

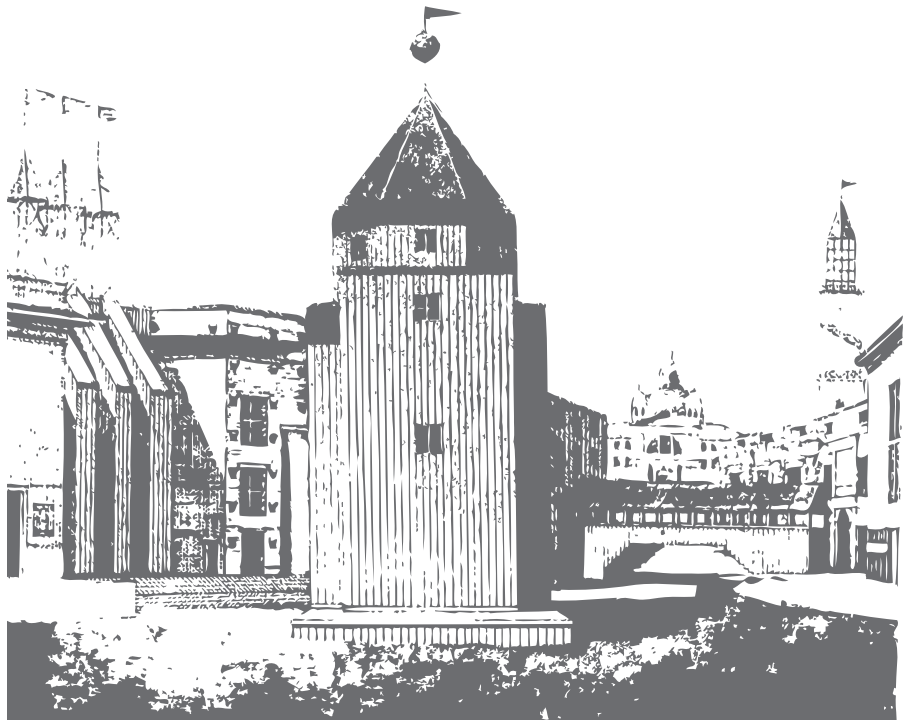


**ARQUITECTURA
Y ESPACIO-SOPORTE**

19

ARQUITECTURA Y ESPACIO-SOPORTE

19



REVISTA PROYECTO PROGRESO ARQUITECTURA

N19

arquitectura y espacio-soporte



PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA. N19, NOVIEMBRE 2018 (AÑO IX)

arquitectura y espacio–soporte

DIRECCIÓN

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

SECRETARIA

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

EQUIPO EDITORIAL

Edición:

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Juan José López de la Cruz. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Germán López Mena. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Francisco Javier Montero Fernández. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Guillermo Pavón Torrejón. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Alfonso del Pozo Barajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Asesores externos a la edición:

Dr. Alberto Altés Arlandis. Post–Doctoral Research Fellow. Architecture Theory Chair. Department of Architecture. TUDelft. Holanda

Dr. José Altés Bustelo. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Valladolid. España.

Dr. José de Coca Leicher. Escuela de Arquitectura y Geodesia. Universidad de Alcalá de Henares. España.

Dr. Jaume J. Ferrer Fores. Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona. Universitat Politècnica de Catalunya. España.

Carlos Arturo Bell Lemus. Facultad de Arquitectura. Universidad del Atlántico. Colombia.

Carmen Peña de Urquía, architect en RSH–P. Londres. Reino Unido.

Dra. Marta Sequeira. CIAUD, Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa, Portugal.

SECRETARÍA TÉCNICA

Gloria Rivero Lamela, arquitecto. Becaria Personal Investigador en Formación. Universidad de Sevilla. España.

MAQUETA DE LA PORTADA

Miguel Ángel de la Cova Morillo–Velarde

DISEÑO GRÁFICO DE LA MAQUETACIÓN

Maripi Rodríguez

MAQUETACIÓN DE LA PORTADA

Álvaro Borrego Plata

ISSN–ed. impresa: 2171–6897

ISSN–ed. electrónica: 2173–1616

DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa>

DEPÓSITO LEGAL: SE–2773–2010

PERIODICIDAD DE LA REVISTA: MAYO Y NOVIEMBRE

IMPRIME: PODIPRINT

COORDINADORES DE LOS CONTENIDOS DEL NÚMERO

Dr. Rosa María Añón Abajas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

Dr. Amadeo Ramos Carranza. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.

COMITÉ CIENTÍFICO

Dr. Gonzalo Díaz Recaséns. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. José Manuel López Peláez. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid. España.

Dr. Víctor Pérez Escolano. Catedrático Historia, Teoría y Composición Arquitectónicas. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla. España.

Dr. Jorge Torres Cueco. Catedrático Proyectos Arquitectónicos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universitat Politècnica de València. España.

Dr. Armando Dal'Fabbro. Professore Associato. Dipartimento di progettazione architettonica, Facoltà di Architettura, Università di Architettura di Venezia. Italia.

Dr. Anne–Marie Chatelêt. Professeur Titulaire. Histoire et Cultures Architecturales. École Nationale Supérieure d'Architecture de Strasbourg. Francia.

EDITA

Editorial Universidad de Sevilla.

LUGAR DE EDICIÓN

Sevilla.

DIRECCIÓN CORRESPONDENCIA CIENTÍFICA

E.T.S. de Arquitectura. Avda Reina Mercedes, nº 2 41012–Sevilla.

Amadeo Ramos Carranza, Dpto. Proyectos Arquitectónicos.

e–mail: revistappa.direccion@gmail.com

EDICIÓN ON–LINE

Portal informático <https://revistascientificas.us.es/index.php/ppa>

Portal informático G.I.HUM–632 <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

Portal informático Editorial Universidad de Sevilla <http://www.editorial.us.es/>

© EDITORIAL UNIVERSIDAD DE SEVILLA, 2017.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443. [eus4@us.es] [<http://www.editorial.us.es/>]

© TEXTOS: SUS AUTORES, 2017.

© IMÁGENES: SUS AUTORES Y/O INSTITUCIONES, 2017.

SUSCRIPCIONES, ADQUISICIONES Y CANJE

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Editorial Universidad de Sevilla.

Calle Porvenir, 27. 41013 SEVILLA. Tfs. 954487447 / 954487451

Fax 954487443

Reservados todos los derechos. Ni la totalidad ni parte de esta revista puede reproducirse o transmitirse por ningún procedimiento electrónico o mecánico, incluyendo fotocopia, grabación magnética o cualquier almacenamiento de información y sistema de recuperación, sin permiso escrito de la Editorial Universidad de Sevilla.

Las opiniones y los criterios vertidos por los autores en los artículos firmados son responsabilidad exclusiva de los mismos.



INICIATIVA DEL GRUPO DE INVESTIGACIÓN HUM–632
"PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA"
<http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>



COLABORA DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS
Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Sevilla.
<http://www.departamento.us.es/dpaetsas>

revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA

Nuestra revista, fundada en el año 2010, es una iniciativa del Grupo de Investigación de la Universidad de Sevilla HUM-632 "proyecto, progreso, arquitectura" y tiene por objetivo compartir y debatir sobre investigación en arquitectura. Es una publicación científica con periodicidad semestral, en formato papel y digital, que publica trabajos originales que no hayan sido publicados anteriormente en otras revistas. Queda establecido el sistema de arbitraje para la selección de artículos a publicar mediante dos revisores externos –sistema doble ciego– siguiendo los protocolos habituales para publicaciones científicas seriadas. Los títulos, resúmenes y palabras clave de los artículos se publican también en lengua inglesa.

"proyecto, progreso, arquitectura" presenta una estructura clara, sencilla y flexible. Trata todos los temas relacionados con la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico. Las distintas "temáticas abiertas" que componen nuestra línea editorial, son las fuentes para la conjunción de investigaciones diversas.

La revista va dirigida a arquitectos, estudiantes, investigadores y profesionales relacionados con el proyecto y la realización de la obra de arquitectura.

Our journal, "proyecto, progreso, arquitectura", founded in 2010, is an initiative of the Research Group HUM-632 of the University of Seville and its objective is the sharing and debating of research within architecture. This six-monthly scientific publication, in paper and digital format, publishes original works that have not been previously published in other journals. The article selection process consists of a double blind system involving two external reviewers, following the usual protocols for serial scientific publications. The titles, summaries and key words of articles are also published in English.

"proyecto, progreso, arquitectura" presents a clear, easy and flexible structure. It deals with all the subjects relating to the theory and the practise of the architectural project. The different "open themes" that compose our editorial line are sources for the conjunction of diverse investigations.

The journal is directed toward architects, students, researchers and professionals related to the planning and the accomplishment of the architectural work.

SISTEMA DE ARBITRAJE

EVALUACIÓN EXTERNA POR PARES Y ANÓNIMA.

El Consejo Editorial de la revista, una vez comprobado que el artículo cumple con las normas relativas a estilo y contenido indicadas en las directrices para los autores, remitirá el artículo a dos expertos revisores anónimos dentro del campo específico de investigación y crítica de arquitectura, según el modelo doble ciego.

Basándose en las recomendaciones de los revisores, el director de la revista comunicará a los autores el resultado motivado de la evaluación por correo electrónico, en la dirección que éstos hayan utilizado para enviar el artículo. El director comunicará al autor principal el resultado de la revisión (publicación sin cambios; publicación con correcciones menores; publicación con correcciones importantes; no aconsejable para su publicación), así como las observaciones y comentarios de los revisores.

Si el manuscrito ha sido aceptado con modificaciones, los autores deberán reenviar una nueva versión del artículo, atendiendo a las demandas y sugerencias de los evaluadores externos. Si lo desean, los autores pueden aportar también una carta al Consejo Editorial en la que indicarán el contenido de las modificaciones del artículo. Los artículos con correcciones importantes podrán ser remitidos al Consejo Asesor y/o Científico para verificar la validez de las modificaciones efectuadas por el autor.

EXTERNAL ANONYMOUS PEER REVIEW.

When the Editorial Board of the magazine has verified that the article fulfils the standards relating to style and content indicated in the instructions for authors, the article will be sent to two anonymous experts, within the specific field of architectural investigation and critique, for a double blind review.

The Director of the magazine will communicate the result of the reviewers' evaluations, and their recommendations, to the authors by electronic mail, to the address used to send the article. The Director will communicate the result of the review (publication without changes; publication with minor corrections; publication with significant corrections; its publication is not advisable), as well as the observations and comments of the reviewers, to the main author.

If the manuscript has been accepted with modifications, the authors will have to resubmit a new version of the article, addressing the requirements and suggestions of the external reviewers. If they wish, the authors can also send a letter to the Editorial Board, in which they will indicate the content of the modifications of the article. The articles with significant corrections can be sent to Advisory and/or Scientific Board for verification of the validity of the modifications made by the author.

INSTRUCCIONES A AUTORES PARA LA REMISIÓN DE ARTÍCULOS

NORMAS DE PUBLICACIÓN

Instrucciones a autores: extensión máxima del artículo, condiciones de diseño –márgenes, encabezados, tipo de letra, cuerpo del texto y de las citas–, composición primera página, forma y dimensión del título y del autor, condiciones de la reseña biográfica, del resumen, de las palabras claves, de las citas, de las imágenes –numeración en texto, en pie de imágenes, calidad de la imagen y autoría o procedencia– y de la bibliografía en <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

PUBLICATION STANDARDS

Instructions to authors: maximum length of the article, design conditions (margins, headings, font, body of the text and quotations), composition of the front page, form and size of the title and the name of the author, conditions of the biographical review, the summary, key words, quotations, images (text numeration, image captions, image quality and authorship or origin) and of the bibliography in <http://www.proyectoprogresoarquitectura.com>

SERVICIOS DE INFORMACIÓN

CALIDAD EDITORIAL

La Editorial Universidad de Sevilla cumple los criterios establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora para que lo publicado por el mismo sea reconocido como "de impacto" (Ministerio de Ciencia e Innovación, Resolución 18939 de 11 de noviembre de 2008 de la Presidencia de la CNEAI, Apéndice I, BOE nº 282, de 22.11.08).

La Editorial Universidad de Sevilla forma parte de la U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas) ajustándose al sistema de control de calidad que garantiza el prestigio e internacionalidad de sus publicaciones.

PUBLICATION QUALITY

The Editorial Universidad de Sevilla fulfils the criteria established by the National Commission for the Evaluation of Research Activity (CNEAI) so that its publications are recognised as "of impact" (Ministry of Science and Innovation, Resolution 18939 of 11 November 2008 on the Presidency of the CNEAI, Appendix I, BOE No 282, of 22.11.08).

The Editorial Universidad de Sevilla operates a quality control system which ensures the prestige and international nature of its publications, and is a member of the U.N.E. (Unión de Editoriales Universitarias Españolas–Union of Spanish University Publishers).

Los contenidos de la revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA aparece en:

bases de datos: indexación



Academic Search™ Premier



WoS. Arts & Humanities Citation Index

WoS. ESCI - Emerging Sources Citation Index

SCOPUS

AVERY. Avery Index to Architectural Periodicals

REDIB. Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico

REDALYC. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal.

EBSCO. Fuente Académica Premier

EBSCO. Art Source

DOAJ, Directory of Open Access Journals

PROQUEST (Arts & Humanities, full text)

DIALNET

ISOC (Producida por el CCHS del CSIC)

DRIJ. Directory of Research Journals Indexing

SJR (2017): 0.100, H index: 2

catalogaciones: criterios de calidad

RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanidades).

Catálogos CNEAI (16 criterios de 19). ANECA (18 criterios de 21). LATINDEX (35 criterios sobre 36).

DICE (CCHS del CSIC, ANECA).

MIAR, Matriu d'Informació per a l'Avaluació de Revistes. IDCS 2018: 10,300. Campo ARQUITECTURA

CLASIFICACIÓN INTEGRADA DE REVISTAS CIENTÍFICAS (CIRC–CSIC): B

CARHUS 2014: B

ERIHPLUS

SCIRUS, for Scientific Information.

ULRICH'S WEB, Global Serials Directory.

ACTUALIDAD IBEROAMERICANA.

catálogos on-line bibliotecas notables de arquitectura:

CLIO. Catálogo on-line. Columbia University. New York

HOLLIS. Catálogo on-line. Harvard University. Cambridge. MA

SBD. Sistema Bibliotecario e Documentale. Instituto Universitario di Architettura di Venezia

OPAC. Servizi Bibliotecari di Ateneo. Biblioteca Centrale. Politecnico di Milano

COPAC. Catálogo colectivo (Reino Unido)

SUDOC. Catálogo colectivo (Francia)

ZBD. Catálogo colectivo (Alemania)

REBIUN. Catálogo colectivo (España)

OCLC. WorldCat (Mundial)

DECLARACIÓN ÉTICA SOBRE PUBLICACIÓN Y MALAS PRÁCTICAS

La revista PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) está comprometida con la comunidad académica en garantizar la ética y calidad de los artículos publicados. Nuestra revista tiene como referencia el Código de Conducta y Buenas Prácticas que, para editores de revistas científicas define el COMITÉ DE ÉTICA DE PUBLICACIONES (COPE).

Así nuestra revista garantiza la adecuada respuesta a las necesidades de los lectores y autores, asegurando la calidad de lo publicado, protegiendo y respetando el contenido de los artículos y la integridad de los mismo. El Consejo Editorial se compromete a publicar las correcciones, aclaraciones, retracciones y disculpas cuando sea preciso.

En cumplimiento de estas buenas prácticas, la revista PPA tiene publicado el sistema de arbitraje que sigue para la selección de artículos así como los criterios de evaluación que deben aplicar los evaluadores externos –anónimos y por pares, ajenos al Consejo Editorial–. La revista PPA mantiene actualizado estos criterios, basados exclusivamente en la relevancia científica del artículo, originalidad, claridad y pertinencia del trabajo presentado.

Nuestra revista garantiza en todo momento la confidencialidad del proceso de evaluación: el anonimato de los evaluadores y de los autores; el contenido evaluado; el informe razonado emitidos por los evaluadores y cualquier otra comunicación emitida por los consejos editorial, asesor y científico si así procediese.

Igualmente queda afectado de la máxima confidencialidad las posibles aclaraciones, reclamaciones o quejas que un autor desee remitir a los comités de la revista o a los evaluadores del artículo.

La revista PROYECTO, PROGRESO, ARQUITECTURA (PPA) declara su compromiso por el respecto e integridad de los trabajos ya publicados. Por esta razón, el plagio está estrictamente prohibido y los textos que se identifiquen como plagio o su contenido sea fraudulento, serán eliminados o no publicados de la revista PPA. La revista actuará en estos casos con la mayor celeridad posible. Al aceptar los términos y acuerdos expresados por nuestra revista, los autores han de garantizar que el artículo y los materiales asociados a él son originales o no infringen derechos de autor. También los autores tienen que justificar que, en caso de una autoría compartida, hubo un consenso pleno de todos los autores afectados y que no ha sido presentado ni publicado con anterioridad en otro medio de difusión.

ETHICS STATEMENT ON PUBLICATION AND BAD PRACTICES

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) makes a commitment to the academic community by ensuring the ethics and quality of its published articles. As a benchmark, our journal uses the Code of Conduct and Good Practices which, for scientific journals, is defined for editors by the PUBLICATION ETHICS COMMITTEE (COPE).

Our journal thereby guarantees an appropriate response to the needs of readers and authors, ensuring the quality of the published work, protecting and respecting the content and integrity of the articles. The Editorial Board will publish corrections, clarifications, retractions and apologies when necessary.

In compliance with these best practices, PPA has published the arbitration system that is followed for the selection of articles as well as the evaluation criteria to be applied by the anonymous, external peer-reviewers. PPA keeps these criteria current, based solely on the scientific importance, the originality, clarity and relevance of the presented article.

Our journal guarantees the confidentiality of the evaluation process at all times: the anonymity of the reviewers and authors; the reviewed content; the reasoned report issued by the reviewers and any other communication issued by the editorial, advisory and scientific boards as required.

Equally, the strictest confidentiality applies to possible clarifications, claims or complaints that an author may wish to refer to the journal's committees or the article reviewers.

PROYECTO, PROGRESO ARQUITECTURA (PPA) declares its commitment to the respect and integrity of work already published. For this reason, plagiarism is strictly prohibited and texts that are identified as being plagiarized, or having fraudulent content, will be eliminated or not published in PPA. The journal will act as quickly as possible in such cases. In accepting the terms and conditions expressed by our journal, authors must guarantee that the article and the materials associated with it are original and do not infringe copyright. The authors will also have to warrant that, in the case of joint authorship, there has been full consensus of all authors concerned and that the article has not been submitted to, or previously published in, any other media.

editorial

LA ARQUITECTURA SALE A ESCENA / ARCHITECTURE EMERGES ON THE SCENE

Amadeo Ramos-Carranza; Rosa María Añón-Abajas - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.12>)

12

entre líneas

SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE / SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT

Antonio Millán Gómez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.01>)

16

artículos

CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO—SOPORTE / CENTRAAL BEHEER: THE LIMITS OF STRUCTURALISM IN THE CONFIGURATION OF A SUPPORT—SPACE

Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.02>)

36

EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA / STEWART BRAND'S CONCEPT OF LOW ROAD AS A BASIS FOR STRATEGIES AND ADAPTABILITY OF SPACES IN CONTEMPORARY HOUSING

José Luis Bezos Alonso - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.03>)

56

OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR / OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR

Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.04>)

70

DE LA WIDOW'S WALK A SECURITY. UNA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS MASQUES DE JOHN HEJDUK / FROM THE WIDOW'S WALK TO SECURITY. AN INTERPRETATION ON THE MASQUES OF JOHN HEJDUK

Carlos Barberá Pastor - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.05>)

84

THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO / THE WEATHER PROJECT: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY

Tomás García Piríz - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.06>)

100

EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON / THE SPACE OF EXPERIENCE IN THE ARCHITECTURE OF RICHARD HAMILTON

Luz Paz-Agras - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.07>)

118

JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88 / JAMES STIRLING AND THE TATE GALLERY PROJECT IN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982-88

Eusebio Alonso García - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.08>)

134

reseña bibliográfica TEXTOS VIVOS

JOHN HEJDUK: VICTIMAS

Gabriel Bascones de la Cruz - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.09>)

152

KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY

José Manuel López-Peláez - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.10>)

154

CARMEN DíEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS FRAGA (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO

María Teresa Pérez-Cano - (DOI: <http://dx.doi.org/10.12795/ppa.2018.i19.11>)

156

THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO

THE WEATHER PROJECT: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY

Tomás García Piriz (<https://orcid.org/0000-0003-3405-6806>)

RESUMEN En el año 2003 el artista danés Olafur Eliasson inauguraría en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern de Londres su ambiciosa propuesta *The Weather Project*, proyecto por el que se haría mundialmente famoso y que hoy día sigue siendo una de sus obras más conocidas. Durante los cinco meses que duró la exposición un brumoso atardecer permanecería congelado en el tiempo en el interior de esta importante plaza cubierta de la ciudad inglesa. El escenario orquestado por el artista conseguiría invertir el significado mismo del edificio de Herzog y de Meuron. Por un lado una parte de Londres penetraría al edificio, su atmósfera, y, a través de la experiencia y el recuerdo de la obra, el espectador se llevaría su personal sol al exterior. Edificio y ciudad, intervención y preexistencia quedarían así alterados en esta suerte de “accidente” meteorológico provocado por Eliasson. Con el Sol de la Tate como ejemplo de fondo, el texto que aquí se presenta pretende ahondar en los argumentos, conceptos y estrategias desarrolladas por Olafur Eliasson en sus intervenciones en la esfera pública haciendo hincapié en las relaciones y transformaciones que se producen en escenario y espectador como consecuencia de los desplazamientos conceptuales y materiales propuestos por el artista.

PALABRAS CLAVE Atmósfera; fenómeno; desplazamiento; mediación; experiencia; Eliasson

SUMMARY In 2003, Danish artist Olafur Eliasson would unveil his ambitious proposal, *The Weather Project*, in the Turbine Hall at the London Tate Modern. This project then went on to become internationally renowned and today, it remains one of his best-known pieces. During the five months on display, a misty sunset would remain frozen in time within this important indoor space located in the English capital. This scene, put together by the artist, would manage to invert the very meaning of the building by Herzog and de Meuron. On the one hand, a part of London would penetrate the building, its atmosphere and through the experience and memory of the piece, the spectator would take their own personal sun outside. Building and city, intervention and pre-existence would thus be altered in this sort of meteorological “accident” provoked by Eliasson. With the Tate Sun as an example of the background, the text here presented seeks to delve into the arguments, concepts and strategies developed by Olafur Eliasson in his interventions in the public sphere, emphasising the relationships and transformations that take place on stage and in the spectator himself as a result of the conceptual and material displacements proposed by the artist.

KEY WORDS Atmosphere; phenomenon; displacements; mediation; experience; Eliasson

Persona de contacto / Corresponding author: tomaspiriz@ugr.es. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Granada. España.

1. Westminster Sunset, J. M. William Turner, 1900



1

“Si existe algo que sea colectivo eso es la carta del tiempo”¹.

En una visita de varios días por la Islandia adoptiva de Olafur Eliasson², el crítico de arte e íntimo amigo del artista Hans Ulrich Obrist se mostraba sorprendido por la marcada presencia que el estado del tiempo ejercía sobre la isla y la manera en el que ese devenir meteorológico transformaba por completo la experiencia del desolado y perturbador territorio islandés. La conversación entre crítico y artista giraría en torno a temas diversos como la influencia del paisaje islandés en la obra de Eliasson, la relación con otros compañeros como Gerhard Richter, pero especialmente incidiría en la cualidad del tiempo atmosférico y del fenómeno meteorológico para condicionar y mediar la experiencia de un determinado territorio. En este viaje, Olafur Eliasson comentará: *“Surgen muchas preguntas al hablar sobre el clima. Una cuestión es cómo va a orientarse como un individuo, ya sea en un entorno urbano o en uno paisajístico, como en el que estamos ahora. Es emocionante ver, por ejemplo, la rapidez con que comienza a usar el clima*

como brújula personal. El tiempo da sustancia al aire; la lluvia da al aire, que es normalmente invisible, la profundidad”³.

El tiempo meteorológico es para Olafur Eliasson una herramienta con la que orientarnos y medir nuestros alrededores, un barómetro con el que intensificar nuestra experiencia del territorio. Al repasar su obra es fácil detectar la recurrente presencia de distintos fenómenos de la meteorología que sirven al artista de modelos y referentes, literales y conceptuales. Estas sugerentes y poéticas metáforas climáticas caracterizan su obra más allá del reclamo puramente perceptivo, enunciando profundas cuestiones relativas al significado del tiempo, de lo ecológico o de lo cosmológico. Nieblas, lluvias y arcoíris, eclipses, amaneceres y atardeceres forman parte de un personal vocabulario elaborado por Eliasson que, en cierta manera, podríamos calificar como heredero del imaginario romántico del XVIII⁴, presente en pintores como Constable, Turner o Friedrich.

1. ELIASSON, Olafur. The Weather Forecast and Now. En: BIRNBAUM, Daniel; GRYNSTEN, Madeleine, eds. *Olafur Eliasson*. Londres-Nueva York: Phaidon, 2002, p. 141.

2. Olafur Eliasson, aunque nacido en Dinamarca en 1967, es hijo de islandeses, por lo que mantiene con este lugar una especial y fructífera relación que está sensiblemente presente de una manera u otra en gran parte de su obra.

3. ELIASSON, Olafur; IRWIN, Rober. Take Your Time: A Conversation. En: Madeleine GRYSZTEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres: Thames & Hudson, 2007, p.110.

4. Aquí tenemos que precisar que la dimensión pública y social presente en la obra Eliasson lo aleja de la visión absolutamente individual del artista romántico. El artista es un romántico sin romanticismo. *“No creo demasiado en el romanticismo, que tiende a caer en el totalitarismo. Para mí, es importante la relación entre el individuo, la sociedad y su medio ambiente. La experiencia sensual no tiene por qué separarse de la experiencia intelectual”*. Olafur ELIASSON entrevistado en COSTA, José Manuel. *Un gigantesco sol de Olafur Eliasson deslumbra en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern* [en línea]. ABC, 16 oct. 2003 [consulta: 20-06-2015]. Disponible en: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-10-2003/abc/Cultura/un-gigantesco-sol-de-olafur-eliason-deslumbra-en-la-sala-de-turbinas-de-la-tate-modern_214206.html.

2. *The Weather Project*, Olafur Eliasson, 2003.

3. *The Weather Project*. Pruebas de niebla. Olafur Eliasson, 2003.

Esta atmosférica orientación del trabajo del artista se manifiesta de múltiples formas. Por un lado, estarían sus evidentes cualidades materiales o, mejor dicho, inmateriales. Temperatura, presión, humedad y otras variables atmosféricas se convertirán en manos del artista danés en elementos verdaderamente constitutivos de la obra y no en un simple recurso plástico. La idea de desmaterialización se entiende aquí absolutamente ligada a sus cualidades más fenomenológicas y experienciales, reivindicando la vigencia de los textos de Ponty, Husserl, Bergson o la psicología de la Gestalt. Por otra parte, en clara continuidad con estos autores, existe igualmente en el artista un denodado interés por la mecánica y la naturaleza del espacio. Es precisamente por esto, por la importancia conferida al hecho espacial como objeto en sí mismo, por lo que la propuesta artística de Eliasson no se puede entender sin la estrecha relación mantenida con el mundo de la arquitectura, con sus lugares, con sus contextos y con sus técnicas.

Por último, tendríamos el propio significado otorgado por el artista al clima y al tiempo atmosférico, en palabras de Eliasson⁵, uno de los pocos encuentros fundamentales con la naturaleza que todavía se pueden experimentar en la ciudad. Y es que para el nórdico la noción de clima está absolutamente ligada a la de mediación en el sentido de que el clima da forma a la ciudad y, a su vez, la ciudad misma se convierte en un filtro para experimentar el clima desde los niveles más representativos hasta las experiencias más directas o tangibles. Tiempo atmosférico y clima actúan como material y metáfora en la obra del artista para convocar una sintética experiencia e interpretación de lo “natural” absolutamente marcada por el pensamiento de dos de los más influyentes filósofos contemporáneos: Bruno Latour y Peter Slojterdijk⁶.

La producción artística de Eliasson dibuja una personal iconografía con la que se reconstruye un “utópico”⁷ paisaje



2

5. Ver ELIASSON, Olafur. Museums are radical. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, pp. 129-138.

6. El propio Bruno Latour, en su artículo “Atmosphère, Atmosphère”, compara a Slojterdik con Eliasson y llega a establecer un completo paralelismo entre filósofo y artista. La “meteorología expandida” sobre la que gira gran parte de la obra de ambos es para Latour un camino para la exploración de la naturaleza de las atmósferas en las que todos estamos intentando sobrevivir de forma colectiva. Ver LATOUR, Bruno: Atmosphère, Atmosphère. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, pp. 29-41.

7. David Moriente señala la carga utópica presente en la obra del artista precisamente en la síntesis que se establece entre naturaleza y ciencia. Utopía en el sentido de que las instalaciones de Eliasson representan un no-lugar, sin escala y sin dimensión. Ver: MORIENTE DÍAZ, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 360.



3

de lo artificial y lo sintético. Un paisaje fronterizo entre cultura y naturaleza en el que se solapan realidades preexistentes y otras desplazadas para producir un nuevo territorio ampliado, familiar y extraño a la vez. Un paisaje que deviene en ambiente abierto a ser interpretado de forma crítica. Se trata de una atmósfera, en definitiva, entendida como marco mediador entre espectador y entorno; atmósfera con la que, paradójicamente, este entorno es reforzado e intensificado. Es precisamente esta idea de lo "atmosférico", no solo desde el punto de vista de la fenomenología, sino también desde una postura medioambientalmente sensible y crítica, lo que entronca a este artista directamente con Bruno Latour y Peter Slojterdijk, cuya influencia es amplia y extensa. Su mirada cómplice hacia las condiciones híbridas entre lo técnico y lo orgánico, la atención hacia la producción artificial de un ambiente global y compartido o la comprensión del enorme valor sociopolítico del hecho natural como expresión del mayor experimento colectivo en el que está sumida sociedad hoy día forma parte de una sensibilidad muy arraigada⁸ con la que se daría la bienvenida al siglo XXI.

La trayectoria de Eliasson ha conseguido trazar un reconocible camino propio desplazándose con naturalidad entre mundos *a priori* opuestos que el artista termina convirtiendo en complementarios: arte y arquitectura, ciencia y poética, individuo y colectivo, inmaterialidad y experiencia, realidad

y representación o ciudad y museo. En este sentido, uno de los proyectos de la dilatada carrera del danés que mejor pueden ofrecerse para el estudio y análisis, por su complejidad, por el pertinente momento de su desarrollo, por su escala, ambición y repercusión o por su influencia en obras posteriores es *The Weather Project*, intervención que terminaría de consagrar a Eliasson como una de las referencias artísticas dentro del panorama internacional.

El texto que aquí se presenta se apoya en este proyecto en cuestión para explorar la personal manera en la que las intervenciones de Eliasson operan sobre espacio y experiencia. La instalación de la Tate Modern nos permitirá profundizar en algunos de sus argumentos, conceptos y estrategias haciendo hincapié en las relaciones y transformaciones que se producen en el espectador, el escenario y el soporte (físico y programático) como consecuencia de los desplazamientos conceptuales y materiales propuestos por el artista. Una breve introducción dará paso al entendimiento de la estética de la recepción entre obra y público para continuar con los principales mecanismos conceptuales tras la intervención en el espacio de la Sala de las Turbinas. El artículo terminará con el análisis de la importante transformación que tiene lugar en la institución en sí, el museo, como consecuencia de la completa alteración de los agentes de mediación y representación.

8. Esta sensibilidad es compartida no solo con artistas de su generación, de finales de los 60, tales como Tacita Dean, Phillippe Parreno, Dominique González-Foerster o Carsten Holler, sino también con arquitectos de la talla de Diller y Scofidio o Phillippe Rahm. Obras como el brumoso pabellón flotante de Blur (Yverdon-Bains, Suiza, 2002) o la sintética reproducción de los Alpes suizos en el proyecto del *Hormonarium* (Venecia, Italia, 2002) se pueden presentar como una expresión más del complejo diálogo entre el hecho natural y el artificial tal y como se comenzó a reformular en los albores del siglo.

THE WEATHER PROJECT: UNA RENOVADA MAQUINARIA DE TIEMPO PARA EL SIGLO XXI

Noviembre de 2003. Londres. Una deslumbrante puesta de sol se presenta "atrapada" en el interior del flamante edificio de la Tate Modern inaugurado tan solo tres años antes. Tras más de dos décadas en desuso, la estación eléctrica de Bankside, obra del arquitecto Giles Gilbert Scott en los años 40, sería rehabilitada por los suizos Jacques Herzog y Pierre de Meuron tras proclamarse ganadores de un importante concurso internacional convocado a mediados de los 90.

El proyecto, una intervención de referencia desde el mismo momento de su ejecución, planteaba una ocupación sin estridencias en la que los guiños al lenguaje industrial del diseño de Scott están presentes en cada detalle de la obra. Dos operaciones destacan sobremanera en esta sobria intervención. La primera tiene que ver con la pieza del restaurante y la terraza, una delicada caja de vidrio que, depositada sobre la cubierta de la antigua estación eléctrica, se coloca elevada sobre el Támesis frente a la cúpula de la catedral de San Paul. La segunda se desplaza al interior, a la antigua Sala de las Turbinas, lugar que se ha revelado *a posteriori* como uno de los grandes activos del museo. La intervención aquí es mínima. Una vez vaciado, liberado de la antigua maquinaria, la potencia de este espacio de unos 3500 metros cuadrados (155 metros de longitud, 23 de ancho y 35 metros de altura) la ha convertido en el auténtico corazón del edificio, actuando de enorme plaza pública y monumental zaguán para el acceso al centro. Una poderosa rampa descendente relaciona interior y exterior. Las galerías y acristaladas pasarelas laterales de circulación en las plantas superiores actuaban de miradores volcados a este gigantesco patio cubierto. Una plataforma cruza la sala como un balcón al nivel de la rasante exterior salvando el desnivel existente entre plaza interior y terraza mediante la inserción de una escultural escalera. El resultado, un espacio versátil

y flexible, con múltiples opciones de ocupación gracias a sus potentes dimensiones y la multiplicidad de puntos de vista disponibles: laterales, centrados, elevados, rasantes... Se ofrecía, así, un lugar abierto a ser probado una y otra vez por público y artista en el funcionamiento diario de la institución.

The Weather Project sería una de las instalaciones destinadas a testar la capacidad y flexibilidad de este contenedor arquitectónico, de sus posibilidades de reconfiguración y alteración⁹. Durante sus 5 meses de vida, el anaranjado ocaso sería congelado en el interior del museo envuelto en una fina niebla cuya densidad variaba a lo largo del día. Momentos de densa bruma disolverían los bordes de la sala para dar paso a claros con los que la sala se duplicaba, al ser reflejada por el gigantesco espejo dispuesto en el techo. Al fondo, un sol irradiaba el espacio con una luminosidad deslumbrante. Un sol construido a partir del reflejo de un semicírculo formado por cientos de lámparas¹⁰. El espejo del techo confundiría al espectador, ensimismado ante su borroso reflejo.

El régimen atmosférico en este singular interior no estaba gobernado por la dinámica de frentes y de presión que azotaban el exterior del museo, sino por una exclusiva máquina meteorológica elaborada por el artista para la instalación. Un nuevo artefacto era así introducido para sustituir a otros, aquellos que una vez ocuparon este lugar, la Sala de las Turbinas, que abría sus puertas a una desconcertante instalación que reemplazaba la gigantesca maquinaria de los generadores eléctricos por otra máquina aún más monumental. Una máquina alimentada también por energía eléctrica destinada esta vez a la producción de un atardecer perpetuo.

EVALUACIÓN Y CRÍTICA: VERNOS VIENDO

La controlada atmósfera propuesta por el artista se solapaba con el errático caminar de los visitantes, extasiados ante la fabulosa imagen que se desarrollaba ante sus

9. Esta obra formaba parte de las Unilever Series, una serie de propuestas monográficas de artistas planteadas específicamente para esta sala. Antes que el danés, habían probado suerte Louise Bourgeois, Juan Muñoz y Anish Kapoor, artistas ya muy célebres en el momento de sus respectivas intervenciones.

10. Las lámparas de monofrecuencia son generalmente utilizadas en el ámbito público. La luz es emitida a una frecuencia tan estrecha que los colores no sean de color amarillo y negro son invisibles, transformando así el campo visual alrededor del sol en un envolvente paisaje duotono.



4

ojos. La artificial y fluctuante neblina del centro londinense daría cobijo a un sinfín de personas reunidas en el interior de una excitante atmósfera. Algunos deambularán sin rumbo por la sala, otros se sentarán cerrando los ojos, había los que, tumbados, examinaban, absortos, sus reflejos en el cielo reflectante en el que se había convertido el techo...

Un importante aspecto presente en esta obra y que también la conecta con las prácticas ambientales de los 60¹¹ se podría centrar precisamente en el estructural rol activo otorgado al sujeto por parte del artista¹². La necesaria presencia del espectador en la constitución de la obra se entiende no solo a través del acto perceptivo en sí, sino también a través de la consciencia de la propia participación. El famoso “vernos viendo”¹³ del artista danés nos habla precisamente de la evaluación crítica de la experiencia de la obra por parte del individuo, de la responsabilidad del sujeto en la construcción de su propio entorno y de cómo esta relación es puesta a prueba.

Eliasson produce un nuevo entorno en el que el sujeto se entiende de forma activa para la construcción de sus propias referencias. El carácter envolvente de esta y otras de sus obras facilita la idea de un diálogo autorreferencial y colectivo a la vez. En este sentido, es sintomática la forma con la que Eliasson bautiza muchas de sus intervenciones, siempre precedidas del pronombre “your” (tu o vuestro), como si en un momento dado el artista se distanciase y cediera toda la autoría al espectador, auténtico protagonista final de la interpretación de la obra en cuestión. Así, las propuestas de Eliasson huyen de la figuración, de fijación de formas o imágenes para activar la experiencia y consciencia del sujeto en el espacio y en el tiempo. Desde experimentos sobre la reflexión y refracción de la luz, con claras referencias a Turrell o a Irwin, como *Your Spiral View* (2002), *Your Space Embraser* (2004), *Your Black Horizon* (2005) o *Your Making Things Explicit* (2009), hasta propuestas aún más envolventes, como los brumosos *Your Atmospheric Colour Atlas* (2009) o *Your Blind Passenger* (2011), parten de la manipulación

11. Por sus características conceptuales y materiales, la figura de Eliasson continúa la senda abierta por la anterior “generación inmaterial” unida en torno al cuestionamiento de la consistencia del objeto en el mundo del arte. Este grupo de artistas contaba con autores como James Turrell, Dan Flavin, Walter de María, Dan Graham o Robert Irwin, por citar algunos. Ver: MOLESWORTH, Charles. Olafur Eliasson and the Charge of Time. En: *Salmagundi*, n.º 160/161 (otoño 2008-invierno 2009), pp. 42-52. ISSN: 0036-3529.

12. Para profundizar más en esta idea, ver: CHAVARRÍA DÍAZ, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. San Sebastián: Nerea, 2002, pp. 9-12.

13. Este concepto, “see ourselves seeing”, es enunciado por el artista en distintas ocasiones para hacer referencia a la calidad introspectiva de la experiencia, de la propia acción de ver. Eliasson entiende que se ve lo que uno está viendo, pero también se ve la forma en que se está viendo. Ver: ELIASSON, Olafur; IRWIN, Robert. *Take Your Time: A Conversation*. En: Madeleine GRYNOSZTEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres: Thames & Hudson, 2007, pp. 51-61.

de las condiciones climáticas de un espacio dado para disolverse en vibrantes atmósferas subjetivas que envuelven al visitante.

El artista ha señalado en varias ocasiones cómo en el interior de estas “meteorologías construidas” la noción tradicional del espacio abstracto es sustituida por la de parlamento tal y como lo plantease, de nuevo, Bruno Latour: como lugar de encuentro entre lo natural y lo artificial, entre el creador y el espectador, entre el espectador y su propia experiencia o entre la percepción y el tiempo. Se convoca así la consciencia de nosotros mismos como habitantes de un determinado espacio personal y colectivo al mismo tiempo. Es por esto por lo que los espacios producidos por el artista se pueden entender como “construcciones sintéticas en las que, a través de una pieza o de una instalación, se propone y hace visible una conexión del individuo con la continuidad del medioambiente. Se trata de una sección en la organización de los procesos energéticos del medio ambiente, o las transacciones existentes entre estos sistemas en los que el sujeto está incluido”¹⁴.

Al igual que las propuestas arriba señaladas, la intervención de la Tate se presenta como alternativa al recargado consumo visual contemporáneo. La experiencia estética propuesta por el nórdico precipita la llamada a la pausa, a una inmersión introspectiva en el entorno basada en la participación activa del individuo en el ambiente, exhibiendo además, de forma explícita, la relación existente entre uno y otro. En la búsqueda de la reacción consciente por parte del individuo, de una experiencia propia y compartida tanto del medio natural y artificial, surge la propuesta de un espacio elástico, de un ambiente, un paisaje en el que cada cual pueda percibir de manera distinta. Estar en un lugar se convierte entonces en un acto crítico en sí mismo, en una acción con la que reevaluar el entorno en el que se desarrolla nuestro día a día. Es el contexto cotidiano el que es puesto a prueba, dispuesto para ser reevaluado libremente y sin ataduras.

PAISAJES DE LABORATORIO: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS

The Weather Project representa de forma magistral ese fructífero espacio intersticial entre arte y ciencia tan característico en el que se desarrolla el trabajo de Eliasson. Un lugar desde el que ha logrado la convergencia de distintas disciplinas científicas en los márgenes de lo artístico¹⁵. Esta obra responde claramente a esa marcada condición híbrida del científico en la piel de un artista.

Al igual que sucede con otras celebradas intervenciones en la esfera pública, el personal cruce de caminos desarrollado por Eliasson se articula a partir de tres estrategias principales: la del desplazamiento de un paisaje natural, la construcción de un sistema de infraestructuras o andamiajes manifiestamente visibles y el recurso a los modelos como mecanismos para la sintetización de fenómenos naturales.

DESPLAZAMIENTOS NATURALES O METÁFORAS RECONTEXTUALIZADAS

En gran parte de la producción artística de este autor, tecnología y naturaleza, intervención y preexistencia se superponen como consecuencia de un complejo diálogo producto de la descontextualización de fragmentos naturales que son reproducidos artificialmente en un espacio dado (ya sea un edificio o el medio urbano) y alteran por completo el significado original de dicho emplazamiento. El interior de salas y museos, las calles, las plazas o las azoteas de la ciudad quedan así extrañamente invadidas por una naturaleza que les es ajena, en un ejercicio de desplazamiento que atiende a distintos niveles, perceptivos, físicos o simbólicos.

Un buen ejemplo del ejercicio sintético y artificial que caracteriza la práctica del artista tendría lugar en la propuesta *Mediated Motion* (2011), realizada en el interior del Kunsthhaus de Bregenz, edificio construido por Peter Zumthor. En continuidad con obras tempranas como *Beauty* (1994) o *The New York Waterfalls* (2008), Olafur

14. GONZÁLEZ GALÁN, Ignacio. Anti-entornos. En: *Arquitectos*. Vías respiratorias. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, n.º 189 (2/2010), p. 55. ISSN: 0214-1124.

15. Su relación con el mundo de la ciencia es constante a través de distintas disciplinas, desde la biología y la botánica hasta la óptica y la geología o, en este caso en concreto, la meteorología y la climatología. El propio artista realizará una importante revisión de estas referencias múltiples en ELIASSON, Olafur, ed. *Surroundings Surrounded. Essay on Spaces and Science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.



6. *Your Atmospheric Colour Atlas*, Olafur Eliasson, 2009.



toma prestado el fenómeno atmosférico, accidentes y situaciones naturales para reconstruir una versión *indoor* completamente nueva. En *Mediated Motion*, Eliasson ocupará literalmente los distintos niveles del edificio mediante el desplazamiento de climas ajenos que son instalados, fabricados en el interior del museo. El visitante, en su movimiento, se ve absorto y sorprendido a medida que atraviesa una concatenación de naturalezas cenagosas, brumosas, que parecen extraídas de países lejanos como Uganda, Islandia o Suiza. Paisajes que son fuente para la descontextualización y distorsión de imagen y experiencia. Y es que, nos recuerda el profesor de arte David Moriente: “*El trabajo del danés surge de una metamorfosis de la percepción, realizada esta mediante el cruce de la imagen de la naturaleza con su interpretación empírica. Así, aunque lo natural todavía trae consigo la noción de cierto lugar real, cuando el artista lo representa, este queda corregido (mediado) por la narración científica*”¹⁶.

Al igual que en *Mediated Motion*, *The Weather Project* aspira a un alcance mayor que la mera producción de sugerentes imágenes “extraídas” de paisajes prestados. El sutil cambio de temperatura y de las corrientes de aire, la envolvente densidad de la niebla o el vibrante monocolor anaranjado irradiado por el sol provocan continuamente la inmersión total en este espacio. Una vez dentro, es imposible escapar. La obra de Eliasson no está para ser vista, sino para mirar a través. Tampoco está para ser observada desde un punto fijo. Eliasson nos invita a recorrerla. De hecho, solo a través de este recorrido propuesto la obra se completa y adquiere sentido.

Pero el recorrido tampoco es fácil. Hay un esfuerzo implícito en atravesar un espacio, a veces, en semipeñumbra. El espectador establece así una nueva relación con el espacio de la instalación, paradójicamente opaco y transparente al mismo tiempo. La Sala de las Turbinas se convierte en una fabulosa caja mágica que desaparece y reaparece a medida que el visitante se desplaza por su interior, por la rampa, la bandeja intermedia o por los balcones laterales. El espacio adquiere un nuevo

carácter, casi de topografía que invita al espectador a encontrar “su” posición. Es entonces cuando el visitante se convierte en ese viajero del XVIII fascinado ante la poderosa imagen de un extraño paisaje que se reconstruye continuamente frente a su mirada.

ANDAMIAJES TRANSPARENTES O FÁBULAS TECNOLÓGICAS

La personal traslación sintética de lo “natural” llevada a cabo por Eliasson se realiza desde la más absoluta transparencia. Nada aparece oculto. No hay secretos. El trayecto que conduce de lo natural a lo artificial es dispuesto de forma que el espectador sea consciente del desplazamiento que se ha producido, tanto conceptual como físicamente. Entramados tecnológicos constituidos por andamios, tuberías, conductos, cableados, lámparas, focos o espejos son mostrados descarnados y vaciados de cualquier tipo camuflaje a un sujeto que detecta así toda la gran “tramoja” expuesta para su evaluación y contemplación. La construcción se convierte así en un elemento legible, un mapa que deja entrever su condición experimental. Así sucede en *The Weather Project*. Como comentase el crítico Philip Ursprung refiriéndose a su propia visita a la instalación: “*Era tan directamente accesible que en realidad no necesitaba ninguna explicación ni acceso*”¹⁷. Todo estaba ahí, delante, expuesto al sorprendido visitante que asistía, crédulo, a la fábula tecnológica dispuesta a su interpretación múltiple.

La infraestructura de Eliasson nos muestra que el artista no quiere representar. Su propuesta no pretende sustituir la realidad, sino instalarse en ella para construir un nuevo texto en el que espectador, figura y fondo, siguen siendo entes reconocibles. El relato es compartido entre naturaleza, espacio soporte y espectador. No es imagen de la naturaleza lo que nos presenta el artista con el atardecer de la Tate, sino la imagen de otra imagen, la de la naturaleza en el interior de un laboratorio, la de un experimento en el que una pequeña muestra del mundo natural ha sido reducida en el interior de una probeta o

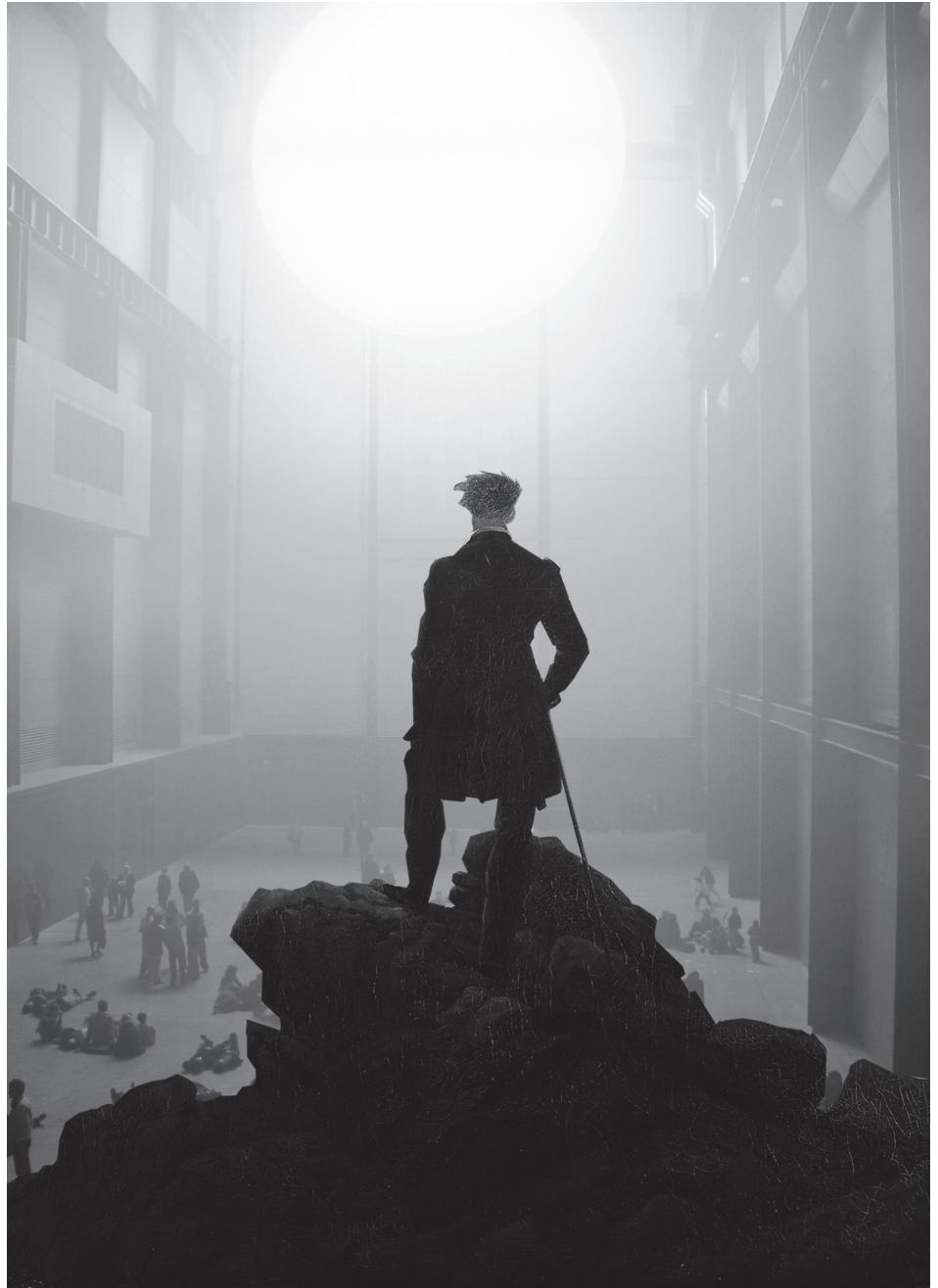
16. MORIENTE DÍAZ, David, *op. cit. supra*, nota 7, p. 364.

17. En: ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Philip URSPRUNG, texto; Anna ENGBER-PEDERSEN, ed. científica. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008, p. 18.

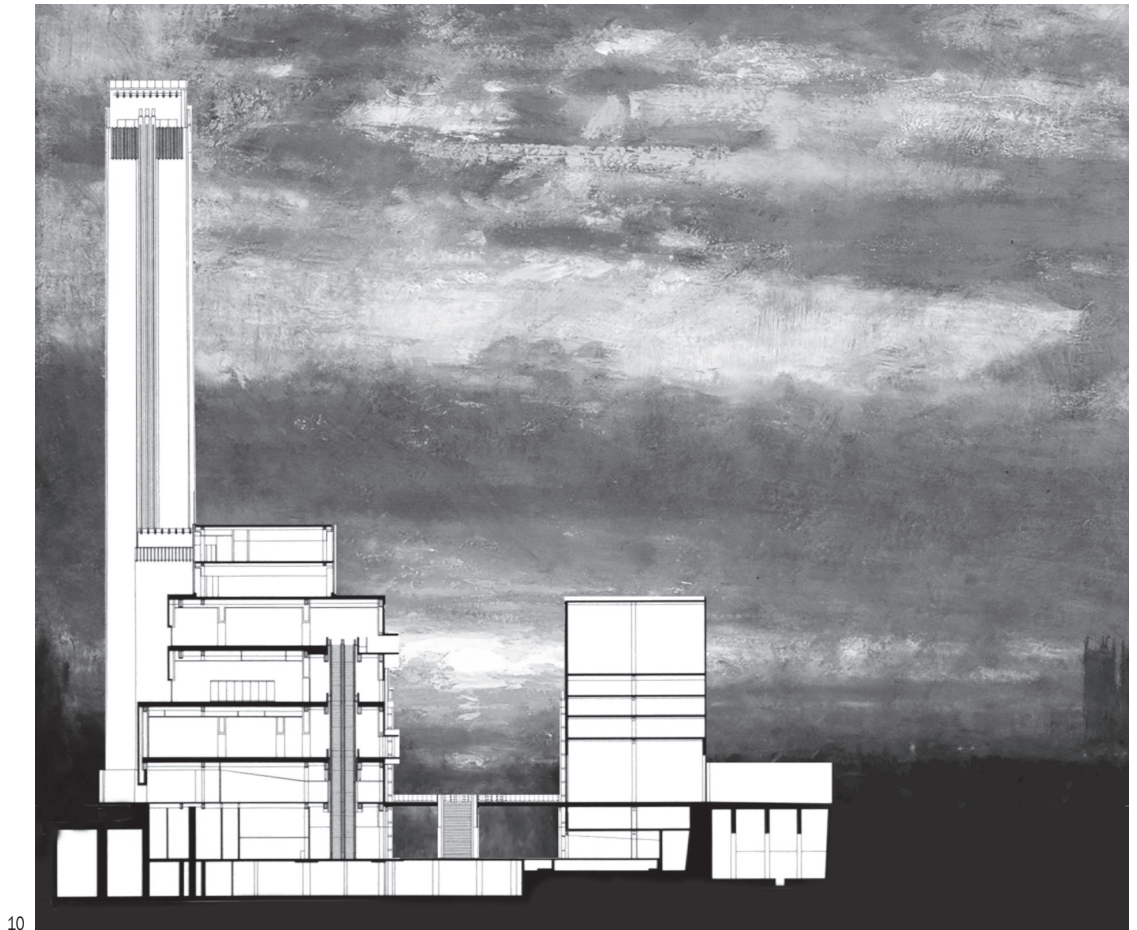
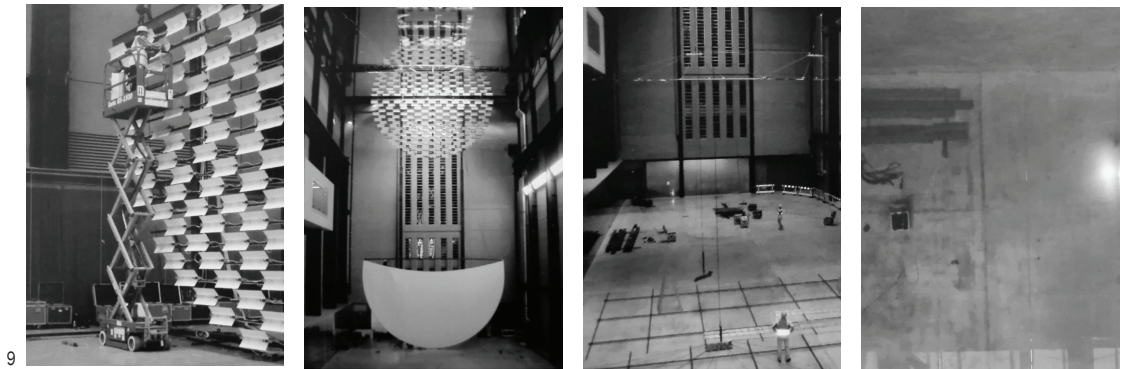
7. *The Mediated Motion*, Olafur Eliasson, 2011.
8. *Caminante sobre un mar de tiempo*, collage de elaboración propia, 2018.
9. *The Weather Project*. Detalle de colocación de luminarias y espejo. Olafur Eliasson, 2003.
10. Sección de la Tate con atardecer. Collage de elaboración propia, 2018.



7



8



11. *Double Sunset*, panorámica. Olafur Eliasson, 1999.

12. *Double Sunset* desde la calle. Olafur Eliasson, 1999.

reproducida gracias a un modelo a escala. Un modelo, además, coproductor de realidad, capaz de alterar por completo el significado de un determinado contexto por la manera en la que se le superpone¹⁸.

The Weather Project es transparente, pero además produce transparencia. El espacio de la sala es transformado en un excitante observatorio con el establecimiento del nuevo horizonte anaranjado que acaba con los límites del recinto arquitectónico. El interior se convierte en un nuevo e irreal exterior. La sala ya no es opaca. Eliasson ha construido un sol, un cielo y un aire. Un paisaje, en definitiva. Es entonces cuando la arquitectura desaparece, desmaterializada, para dar paso al encuentro entre visitante y fenómeno, entre sujeto y atmósfera. Ya no existe objeto, solo ese sinfín de acciones posibles en el deambular errático ante una fantástica puesta de sol, la de la ciudad de Londres, que termina penetrando en el interior de la Tate Modern del mismo modo que el contenedor se rompe para incorporarse al paisaje londinense

MODELOS METEOROLÓGICOS O ENTORNOS ATMOSFÉRICOS

De los referentes naturales presentes en la producción plástica de Eliasson, el sol, nuestra fuente de energía por antonomasia, se ha convertido en un referente experimental recurrente para el testeado de distintos aspectos y situaciones, experienciales y simbólicas. *The Weather Project* es el punto de llegada de otras experiencias previas que tenían al sol como protagonista. La primera en el tiempo sería *Double Sunset* (1999). Con esta instalación, el artista pondría en confrontación dos instantes, el del ocaso real con otro, simulado y duplicado (figura 11). La obra en cuestión no representa al astro rey, sino un momento concreto de su discurrir diario. Para ello, Eliasson erigiría un gigantesco disco metálico amarillo de más de 38 metros de diámetro sobre la azotea de un edificio industrial de Utrecht. Unos potentes reflectores eran si-

tuados al otro lado de la calle de modo que, a la caída del atardecer, este sol fuese iluminado en paralelo al real. Pero ¿es que acaso no era igualmente real el otro sol duplicado por Eliasson?

Cualquier sentido de lo natural es alterado en esta extraña pero seductora imagen de la doble puesta de sol. La ciudad misma se convertía en parte de la instalación. Todo habitante es partícipe de una propuesta absolutamente envolvente. Desde la zona este de la ciudad ambos soles brillaban al unísono. Sin embargo, desde el oeste, el ciudadano sería consciente del entramado dispuesto. Eliasson desafía las nociones de espacio y representación habitualmente dadas por sentado, invitándonos a percibir lo que hemos visto ya tantas veces antes de una forma completamente nueva.

Your sun machine (2001)¹⁹ también tendría al sol como protagonista. Sin embargo, a diferencia del encuentro entre la realidad y la ficción del domesticado atardecer doble de la ciudad holandesa, aquí el acento se depositaría en el tenso contacto entre la percepción y tiempo. Realizada para el interior de la galería Marc Foxx de Los Ángeles, la instalación consistiría en un sencillo agujero de 1,5 metros de diámetro que era recortado en la cubierta metálica de la sala. La máquina de luz resultante, al modo panteón, permitiría la entrada del sol al espacio expositivo. Durante el día, el haz de luz procedente del óculo se desplazaba por el interior de la sala haciendo conscientes a los visitantes del paso del tiempo físicamente dibujado en el haz de luz que marca el recorrido del sol por suelo y paredes. El lugar era activado ya no por la imagen del sol, sino por la de un reloj capaz de dar forma al tiempo.

El sol de la Tate tiene algo de los dos anteriores, modelos de una naturaleza domesticada que es escalada y sintetizada poniendo a prueba receptor y lugar. Sin embargo, el atardecer de la Sala de las Turbinas tiene unas características propias. Hemos visto algunas. El andamio

18. Los modelos más frecuentes en la obra del artista derivan de las variables naturales atmosféricas: agua, viento, luz... Estos elementos actúan como prototipos de situaciones espaciales y temporales con un marcado carácter colectivo. De esos elementales se traducen sus fenómenos asociados: lluvias, vientos, arcoíris, nieblas... Ejemplos como las citadas *Beauty* y *New York Waterfalls* o propuestas como *Your Windless Arrangement* (1997) o *Fog Assembly* (2016) nos sirven de ejemplo de una efectiva y efectista maquinaria engrasada para condensar un trozo del mundo.

19. Existen otros ejemplos más recientes donde se exploran igualmente aspectos vinculados al modelo solar. *Dnepropetrovsk Sunrise* (2012) es uno de ellos. En este caso, un amanecer artificial construido de dos elipses de metal corrugado amarillo elevados 60 metros sobre el río de la ciudad ucraniana.



11



12

aquí supera su condición de objeto para devenir en ambiente, en atmósfera. El sol no es el único protagonista. Si bien los mecanismos presentes en las anteriores experiencias “solares” son claros y evidentes, aquí todo es más ambiguo. La transparencia es compleja, borrosa, muestra a la vez que esconde. La ilusión lo envuelve todo para desdibujar por completo realidad y ficción.

MEDIACIÓN Y REPRESENTACIÓN: EL SOL ATRAPADO EN EL INTERIOR DE MUSEO

La atmosférica intervención de Eliasson tendría una enorme repercusión. Foco de atención de un variopinto público de ciudadanos y especialistas, de arquitectos, de artistas, pero también de especialistas del mundo de la meteorología llegaría a ser protagonista incluso de los

boletines informativos del tiempo en cadenas inglesas, principalmente, y de otros países. *The Weather Project* se convertiría en el pronóstico meteorológico más difundido y comentado de la época. El sol televisado por la Tate no es solo representación, en cuanto a imagen del fenómeno, y fabricación, en cuanto a la producción in-material del sintético atardecer, sino que también ahonda en el significado de la experiencia mediada del sujeto con el tiempo atmosférico y, por ende, con el otro tiempo, el cronológico. En este sentido, el propio autor se expresa comentando: “Una de las razones por las que nos preocupamos tanto por el tiempo atmosférico y por las que continuamos necesítandolo a través de diferentes estratos del tejido social es porque el tiempo atmosférico tiene una fuerte relación con el tiempo”²⁰.

20. ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Gustavo Gili. Barcelona, 2012, p. 45.

13. *Your Sun Machine*. Olafur Eliasson, 2001.
 14. *The Weather Project*, modelo. Olafur Eliasson, 2003.
 15. *The Weather Project*. Olafur Eliasson, 2003.

Olafur Eliasson ha comentado cómo la tecnificada sociedad contemporánea ha ampliado nuestro sentido del ahora creando un gigantesco espacio común que negocia y media constantemente con el tiempo atmosférico. Es por ello, señala el artista, por lo que la predicción sea posiblemente una de las acciones más compartidas a nivel colectivo²¹. De hecho, el parte meteorológico puede incluso preorganizar la experiencia personal del tiempo antes incluso de que se llegue a dar esa misma experiencia. Nos indica cuándo tenemos que tener frío o calor, alterando incluso nuestra percepción táctil del tiempo. En este sentido, “el proyecto del tiempo” media en un sentido inverso. Al recolocar el fenómeno atmosférico en un interior alterado, donde la niebla desdibujaba los límites de la sala y las corrientes de aire golpeaban la piel del visitante, Eliasson alertaba al espectador del peligro presente en la fuerza mediadora de la predicción meteorológica o, lo que es lo mismo, de las convenciones y preceptos aceptados de forma acrítica.

The Weather Project supone, por tanto, también visibilizar otra mediación importante, la del museo, posiblemente una de las formas institucionales más complejas y mediatizadas que puedan existir. Eliasson hace desaparecer el mismo museo, sus reglas y directrices, para convertirlo en otra cosa. No existe obra que observar, catálogo que comprar, sino un lugar en el que estar. El espacio de la Sala de las Turbinas ha dejado de ser un protocolario lugar de paso, o de descanso momentáneo, para convertirse en un paisaje en el que dejarse llevar, en continuidad con el que se desarrolla fuera, frente al

río. Por un momento, uno se abandona a este lugar olvidando que el edificio al que entró representaba a una institución cultural.

El falso, o no tan falso, atardecer de la Tate es utilizado por Eliasson para reforzar, haciendo visibles los distintos niveles de mediación²² (el arte, el museo, el pronóstico del tiempo...), el contacto con nuestros alrededores. “*Si se puede decir que sufrimos en la actualidad una disminución del afecto en nuestro mundo contemporáneo del consumismo vacío, es entonces solo a través del arte, como hace Eliasson a través de sus razonamientos atmosféricos, como podemos regresar al reino del sentimiento o afecto y la percepción*”²³. La ubicación del sol en el interior de la plaza pública cubierta del museo londinense empujaría al visitante a una profunda y reveladora experiencia de espacio y de tiempo. Una experiencia primigenia que nos lleva a otros lugares y en la que resuenan los recuerdos de nuestra supervivencia en tiempos inmemoriales en los que la configuración de las estructuras sociales se establecía con relación al estado del cielo²⁴.

La predicción del tiempo atmosférico que presenta *The Weather Project* transforma el interior de la sala de las turbinas de la Tate Modern en un renovado espacio exterior compartido. El recinto del museo desaparece tras la puesta de sol emergiendo como un nuevo paisaje, expresión de lo colectivo, en la línea del citado parlamento de Latour, en el que humanos y no humanos se dan cita para, paradójicamente, ser conscientes del mismo paso del tiempo²⁵.

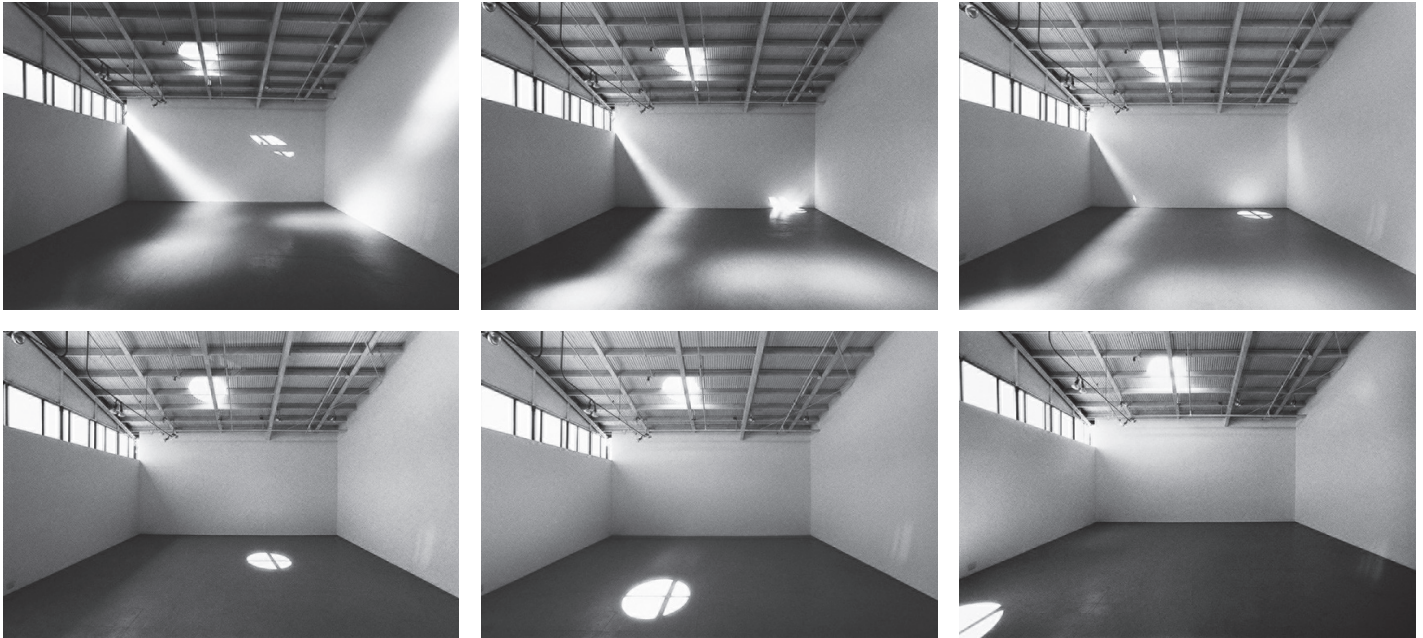
21. Según Eliasson, esto llega hasta tal punto que la carta del tiempo puede llegar a relegar la propia experiencia del fenómeno a un nivel simbólico. Ídem, p. 46.

22. Por mediación Eliasson entiende el grado de representación en la experiencia de una situación. Ver: ELIASSON, Olafur. Museums are radical. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, pp. 133-134.

23. FRICHOT, Hélène. Olafur Eliasson and the Circulation of Affects and Percepts. En: *AD. Interior Atmospheric*. Londres: Wiley, abril 2008, vol. 78, n.º 3, p. 34.

24. Como señala la crítica de arte Susan May: “*Para las naciones insulares como Gran Bretaña, donde el estudio de los signos y patrones de cambios atmosféricos era imperativo para la supervivencia de los marineros y agricultores, el clima ha jugado un papel significativo parte en la conciencia colectiva*”. MAY, Susan. Meteorológica. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, p. 23.

25. El proyecto de *The Weather Project* empezaría, un año antes de la exposición, con una serie de entrevistas a los gestores y trabajadores del museo a los que se les haría una larga encuesta que versaba sobre su relación con el tiempo atmosférico. La caótica naturaleza de los protocolos del museo se enlazaba así con la otra caótica naturaleza del devenir meteorológico.



13



14



15

CONCLUSIONES

The Weather Project opera sobre la naturaleza misma de la realidad más allá de cualquier deseo o anhelo de representación. “Vernos viendo” expresa de forma concisa nuestro potencial papel crítico y activo en la evaluación de los entornos que habitamos. Los meteorológicos desplazamientos, andamiajes y modelos de Eliasson se introducen como puente con el que hacernos conscientes de nuestra manera de estar en un determinado espacio. Ese espacio que es a su vez transformado para ser revelado de una forma completamente nueva. La alteración a la que es sometida la famosa Sala de las Turbinas de la Tate Modern supone una intensificación en un doble

camino de ida y vuelta. Por un lado, el recinto es puesto en valor ante nuestros ojos. Por otro, desaparece para que nuestra misma experiencia sea sublimada y puesta a prueba, inmersos en una naturaleza compartida a medio camino entre el arte y la ciencia.

Las perturbaciones meteorológicas producidas por la obra de Eliasson no dejan de reflejar el deseo de hacernos partícipes de nuestra continuidad ecológica con los procesos que constituyen el medio ambiente, un mediado lugar público, un paisaje colectivo en cuya construcción participamos diariamente. Posiblemente el proyecto más importante al que se enfrenta la humanidad hoy día: el “proyecto del tiempo”. ■

Bibliografía citada:

CHAVARRÍA DÍAZ, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. San Sebastián: Nerea, 2002.

COSTA, José Manuel. *Un gigantesco sol de Olafur Eliasson deslumbra en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern* [en línea]. *ABC*, 16 oct. 2003 [consulta: 20-06-2015]. Disponible en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-10-2003/abc/Cultura/un-gigantesco-sol-de-olafur-elias-son-deslumbra-en-la-sala-de-turbinas-de-la-tate-modern_214206.html.

ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

ELIASSON, Olafur. Museums are radical. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, pp. 129-138.

ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Philip URSPRUNG, texto; Anna ENGBER-PEDERSEN, ed. científica. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008.

ELIASSON, Olafur, ed. *Surrondings Surrounded. Essay on Spaces and Science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

ELIASSON, Olafur. The Weather Forecast and Now. En: BIRNBAUM, Daniel; GRYNSZTEJN, Madeleine, eds. *Olafur Eliasson*. Londres-Nueva York: Phaidon, 2002, pp. 140-141.

ELIASSON, Olafur; IRWIN, Rober. Take Your Time: A Conversation. En: Madeleine GRYNSZTEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres: Thames & Hudson, 2007, pp. 51-61.

ELIASSON, Olafur; ULRICH, Hans. *Olafur Eliasson & Hans Ulrich Olbrist. The conversation series; vol. 13*. Colonia: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2008.

FRICHOT, Helène. Olafur Eliasson and the Circulation of Affects and Percepts. En: *AD. Interior Atmospherics*. Londres: Wiley, abril 2008, vol. 78, n.º 3, pp. 30-35. ISSN 1554-2769. DOI: 10.1002/ad.671.

GONZÁLEZ GALÁN, Ignacio. Anti-entornos. En: *Arquitectos. Vías respiratorias*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, n.º 189 (2/2010), pp. 52-58. ISSN 0214-024.

LATOUR, Bruno: Atmosphère, Atmosphère. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, pp. 29-41.

MAY, Susan. Meteorológica. En: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Londres: TATE Publishing, 2003, pp. 15-28.

MOLESWORTH, Charles. Olafur Eliasson and the Charge of Time. En: *Salmagundi*, n.º 160/161 (otoño 2008-invierno 2009), pp. 42-52. ISSN 0036-3529.

MORIENTE DÍAZ, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010.

Tomás García Piriz (Granada, 1978) Dr Arquitecto, Departamento de Expresión Gráfica Arquitectónica y en la Ingeniería, UGR, Profesor Asociado en la E.T.S.A.G. Sus trabajos e investigaciones han tratado temas relacionados con el paisaje, la infraestructura y la dinámica del cambio en la ciudad del siglo XXI o las relaciones entre el patrimonio y la arquitectura contemporánea. En 2017 su actividad docente sería reconocida con el Premio "Universitario del Año" organizado por Canal Sur y la Junta de Andalucía. Cofundador de CUAC Arquitectura, su obra e investigación ha sido ampliamente publicada y premiada (FAD, AR AWARDS, XIII BEAU, XIV BEAU, X BIAU, BAUWELT, ARCHITIZER, BESTARCHITECTS ...) y expuesta en grandes eventos como la Bienal de Venecia (2008 y 2016), Bienal Española de Arquitectura, ABOVEMM (México, 2013), IAAC (Sevilla, 2014) y más. Su oficina ha sido galardonada con el prestigioso premio DESIGN VANGUARD (Año 2016) con el que la revista americana *Architectural Record* señala a los más destacados arquitectos emergentes de todo el mundo.

THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO

THE WEATHER PROJECT: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY

Tomás García Piriz (<https://orcid.org/0000-0003-3405-6806>)

p.101 *"If anything is collective, it's the weather map"*¹

During a few days travelling around Iceland, the adoptive land of Olafur Eliasson², the art critic and close friend to artist Hans Ulrich Obrist appeared surprised at the marked presence the weather had on the island and the way in which this weather forecast completely transformed the experience of the desolate and disturbing Icelandic territory. The discussion between critic and artist would revolve around diverse topics such as the influence of the landscape on works by Eliasson, the relationship with other colleagues such as Gerhard Richter, but above all, it would impinge on the quality of the weather and climatic event in order to condition and mediate the experience of a specific territory. During this trip, Olafur Eliasson stated: *"Many questions are raised when discussing the weather. One of these is how one will orientate themselves as an individual, in urban or paradisiac surroundings such as where we are now. For example, it's moving to see the speed at which they begin to use the weather as a personal compass. The weather gives substance to the air and the rain gives depth to the air, which is usually invisible"*³.

For Olafur Eliasson, the weather is a tool with which we can orientate ourselves and measure our surroundings; a barometer with which to intensify our experience in the area. When reviewing his work, it is easy to detect the reoccurring presence of diverse weather phenomenon which for the artist, function as models and landmarks, both literal and conceptual. These suggestive and poetic weather metaphors characterise his work beyond the purely perceptive claim, enunciating profound questions related to the meaning of the weather, both the ecological and the cosmological. Mist, rain, rainbows, eclipses, sunrises and sunsets form part of a personal vocabulary elaborated by Eliasson which, in a way, we could classify as heir to the romantic imaginary of the 18th century⁴, identifiable in works by painters such as Constable, Turner or Friedrich.

p.102 This atmospheric orientation of the artist's work manifests itself in a number of ways. On the one hand are its evident material qualities, or better said, immaterial. Temperature, pressure, humidity and other atmospheric variables, which when in the hands of the Danish artist are truly constitutive of the work and not just a simple, plastic resource. The concept of dematerialisation is understood here to be completely linked to its most phenomenological and experiential qualities, claiming the validity of the texts by Ponty, Husserl, Bergson or the psychology of Gestalt. On the other hand, in clear continuity with the aforementioned authors, the artist also demonstrates a strong interest in the mechanics and nature of space. It is precisely because of this, the importance given to the spatial fact as an object in itself, that Eliasson's artistic concept cannot be understood without the close relationship maintained with the world of architecture; its places, contexts and techniques.

Finally, we would have the meaning given to climate and atmospheric weather by the artist himself, in Eliasson's words⁵, one of the few fundamental encounters with nature that can still be experienced in the city. For the Nordic, the notion of climate is clearly linked to that of mediation in the sense that climate shapes the city and, in turn, the city itself becomes a filter for experiencing the climate from the most representative levels to the most direct or tangible experiences. Weather and climate both act as material and metaphor in the artist's work, as a way in which to summon a synthetic experience and interpretation of the "natural", completely marked by the thoughts of two of the most influential contemporary philosophers: Bruno Latour and Peter Sloterdijk⁶.

p.103 Eliasson's artistic creation sketches a personal iconography with which a "utopian"⁷ landscape of the artificial and the synthetic is reconstructed. A border landscape between culture and nature in which pre-existing and displaced realities overlap to produce a new, broader territory that is both familiar and strange at the same time. It is a landscape that becomes an environment open to critical interpretation. In short, it is an atmosphere which can be understood as a mediating framework between spectator and their surroundings; an atmosphere with which, paradoxically, this framework is both reinforced and intensified. It is precisely this idea of the "atmospheric", not just from a phenomenological viewpoint, but also from a sensitive and critical environmental stance, which directly connects this artist to Bruno Latour and Peter Sloterdijk, whose influence is both broad and extensive. His complicit gaze on the hybrid conditions between the technical and the organic, the attention paid to the artificial side of a shared, global environment or the comprehension of the huge socio-political value of the natural fact as an expression of the greatest collective experiment within which today's society is submerged, form part of a deep-rooted sensibility⁸ with which to welcome the 21st century.

Eliasson's career has managed to trace a recognisable path of its own, moving naturally between *a priori* opposite worlds which the artist ultimately transforms into complementary ones: art and architecture, science and poetry, individual and collective, non-material and experience, reality and representation or city and museum. In this sense, one of the projects in the Danish artist's long career which best lends itself to study and analysis as a result of its complexity, the pertinent moment of its development, its scale, ambition and repercussion or its influence on later works, is *The Weather Project*. This intervention would end up naming Eliasson as one of the key artistic references within the international panorama.

This text draws on the project in question as a means by which to explore the personal way in which Eliasson's interventions operate with reference to space and experience. The installation at the Tate Modern will enable us to delve deeper into some of his arguments, concepts and strategies, emphasising the relationships and transformations experienced by the spectator, the stage and the support (physical and programmatic), as a consequence of the conceptual and material displacements proposed by the artist. A brief introduction will facilitate the understanding of the aesthetics of the reception between the artwork and the public, in order to continue with the main conceptual mechanisms after the intervention in the Turbine Hall. The article will conclude with an analysis of the significant transformation which takes place in the institution itself, the museum, as a consequence of the complete alteration of the agents of mediation and representation.

THE WEATHER PROJECT: A RENOVATED WEATHER MACHINE FOR THE 21ST CENTURY

p.104

November 2003, London. A dazzling sunset is "trapped" inside the brand-new Tate Modern, unveiled just three years beforehand. After more than two decades of disuse, the old Bankside Power Station, designed by architect Giles Gilbert Scott in the 1940s, would be restored by Swiss architects Jacques Herzog and Pierre de Meuron, after winning an important international competition held during the mid-1990s.

The project was a landmark intervention from the moment it was executed, surely yet subtly referencing the industrial language of Scott's design apparent in each and every detail of the piece. In this well-crafted intervention, two operations stand out. The first relates to the piece on the restaurant and terrace, a delicate glass box which, placed on the roof of the old power station, overlooks the Thames in front of St. Paul's Cathedral. The second takes us inside to the Turbine Hall, which was revealed *posteriori* as one of the museum's great assets. The intervention here is minimal. Once emptied and free of the old machinery, this space has a surface area of 3500m² (155m long, 23m wide and 35m tall), transforming it into the true heart of the building and acting as a huge public square and hallway providing access to the centre. A compelling downward ramp links the interior and exterior. The galleries and glass walkways around the outside which are used on the upper floors, acted as viewpoints over this huge covered patio. A platform crosses the room, with a ground-level exterior balcony, bridging the existing unevenness between the interior square and outdoor terrace with a sculptural staircase. The result is a versatile, flexible, multipurpose space thanks to its powerful dimensions and the numerous viewpoints it offers: side, central, elevated, ground-level...It therefore provided an open space which could be experienced time and time again by the public and the artist during the daily running of the institution.

The Weather Project would be one of the installations that would test the capacity and flexibility of this architectural container and its possibilities for reconfiguration and alteration⁹. During its 5 months on show, the orange sunset was frozen inside the museum, embraced by a fine mist with a density that varied throughout the day. Moments of dense mist would dissipate across the hall, giving way to clearings with which the room doubled, as it was reflected by the huge mirror installed on the ceiling. In the background, a sun radiated across the space with its dazzling luminosity. A sun constructed from the reflection of a semicircle formed by hundreds of lights¹⁰. The mirror on the ceiling would confuse the spectator, engrossed in its blurred reflection.

The atmospheric system within this one single interior was not governed by the dynamics of different weather fronts and pressure that plagued the exterior of the museum, but instead, by an exclusive weather machine elaborated by the artist specifically for the installation. A new artefact was thus introduced to replace others, those who once occupied the Turbine Hall, which opened its doors to a bewildering installation that replaced the gigantic machinery including the electric generators, with another, even more monumental machine. This new machine is also powered by electric energy, but this time destined for the production of a perpetual sunset.

EVALUATION AND CRITICISM: "SEE OURSELVES SEEING"

The controlled atmosphere proposed by the artist is overlapped by the erratic nature of the visitors' wandering around, enraptured by the incredible image which came to life before their very eyes. The fluctuating, artificial mist of Central London would give shelter to countless people who gathered inside this exciting atmosphere. Some will wander aimlessly around the room, others will sit with their eyes closed, and then there are those who choose to lay down, absorbed, examining their reflections in the dazzling sky which the ceiling had become...

p.105

An important aspect of this piece and which also connects with the 1960s environmental practices¹¹ could be centred, precisely, on the active structural role the artist has given to the work itself¹². The necessary presence of the spectator in the constitution of the piece is understood not only through the perceptive act itself, but also through the consciousness of this participation. The famous "see ourselves seeing"¹³ by the Danish artist specifically discusses the critical evaluation of the experience of the piece on behalf of the individual, of the responsibility of the subject in the construction of their own environment and how this relationship is then put to the test.

Eliasson develops a new environment in which the subject is understood actively in the construction of their own references. The enveloping essence of this and other works by Eliasson facilitates the idea of a dialogue which is both self-referential and collective at the same time. In this sense, the way in which Eliasson baptises many of his interventions is symptomatic, always preceded by the pronoun “your”, as if at any given moment the artist distanced himself and ceded all authorship to the spectator, authentic final protagonist of the interpretation of the work in question. Thus, Eliasson’s proposals avoid figuration, set forms or images in order to activate the experience and consciousness of the subject in space and in time. From experiments on the reflection and refraction of light, with clear references made to Turrell or Irwin, such as *Your Spiral View* (2002), *Your Space Embraser* (2004), *Your Black Horizon* (2005) or *Your Making Things Explicit* (2009), to even more enveloping proposals, such as the misty *Your Atmosphere* (2009) or *Your Blind Passenger* (2011), they all originate from the manipulation of the climatic conditions of a given space to dissolve into vibrant subjective atmospheres that surround the visitor.

p.106

On various occasions, the artist has highlighted how in the interior of these “constructed meteorologies” the traditional notion of abstract space is replaced by that of parliament as raised again by Bruno Latour: as a meeting place between the natural and the artificial, between the creator and the spectator, between the spectator and his own experience or between perception and time. In this way, our consciousness of ourselves as inhabitants of a certain personal and collective space is summoned at the same time. It is for this reason that the spaces developed by the artist can be understood as “*synthetic constructions in which, by way of a piece or an installation, proposes and makes visible a connection between the individual and the continuity of the environment. It is a section in the organisation of the energy processes of the environment, or the existing transactions between these systems in which the subject is included*”¹⁴.

As in the aforementioned artistic concepts, the intervention of the Tate is presented as an alternative to the overloaded contemporary visual consumption. The aesthetic experience proposed by the Nordic artist encourages the spectator to pause; an introspective immersion in the surroundings based on the active participation of the individual in the environment, exhibiting, explicitly, the existing relationship between one and another. In the search for the conscious reaction of the individual, of a self or shared experience, both in a natural and artificial environment, the proposal of an elastic space arises, from an environment or a landscape within which each and every person can perceive it in a different way. Being in a place therefore becomes a critical act in itself; it becomes an action with which to re-evaluate the surroundings within which we live our day-to-day lives. It is the everyday context which is put to the test and is willing to be re-evaluated freely and without constraint.

LABORATORY LANDSCAPES: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND MODELS

The Weather Project masterfully represents the fruitful, interstitial space between art and science that is so characteristic, and within which Eliasson’s work is created. This is a place from which he has achieved the convergence of diverse scientific disciplines within the realms of the artistic¹⁵. This piece of work clearly responds to that marked, hybrid scientific condition in the skin of an artist.

As is the case with other interventions held in the public sphere, the personal crossroad developed by Eliasson is articulated by way of three principal strategies: the displacement of a natural landscape, the construction of a system of infrastructures or scaffolding which are clearly visible and the use of models as mechanisms as a means by which to synthesise natural phenomena.

NATURAL DISPLACEMENTS OR RE-CONTEXTUALISED METAPHORS

A large proportion of this artist’s work focuses on technology and nature, intervention and pre-existence as overlapping as a consequence of a complex dialogue which is the product of the de-contextualisation of natural fragments artificially reproduced in a given space (whether that be a building or an urban setting) and they completely alter the original meaning of said location. The interior of halls and museums, the streets, the squares or the city’s rooftops are thus strangely invaded by a nature that is somewhat alien to them, in a displacement that attends to different levels, perceptive, physical or symbolic.

A good example of synthetic and artificial exercises which characterises the artist’s practice would take place in *Mediated Motion* (2011), carried out in the interior of the Kunsthhaus de Bregenz, a building constructed by Peter Zumthor. Continuing on from early works such as *Beauty* (1994) or *The New York Waterfalls* (2008), Olafur borrows from atmospheric phenomena, accidents and natural occurrences as a means by which to reconstruct a completely new, indoor version. In *Mediated Motion*, Eliasson literally occupies the different levels in the building by way of displacing alien climates which are installed, made in the interior of the museum itself. As visitors move around the exhibition, they are both absorbed and surprised by the way in which they move through interlinking swampy, misty, natural environments which appear to have been taken right out of distant countries such as Uganda, Iceland or Switzerland. These landscapes are a source of de-contextualisation and distortion of both image and experience. Professor of Art, David Moriente, reminds us that: “*The work by the Danish artist arises from a metamorphosis of perception which is carried out by way of crossing the image of nature with its empirical interpretation. That way, although the natural brings with it the notion of a certain, real place, the artists representation of it is corrected (mediated) by the scientific narration*”¹⁶.

p.109

As in *Meditated Motion*, *The Weather Project* aspires to a broader scope, a scope that goes beyond the production of suggestive images “extracted” from borrowed landscapes. The subtle change in temperature and the airflow, the enveloping density of the mist or the vibrant, orange colour radiated by the sun, continually provoke total immersion in this space. Once inside, it is impossible to escape. The piece by Eliasson is not designed to be looked at, but instead to be explored. Nor is it designed to be observed from one fixed point. Eliasson invites us to wander around it. In fact, only by roaming around does the piece become complete and truly begin to obtain meaning.

However, this route is not easy. There is an implicit effort in crossing this space, occasionally in semi-darkness. The spectator therefore establishes a new relationship with space in the installation, which is paradoxically opaque and translucent at the same time. The Turbine Hall becomes a fabulous magic box which disappears and reappears as the visitor moves around its interior via the ramp, the intermediate platform or the side balconies. The space acquires a new character which is almost topographic, inviting the spectator to find “their” position. It is thus here that the visitor transforms into this 18th century traveller, fascinated by the powerful image of a strange landscape which is continuously being reconstructed before their own eyes.

TRANSPARENT SCAFFOLDING OR TECHNOLOGICAL FABLES

The personal synthetic movement of the “natural” carried out by Eliasson is done in utmost transparency. Nothing appears to be hidden. There are no secrets. The path which leads from the natural to the artificial is laid out to ensure that the spectator is conscious of the displacement, both conceptually and physically. Technological frameworks constructed using scaffolding, pipes, ducts, cables, lamps, spotlights or mirrors are in no way camouflaged nor hidden from the subject, who thus identifies the complete “fly system” exposed to promote both analysis and contemplation. The construction therefore becomes a comprehensible element, a map which provides a glimpse into its experimental condition. This is the case in *The Weather Project*. As critic Philip Ursprung commented, when referring to his own visit to the installation: “It was so directly accessible that in reality, it didn't require an explanation nor access”¹⁷. Everything was there in front of you, on show for the surprised visitor who unsuspectingly attended the technological fable which was open to their multiple interpretation.

Eliasson's infrastructure demonstrates to us that the artist does not want to depict. His concept does not aim to substitute reality, but instead, install itself within it in order to construct a new text within which the spectator, figure and ground, remain recognisable entities. The account is shared between nature, support space and the spectator. It is not the image of nature presented to us by the artist, with the Tate sunset, but instead, the image of another image: that of nature inside a laboratory, if an experiment in which a small sample of the natural world has been reduced in the interior with a test piece or reproduced thanks to a scale model. In addition, it is a model which is also a coproducer of reality, capable of completely altering the meaning of a determined contest through the way in which it overlaps it¹⁸.

p.112

The Weather Project is not only transparent, but it also produces transparency. The space in the hall is transformed into an exciting observatory with the establishment of the new orange horizon that goes beyond the limits of the architectural enclosure. The interior becomes a new and surreal exterior. The hall is no longer obscure. Eliasson has built a sun, sky and air: a landscape, in short. It is at this moment that the architecture disappears, dematerialised to give way to the encounter between visitor and phenomenon, between subject and atmosphere. There is no longer an aim, just an endless number of possible actions in the erratic wandering before a stunning sunset, that of the city of London, which ends up penetrating the interior of the Tate Modern in the same way as the container is broken to incorporate itself into the London landscape.

METEOROLOGICAL MODELS OR ATMOSPHERIC ENVIRONMENTS

Of the natural landscapes present in Eliasson's creative output, the sun, our source of energy par excellence, has become a reoccurring experimental landmark for the testing phase of diverse aspects and situations, experiential and symbolic. *The Weather Project* is the arrival point for other previous experiences which are centred upon the sun. The first would be *Double Sunset* (1999). With this installation, the artist would confront two moments, the real sunset with another, simulated and duplicated (see figure 11). The work under discussion is not representative of the Sun itself, but instead a specific moment in its daily course. In order to do so, Eliasson would erect a huge, yellow metal disk with a diameter of more than 38 metres, placed on the rooftop of an industrial building in Utrecht. Various powerful reflectors were located on the other side of the road, so that when the sun set, this sun illuminated in parallel with the real sun. Is this to say that the sun duplicated by Eliasson was not equally as real as the sun itself?

Any sense of the natural is altered in this strange yet seductive image of the double sunset. The city itself became part of the installation. All inhabitants become participants in this totally immersive concept. From the east of the city, both suns dazzled in unison. However, from the west, the inhabitants would be aware of the lattice effect. Eliasson challenges the notions of space and representation which are generally taken for granted, inviting us to perceive what we have already seen so many times before, in a completely different way.

Your sun machine (2001)¹⁹ would also be dominated by the sun. However, it differs from the encounter between reality and fiction of the domesticated double sunset in the Dutch city, as here, the emphasis is placed on the tense contact between perception and time. Designed for the interior of the Marc Foxx gallery in Los Angeles, the installation would consist of a simple hole measuring 1.5m (diameter) which was cropped on the metal ceiling of the hall. The resulting light machine, in pantheon mode, would enable the sun to shine through into the exhibition space. During

the day, the beam of light coming through the perforation moved around the hall, making the visitors aware of the passing of time, which was physically represented by the beam of light which marks the movement of the sun on the floor and walls. The place was activated not just by way of the image of the sun, but by the image of a watch capable of shaping time.

p.113 The sun at the Tate features elements of the two previous examples, models of a domesticated nature which is both scaled and summarised, putting the receptor and place to the test. However, the sunset in the Turbine Hall has characteristics of its own. We have seen some of them. Here, the scaffolding goes beyond its condition as an object and evolves into an environment, into atmosphere. The sun is not a sole protagonist. Although the mechanisms present in the previous “solar” experiences are both clear and evident, here, everything is more ambiguous. Transparency is complex, blurry and it reveals at the same time as it hides. Illusion envelops everything in order to completely blur reality and fiction.

MEDIATION AND REPRESENTATION: THE SUN TRAPPED IN THE MUSEUM INTERIOR

Eliasson's atmospheric intervention would have a tremendous repercussion. The spotlight of a diverse audience made up of members of the general public, specialists, architects, artists, but also specialists from the world of meteorology would become the protagonist even of the news bulletins and weather on predominantly English channels, and from other countries. *The Weather Project* would become the most shared and discussed weather forecast of its time. The sun televised by the Tate is not just representation in terms of the image of the phenomena and manufacturing, the non-material production of the synthetic sunset, but also delves into the meaning of the subjects mediated experience with the weather and, therefore, with the other weather, the chronological. In this sense, the author himself comments: “*One of the reasons why we care so much about atmospheric weather and why we continue to need it through different strata of the social structure is because atmospheric weather has a strong relationship with the weather*”²⁰.

p.114 Olafur Eliasson has commented on how the technological contemporary society has broadened our sense of now by creating a huge, common space which constantly negotiates and mediates with the weather. The artist highlights that it is for this reason that the forecast may be one of the most-shared actions on a collective level²¹. In fact, the meteorological part may even be capable of pre-organising the personal experience of the weather, even before the same experience is given. It indicates when we should be cold or hot and even adapts our tactile perception. In this sense “*The Weather Project*” provides inverse mediation. By repositioning the atmospheric phenomenon in an altered interior where the mist blurred the limits of the hall and the gusts of air can be felt by visitors, Eliasson warned the spectator of the danger present in the mediatory strength of the weather forecast, or, likewise, of the conventions and precepts accepted in an acritical manner.

The Weather Project thus also means making visible other important elements of mediation, that of the museum, possibly one of the most complex and mediated institutional forms that exists. Eliasson makes the museum itself, alongside its rules and guidelines, disappear in order to transform it into something else. There is no piece of work to observe, nor catalogue to buy, but instead, a place to be. The space in the Turbine Hall has ceased to be a protocolary place to pop into or a place of momentary rest, and has instead become a landscape in which to let oneself be carried away, in continuity with that which develops outside, facing the river. For a moment, one banishes themselves to this place, forgetting that the building they have entered in fact represented a cultural institution.

The fake, or not so fake sunset at the Tate is used by Eliasson as a means by which to reinforce, making the different levels of mediation visible²² (art, the museum, the weather forecast...), contact with our surroundings. “*If it can be said that we are currently suffering a decrease in affection in our contemporary world of empty consumerism, then, as Eliasson demonstrates through his atmospheric reasoning, it is only through art that we can return to the realm of feeling or affection and perception*”²³. The positioning of the sun in the interior public square inside the museum in London would provoke the visitor to move towards a profound and revealing experience of space and time. A first experience which takes us to other places which remind us of the memories of our survival in immemorial times during which the configuration of the social structures was established according to the state of the sky²⁴.

The weather forecast presented by *The Weather Project* transforms the interior of the Turbine Hall at the Tate Modern into a renovated, exterior, shared space. The museum premises disappear behind the sunset which emerges as a new landscape, expression of the collective, along the lines of the aforementioned parliament of Latour, in which humans and non-humans paradoxically become aware of the passing of time²⁵.

p.116 CONCLUSIONS

The Weather Project operates based on the nature of the reality beyond any desire or yearning for representation. “*Seeing ourselves seeing*” offers a concise expression of our potential critical and active role in the evaluation of the environments which we inhabit. Eliasson's meteorological displacements, scaffolding and models are introduced as a bridge to make us aware of our way of being in a certain space, a space which, in turn, is transformed and unveiled as something completely new. The changes to which the famous Turbine Room at the Tate Modern is subjected represent an intensification on a double return journey. On the one hand, the enclosure is given value before our eyes. On the other hand, it disappears in order for our experience to be sublimate and put to the test, immersed in a shared nature located halfway between art and cinema.

The weather disruptions produced by Eliasson's work do not cease to reflect our desire to form a part of our ecological continuity with the processes which constitute the environment, a mediated public place, a landscape in whose construction we participate on a daily basis. Potentially the most important project facing humanity today: the "weather project". ■

1. ELIASSON, Olafur. The Weather Forecast and Now. In: BIRNBAUM, Daniel; GRYNSTEN, Madeleine, eds. *Olafur Eliasson*. London-New York: Phaidon, 2002, p. 141.
2. Although born in Denmark in 1967, Olafur Eliasson was born to Icelandic parents. He therefore maintains a special and fruitful relationship with this place and it is also sensitively present, one way or another, in a significant amount of his work.
3. ELIASSON, Olafur; IRWIN, Rober. Take Your Time: A Conversation. In: Madeleine GRYNSTZJEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. London: Thames & Hudson, 2007, p.110.
4. Here we must specify that the public and social dimension apparent in the work of Eliasson distances him from the completely individual vision of the romantic artist. The artist is a romantic without romanticism. "I don't believe too much in romanticism, which tends to fall into totalitarianism. For me, the relationship between the individual, the society and its environment are what's important. The sensual experience has no reason to be separated from the intellectual experience". Olafur ELIASSON interviewed in COSTA, José Manuel. *Un gigantesco sol de Olafur Eliasson deslumbró en la Sala de las Turbinas de la Tate Modern* [online]. ABC, 16 oct. 2003 [accessed: 20-06-2015]. Available at: http://www.abc.es/hemeroteca/historico-16-10-2003/abc/Cultura/un-gigantesco-sol-de-olafur-eliason-deslumbró-en-la-sala-de-turbinas-de-la-tate-modern_214206.html.
5. See ELIASSON, Olafur. Museums are radical. In: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: TATE Publishing, 2003, pp. 129-138.
6. Bruno Latour himself, in his article: "Atmosphère, Atmosphère", compares Sjojterdik with Eliasson and comes to establish a complete parallelism between philosopher and artist. For Latour, the "broadened meteorology" around which a significant part of work by both revolves is a pathway for the exploration of the nature of the atmospheres within which we are all attempting to survive collectively. See LATOUR, Bruno: Atmosphère, Atmosphère. In: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: TATE Publishing, 2003, pp. 29-41.
7. David Moriente points out the utopian charge present in the artist's work, especially in the synthesis which is established between nature and science. Utopia in the sense that Eliasson's installations represent a no-place without scale nor dimension. See: MORIENTE DÍAZ, David. *Poéticas arquitectónicas en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, 2010, p. 360.
8. This awareness is shared not only with artists of his generation, from the end of the 60s such as Tacita Dean, Philippe Parreno, Dominique González-Foerster or Carsten Holler, but also with architects of the same prestige, such as Diller and Scofidio or Philippe Rahm. Works including the misty, floating pavilion, Blur (Yverdon-les-Bains, Switzerland, 2002) or the synthetic reproduction of the Swiss Alps in the Hormonarium project (Venice, Italy, 2002) can be presented as yet another expression of the complex dialogue which exists between the natural and artificial fact, just as it began to reformulate during the dawn of the century.
9. This work formed part of the Unilever Series of monographic proposals by artists, presented specifically for this hall. Prior to the Danish artist, Louise Bourgeois, Juan Muñoz and Anish Kapoor, artists who were very famous during their respective interventions, tried their luck.
10. Generally speaking, monofrequency lights are used in the public sphere. The light is emitted at such a narrow frequency that colours other than yellow and black are invisible, thus transforming the visual field around the sun into a vast duotone landscape.
11. As a result of his conceptual and material characteristics, Eliasson continues the pathway open by the previous "non-material generation", united over the questioning of the consistency of the object in the world of art. This group of artists featured names such as James Turrell, Dan Flavin, Walter de María, Dan Graham or Robert Irwin, just to name a few. See: MOLESWORTH, Charles. Olafur Eliasson and the Charge of Time. In: *Salmagundi*, n.º 160/161 (autumn 2008-winter 2009), pp. 42-52. ISSN: 0036-3529.
12. To further develop this idea, see: CHAVARRÍA DÍAZ, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. San Sebastián: Nerea, 2002, pp. 9-12.
13. This concept, "see ourselves seeing", is articulated by the artist on numerous occasions in order to refer to the introspective quality of the experience and own action to see. Eliasson understands that not only does he see what one is seeing, but also how they are seeing. See: ELIASSON, Olafur; IRWIN, Rober. Take Your Time: A Conversation. In: Madeleine GRYNSTZJEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres: Thames & Hudson, 2007, pp. 51-61.
14. GONZÁLEZ GALÁN, Ignacio. Anti-entornos. En: *Arquitectos. Vías respiratorias*. Madrid: Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, n.º 189 (2/2010), p. 55. ISSN: 0214-1124.
15. His relationship with the world of science is consistent across different disciplines, from biology and botanicals to optics and geology, or in this particular case, meteorology and climatology. The artist himself will carry out an important review of these multiple references in ELIASSON, Olafur, ed. *Surroundings Surrounded. Essay on Spaces and Science*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.
16. MORIENTE DÍAZ, David, *op. cit. supra*, note 7, p. 364.
17. In: ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Philip URSPRUNG, text; Anna ENGBER-PEDERSEN, ed. científica. Hong Kong-Cologne-London-Los Angeles-Madrid-Paris-Tokyo: Taschen, 2008, p. 18.
18. The most frequent models in works by the artist derive from the natural atmospheric variables: water, wind, light...These elements act as prototypes of spatial and temporary situations with a marked, collective character. From these elements come their associated phenomena: rain, wind, rainbows, mist...Examples such as the mentioned Beauty and New York Waterfalls or proposals such as *Your Windless Arrangement* (1997) or *Fog Assembly* (2016) serve as examples of an effective machinery prepared to condense a piece of the world.
19. There are also other, more recent examples which equally explore aspects linked to the solar mode. *Dnepropetrovsk Sunrise* (2012) is one of these. In this case, an artificial sunset made up of two eclipses constructed using yellow, corrugated metal, 60 metres above the river in the Ukrainian city.
20. ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Gustavo Gili, Barcelona, 2012, p. 45.
21. According to Eliasson, this goes as far as the weather map can relegate one's own experience of the phenomena on a symbolic level. Idem, p.46
22. By mediation, Eliasson understands the degree of representation in the experience of a situation. See: ELIASSON, Olafur. Museums are radical. In: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: TATE Publishing, 2003, pp. 133-134.
23. FRICHOT, Hélène. Olafur Eliasson and the Circulation of Affects and Percepts. In: *AD. Interior Atmospherics*. London: Whiley, April 2008, vol. 78, n.º 3, p. 34.
24. As highlighted by art critic Susan May: "For insular nations such as Great Britain where the study of signs and patterns of atmospheric change was imperative for the survival of seafarers and farmers, climate has played a significant part in the collective consciousness". MAY, Susan. Meteorológica. In: Susan May, ed. *Olafur Eliasson: The Weather Project*. London: TATE Publishing, 2003, p. 23.
25. *The Weather Project* would begin one year prior to the exhibition, with a series of interviews with the museum managers and staff, who would complete a long survey that addressed their relationship with the weather. The chaotic nature of the museum protocols was thus linked to the chaotic nature of the meteorological evolution.

Autor imagen y fuente bibliográfica de procedencia

Información facilitada por los autores de los artículos:

página 18, 1a y página 19, 1b (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, Oslo, 2009, p. 51, p. 53); página 20, 2 (NORRI, Marja-Riitta; KÄRKKÄINEN, Maija, eds. 1992: *Sverre Fehn. The poetry of the straight line*. Museum of Finnish Architecture, Helsinki, p. 13 -recompuesta por el autor-); página 21, 3 (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 47. NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 149); página 22, 4a (*L'Architecture d'Aujourd'hui*, n.º 287, junio 1993, p. 98); página 23, 4b (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 27), 4c (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 122.); página 25, 5a (NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 117); página 27, 5b (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 167); 6a y 6b (NORBERG-SCHULZ, Christian; POSTIGLIONE, Gennaro. *Sverre Fehn. Opera Completa*. Milán: Electa, 1997, p. 148), 6c (Fotografía del autor); página 27, 7 y página 28, 8ª, 8b y 8c (FJELD, Per Olaf. *Sverre Fehn. The pattern of thoughts*. Nueva York: The Monacelli Press, 2009, p. 131, p. 240, p. 242, p. 243), página 28, 9ª; página 30, 9b; página 31, 10a, 10b y 10c (*Byggekunst 1007:2*. p. 36, p. 40-41, p. 14, p. 20, p. 22); página 32, 11a (ALMAAS, Ingerid Helsing, ed. *Sverre Fehn. Projects and reflections*. Oslo: Arkitektur N, *The Norwegian Review of Architecture*, n.º 7, 2009, p. 86); página 33, 11b (ALMAAS, Ingerid Helsing; *Norway. A guide to recent Modern Architecture*. Londres: Batsford. 2002, p. 6-5); página 37, 1 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO008; HERT 13.40-13.44]); página 39, 2 (CONSTANT *et al.* *Nueva Babilonia* [Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 20 de octubre de 2015-29 de febrero de 2016]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2015, p. 259); página 40, 3 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO031; HERT 13.29-13.39]), 4 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 41, 5 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO028; HERT 13.1]), 6 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO028; HERT 13.3]); página 44, 7 (HERTZBERGER, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 1991, p. 80), 8 (HERTZBERGER, Herman. *Articulations*. Munich-Londres: Prestel, 2002, p. 83); página 45, 9 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 46, 10 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.4]); página 48, 11 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.6]); página 50, 12 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO008; HERT 9.2]); página 51, 13 (BAKEMA, Jaap. Plan Kennemerland van V. D. Broek en Bakema. En: *Forum voor Architectuur en Daarmee Verbonden Kunsten*, 1960-1, n.º. 1, p. 29); página 52, 14 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.5]); página 53, 15 (Herman Hertzberger Archive, Rijksarchief voor Nederlandse Architectuur en Stedenbouw, Het Nieuwe Instituut [HERTO029; HERT 13.9]); página 59, 1 (José Luis Bezos Alonso), 2 (Fotografía: Matthieu Thovvenin. Disponible en *World Wide Web*: https://en.wikipedia.org/wiki/History_of_Apple_Inc. (Licencia c. c.)), página 60, 3, 4 y 5 (*Suburbia*. Fotografías de Bill Owens. 1973. Ceditas y con autorización de Bill Owens y disponibles en *World Wide Web*: <http://www.billowens.com/suburbia/>); página 61, 6 y 7 (En BRAND, Stewart. *How Buildings Learn: What happens after they're built*. Nueva York: Viking, 1994, p. 25. Con autorización del autor (Stewart Brand)); página 62, 8 y 9 (En BRAND, Stewart. *How Buildings Learn: What happens after they're built*. Nueva York: Viking, 1994, pp. 32-33. Con autorización del autor (Stewart Brand)); página 64, 10 y 11 (cedidas y con autorización del autor, Shunji Ishida y disponibles en *World Wide Web*: <http://www.rpbw.com/project/il-rigo-quarter/>); página 65, 12 y 13 y página 66, 14 (LACATON & VASSAL. 2G libros. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, pp. 26-29. Con autorización del autor (Philippe Ruault)); página 71, 1 y 2 (elaboración propia); página 72, 3 (Winterthurer Bibliotheken, Sammlung Winterthur), 4 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York); página 74, 5 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York; fotografía de Eric Pollitzer), 6 (Donald Judd Art © 2018 Judd Foundation / Artists Rights Society (ARS) New York); página 75, 7 (Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn), 8 (Kunst Museum Winterthur, Donated by the City of Winterthur, 2000 / © SIK-ISEA, Zürich (Jean-Pierre Kuhn); página 76, 9 (Elaboración propia a partir de la planimetría original); página 77, 10 (LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 16 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>); página 78, 11 (Elaboración propia); página 79, 12 (Winterthur Glossar; fotografía de Heinz Bächinger); página 80, 13 (Elaboración propia); página 82, 14 (LAWRENCE, James. Donald Judd's Works in Concrete. En: *Chinati Foundation Newsletter* [en línea]. Marfa: The Chinati Foundation, 2010, vol. 15, p. 17 [consulta: 26-02-2018]. ISSN 1083-5555. Disponible en: <https://www.chinati.org/pdf/newsletter15.pdf>), 15 (© wintipix.com; fotografía de Roger Szilagy); página 85, 1; página 87, 2, 3, 4 y 5 y página 88, 6 (HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, p. 375; p.381; p.380; p. 377; p. 377; p. 393 respectivamente); página 90, 7 (AAVV. *Internationale Bauausstellung Berlin 1987*. Berlín: BAU, 1987, anejo); página 91, 8 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, pp. 3-4); página 92, 9 (HEJDUK, John. *Mask of Medusa*. Nueva York: Rizzoli, 1985, p. 328); página 93, 10 y 11 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, p. 52); página 94, 12 (HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995, p. 14); página 95, 13 (HEJDUK, John. *Victims*. Londres: Architectural Association, 1986, p. 58); página 96, 14 (HEJDUK, John. *Security*. Oslo: Aventura Forlag, 1995, p. 78); página 101, 1 (Fuente: <https://plus.google.com/110882501224694377041/posts/Y6a4JDwia6D>); página 102, 2 (Madeleine GRYNSTEJN, ed. *Take your time: Olafur Eliasson*. Londres: Thames & Hudson, 2007); página 103, 3 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 105, 4 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 107, 5 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 108, 6 (<http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100285/your-atmospheric-colour-atlas>); página 110, 7 (Studio Olafur Eliasson), 8 (Elaboración propia a partir de varias imágenes); página 111, 9 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008), 10 (Elaboración propia a partir de varias imágenes); página 113, 11 y 12 y página 115, 13, 14 y 15 (ELIASSON, Olafur. *Studio Olafur Eliasson. An Encyclopedia*. Hong Kong-

Colonia-Londres-Los Ángeles-Madrid-París-Tokio: Taschen, 2008); página 121, 1 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018), 2 (Dibujo de la autora); página 122, 3 (Marcos Cruz Architect © Steve Pike [en línea] [consulta: 28-02-2018]. Disponible en: <https://www.instagram.com/p/BinOT5DFi6E/?taken-by=marcoscruzbioid>), 4 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018); página 123, 5 (Dibujo de la autora), 6 (© Fondazione La Triennale di Milano); página 124, 7 (© R. Hamilton. All Rights Reserved, VEGAP 2018), 8 y página 126, 9 (Dibujos de la autora), 10 y página 127, 11 (Fotografías de la autora: (10) *Playgrounds. Reinventar la plaza*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2014; (11) *an Exhibit*. Londres: Institute of Contemporary Arts, 2014); página 128, 12 (© Sally Ann Norman); página 129, 13 (Fotografía de la autora. *Cloud Pavilion*. Londres: Serpentine Gallery, 2013); página 130, 14 (<https://www.atelier56s.com/lobservatoire>); página 131, 15 (Photo: Olafur Eliasson © 2011 Olafur Eliasson); página 135, 1 (Fotografías del autor); página 136, 2 (Ben Johnson, cuadro: fotografía del autor. Mapa 1890: *La 106.14a Central Liverpool 1890*. Old Ordnance Survey Maps. The Godfrey Edition. Imagen 1865: SPIEGL, Fritz, ed. *Giant Panorama 6' 8" of Liverpool*. Liverpool: Scouse Press, 1997); página 137, 3 (Documentación gráfica (plantas y secciones) de elaboración propia. Dibujos: Raúl Villafañe, Coral Molledo); página 138, 4 (Documentación gráfica (plantas) de elaboración propia. Dibujos: Raúl Villafañe, Coral Molledo); página 140, 5 (JENKINS, David. *Clore Gallery, Tate Gallery, Liverpool*. Londres: Phaidon, 1992, [s. p.], figuras 36, 47 y 48. Fotografía de Richard Bryant); página 141, 6 (STIRLING, J.; WILFORD, M. Tate Gallery Liverpool. *A+U Architecture and Urbanism*. 1989, n.º 228, p. 130); página 142, 7 (Maqueta: elaboración propia a partir del croquis inicial de 1982. Colaboradores: Jesús J. Ruiz Alonso, Carlos Ruiz Alonso, Natalia González Vaquero. Fotografía túnel del autor. Cinta transportadora: STAMMERS, M. *Liverpool Docks*, Gloucestershire: The History Press, 2010, p. 67); página 143, 8 (Plano: COLLARD, Ian. *Mersey Ports. Liverpool and Birkenhead*. Gloucestershire: The History Press, 2001, p. 10. Esquema planimétrico del autor); página 144, 9 (STIRLING, J. et al. *James Stirling. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1989, p. 208 (fig. 2), p. 257 (fig. 3)); página 146, 10 (Elaboración propia); página 147, 11 (Sección del Queens Tunnel: MOORE, Jim. *Underground Liverpool*. Liverpool: The Bluecoat Press, 1998, imagen de portada. Chimeneas de ventilación y sección del sistema de ventilación: fotografías del autor); página 148, 12 (Maqueta: elaboración propia a partir del croquis inicial de 1982. Colaboradores: Jesús J. Ruiz Alonso, Carlos Ruiz Alonso, Natalia González Vaquero. Tren elevado: *Liverpool Overhead Railway* (postal). National Museum of Liverpool. Star Editions. Archivo del autor)

19

• **EDITORIAL • LA ARQUITECTURA SALE A ESCENA** / ARCHITECTURE EMERGES ON THE SCENE. Amadeo Ramos–Carranza • **ENTRE LÍNEAS • SVERRE FEHN: EL LUGAR COMO SOPORTE** / SVERRE FEHN: THE PLACE AS A SUPPORT. Antonio Millán Gómez • **ARTÍCULOS • CENTRAAL BEHEER: LOS LÍMITES DEL ESTRUCTURALISMO EN LA CONFIGURACIÓN DE UN ESPACIO–SOPORTE** / CENTRAAL BEHEER: THE LIMITS OF STRUCTURALISM IN THE CONFIGURATION OF A SUPPORT–SPACE. Rebeca Merino del Río; Julio Grijalba Bengoetxea • **EL CONCEPTO DE LOW ROAD DE STEWART BRAND COMO FUNDAMENTO DE ESTRATEGIAS PARA LA ADAPTABILIDAD DE LOS ESPACIOS EN LA VIVIENDA CONTEMPORÁNEA** / STEWART BRAND'S CONCEPT OF *LOW ROAD* AS A BASIS FOR STRATEGIES AND ADAPTABILITY OF SPACES IN COMTEMPORARY HOUSING. José Luis Bezos Alonso • **OBJETOS EN LA CIUDAD. DONALD JUDD Y EL PROYECTO PARA LA CALLE STEINBERGGASSE DE WINTERTHUR** / OBJECTS IN THE CITY. DONALD JUDD AND THE PROJECT FOR THE STEINBERGGASSE STREET IN WINTERTHUR . Pablo Llamazares Blanco; Fernando Zaparaín Hernández; Jorge Ramos Jular • **DE LA WIDOW'S WALK A SECURITY. UNA INTERPRETACIÓN SOBRE LAS MASQUES DE JOHN HEJDUK** / FROM THE *WIDOW'S WALK* TO *SECURITY*. AN INTERPRETATION ON THE *MASQUES* OF JOHN HEJDUK. Carlos Barberá Pastor • **THE WEATHER PROJECT: DESPLAZAMIENTOS, ANDAMIAJES Y MODELOS METEOROLÓGICOS PARA UNA EVALUACIÓN CRÍTICA DEL ESCENARIO PÚBLICO** / *THE WEATHER PROJECT*: DISPLACEMENTS, SCAFFOLDING AND METEOROLOGICAL MODELS FOR A CRITICAL EVALUATION OF THE PUBLIC DISPLAY. Tomás García Piriz • **EL ESPACIO DE LA EXPERIENCIA EN LAS ARQUITECTURAS DE RICHARD HAMILTON** / THE SPACE OF EXPERIENCE IN THE ARCHITECTURE OF RICHARD HAMILTON. Luz Paz–Agras • **JAMES STIRLING Y EL PROYECTO DE LA TATE GALLERY EN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982–88** / JAMES STIRLING AND THE TATE GALLERY PROJECT IN ALBERT DOCK, LIVERPOOL, 1982–88. Eusebio Alonso García • **RESEÑAS BIBLIOGRÁFICAS • JOHN HEJDUK: VÍCTIMAS**. Gabriel Bascones de la Cruz • **KEVIN LYNCH: THE IMAGE OF THE CITY**. José Manuel López–Peláez • **CARMEN DÍEZ MEDINA; JAVIER MONCLÚS (EDS.): VISIONES URBANAS DE LA CULTURA DEL PLAN AL URBANISMO PAISAJÍSTICO**. María Teresa Pérez–Cano