

OLAFUR ELIASSON: PASAJES DE LUZ

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES - UNIVERSIDAD DE SEVILLA - CURSO 2020-2021

AUTORÍA: SARA DÍAZ LÓPEZ



BBAA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN BELLAS ARTES – UNIVERSIDAD DE SEVILLA – CURSO 2020-2021

OLAFUR ELIASSON:
Pasajes de luz

AUTORÍA: Sara Díaz López
TUTOR: Paco Lara-Barranco



Título: Olafur Eliasson: Pasajes de luz

Resumen: Este trabajo consiste en un estudio sobre la instalación lumínica inmersiva, principalmente, basándonos en una selección de obras de Olafur Eliasson. Se buscará la evolución de dicha manifestación artística en referentes artísticos que transcurren desde William Turner hasta el desarrollo del Light Art, comenzando, por las teorías científicas y filosóficas influyentes relacionadas con la luz como medio de expresión de espacio y tiempo.

Se revisarán las obras seleccionadas del artista en cuestión, explicando su función y su repercusión de cara al público, además de su planteamiento.

Finalmente, se desarrollará una conclusión que responda a la importancia de esta modalidad de arte contemporáneo para la sociedad y que explique los posibles usos, como interés personal, a los que se puede adaptar.

Palabras clave: Espacio, tiempo, luz, movimiento, experiencia, color.

Title: Olafur Eliasson: Passages of Light

Abstract: This work consists of a study on the immersive light installation, mainly based on a selection of works by Olafur Eliasson.

We will look for the evolution of this artistic manifestation in artistic referents that go from William Turner to the development of the Light Art.

In addition, influential scientific and philosophical theories related to light as a means of expression of space and time will be discussed.

Selected works by the artist in question will be reviewed, explaining their function and their impact on the public.

Finally, a conclusion will be developed that responds to the importance of this contemporary art form for society and explains the possible uses, as a personal interest, to which it can be adapted.

Keywords: Space, time, light, movement, experience, color.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	12
Justificación/demarcación del tema.....	13
Objetivos.....	14
Metodología.....	15
Grado de innovación.....	15
1. ANTECEDENTES	16
1.1. Teóricos.....	18
1.2. Prácticos.....	22
2. INMERSIÓN EN LA OBRA DE OLAFUR ELIASSON....	32
CONCLUSIONES.....	50
BIBLIOGRAFÍA.....	54
ANEXO DE IMÁGENES.....	56

INTRO- DUCCIÓN

“El arte tiene la habilidad de ser inclusivo y reflejar las necesidades emocionales de cada uno”

Olafur Eliasson

Justificación/demarcación del tema

Olafur Eliasson (1967, Copenhague) es uno de los grandes artistas del marco actual contemporáneo. Su trayectoria artística se basa en esculturas e instalaciones interactivas que ahondan en el aumento y transformación de la percepción humana, permitiendo al espectador encontrarse a sí mismo. Transporta elementos de la naturaleza a través de espacios aparentemente ajenos a ella, entre los que destaca el fenómeno de la luz discurriendo por los entramados del espacio-tiempo. De esta manera, invita al público a reflexionar sobre las actitudes y acciones en tiempos de velocidad, espacios indeterminados, tecnología y bombardeo de imágenes.

Para entender el sentido de las obras del artista en cuestión, se abrirá la investigación con una breve teoría de carácter racional y científico, continuando después con episodios de la historia del arte que discurren desde el movimiento impresionista hasta llegar al Light art. Tras esta investigación de entrada, se comienza a analizar una selección de obras de Olafur Eliasson que se presten a la inmersión del público en espacios de luz. Constará de reflexiones estrechamente ligadas a la intención, repercusión y a la construcción analógica de las obras. Finalmente, se culminará la investigación con observaciones propias en base al artista y a la instalación como medio expresivo de interés de cara a la sociedad actual.

Para dar comienzo la investigación al estilo Eliasson, usaremos la palabra que describe el primer cometido del arte frente a su público:

“Bienvenido”

Objetivos

Hemos planteado tres objetivos para desarrollar el TFG:

-Introducir los orígenes teóricos y prácticos de la instalación lumínica inmersiva contemporánea.

Con este objetivo se pretende fundamentar y establecer las características principales de la instalación artística mencionada como base que sustentará el siguiente objetivo, concretamente, los que se establecen en torno a una selectiva batería de obras de Eliasson.

-Indagar en las instalaciones inmersivas lumínicas de Olafur Eliasson como objeto de estudio principal.

Una vez se hayan introducido adecuadamente la procedencia de este tipo de obra artística, este objetivo se impone para proceder a un análisis sobre la disposición, la construcción, el espacio ocupado y la intención de cada pieza seleccionada.

-Aplicar los conocimientos teóricos adquiridos, de cara al papel que desempeña la instalación inmersiva, a la trayectoria artística personal

Con este objetivo se realizará una puesta común de lo desarrollado en el trabajo con los intereses individuales de la autora.

Metodología

El presente trabajo de fin de grado se ha elaborado a través de una investigación, principalmente, analítico-comparativa, de la obra de Olafur Eliasson. Se ha comenzado estableciendo los objetivos principales, concebidos para el entendimiento de la redacción, los contenidos y la voluntad académica personal.

Para poder situar y analizar en profundidad, en primer lugar, se ha realizado una búsqueda de las tendencias del arte contemporáneo de instalación y sus orígenes conceptuales e históricos. Estos antecedentes se separan en dos secciones: “teóricos” donde se desarrolla un contexto basado en el pensamiento científico de la luz como expresión del espacio-tiempo; “prácticos”, donde se ahonda en diferentes movimientos artísticos (Impresionismo, Futurismo, Suprematismo, Arte cinético y Light art) relacionados con la obra del artista principal.

A continuación, se ha revisado las críticas, comentarios y reflexiones que podemos encontrar, de fuentes oficiales o del mismo artista, sobre las obras seleccionadas para el apartado: “Inmersión en la obra de Olafur Eliasson”. Se ha redactado la información de manera continua y ordenada, dando una obra paso a la siguiente, que podría ser una variación o una continuación de la intención/discurso de la anterior.

Finalmente, en el apartado de “Conclusiones”, se empleará lo aprendido a lo largo de la investigación como punto de partida del desarrollo artístico personal en el arte de instalación. A raíz de lo anterior, se culminará con reflexiones sobre el impacto del arte contemporáneo en la sociedad y contexto actual en el que nos hallamos.

Grado de innovación

Enfoque

Para dar frescura y amplitud al presente trabajo, se ha indagado en un enfoque diferente de los orígenes y cuestiones más notables y cercanas a la instalación, tanto desde la rama científica, de la filosófica o de la misma historia del arte. El planteamiento se ha concebido para invitar a reflexionar sobre estos impulsos y necesidades que llevan a la creación de las piezas.

ANTECE- DENTES DE CARÁCTER TEÓRICO-PRÁCTICOS

¿Los caimanes que cuelgan del techo del gabinete de curiosidades del Renacimiento tardío de Wurms forman parte de la historia de la clasificación científica o forman parte de la historia de la estética? (...) ¿Bajo qué condiciones los objetos se toman visibles y de qué manera se caracterizan como “ciencia” o como “arte”?

Galison y A. Jones

Al principio de los tiempos, el ser humano buscaba en la naturaleza los medios para sobrevivir y cubrir sus propias necesidades vitales. Más adelante, cuando se vieron cubiertas, la preocupación fue cuestionar el entorno y la identidad. Esta necesidad de saber y dominar lo que nos rodea es lo que alimenta el impulso de creación, haciéndose más vigente en la época contemporánea donde dichas necesidades trascienden a la introspección y a la conciencia del individuo y el espacio en el arte como nunca se habría imaginado.

A raíz de lo anterior, la curiosidad, que da sentido existencial al individuo, culminó en diferentes formas de conocimiento perfectamente complementarias, a pesar de que traten aspectos diferentes del saber humano. Por ello, en el presente apartado se plantea, para poder explicar con detenimiento la obra de Olafur Eliasson, un recorrido por sus antecesores tanto a nivel teórico (teoría científica) como prácticos (creaciones artísticas). De esta manera, se podrá identificar y reflexionar más adelante sobre el “por qué” y el “para qué” de su trabajo.

Teóricos

“La ciencia no funciona a pesar del hecho de que existan diferentes lenguajes a diferentes niveles operacionales, sino que funciona porque hay tantos, y merced a ello la posibilidad de contextos diferenciales, hibridaciones inesperadas y todo tipo de efectos de interferencias e intercalación, si las cuales no habría lo que denominamos investigación.”

La ciencia ha influido en varios aspectos del arte, pero el más relevante y actual reside en el interés por el espacio-tiempo, lo que se ha acabado convirtiendo en una práctica artística habitual abordada desde la instalación y la escultura. Ciencia y arte, al final y al cabo son materias diferentes que, a la misma vez, tocan y son compatibles. Desde que surgió la necesidad de codificar de alguna manera el proceso de investigación misma, el arte ha tomado un papel importante en el “método científico”, concretamente, en sus primeras fases, dado a que se establecen entorno a la observación y la asimilación del mundo físico para terminar con la ideación. Lo que parecía una cuestión meramente empírica se transforma en una colaboración exhaustiva y perfectamente cronológica entre las diferentes disciplinas. **Neri Oxman**, arquitecta, diseñadora y profesora en el MIT Media Lab, expone que todo va ejecutándose cronológicamente por campos en una especie de reloj (Figura 1). La arquitecta en cuestión aclara que cada disciplina tiene una función definida: el arte tiene como finalidad expresar, la ciencia explorar, la ingeniería inventar y el diseño comunicar. Defiende que un campo de conocimiento comienza y termina con otro, es por ello por lo que funciona como un reloj. La ciencia convierte la

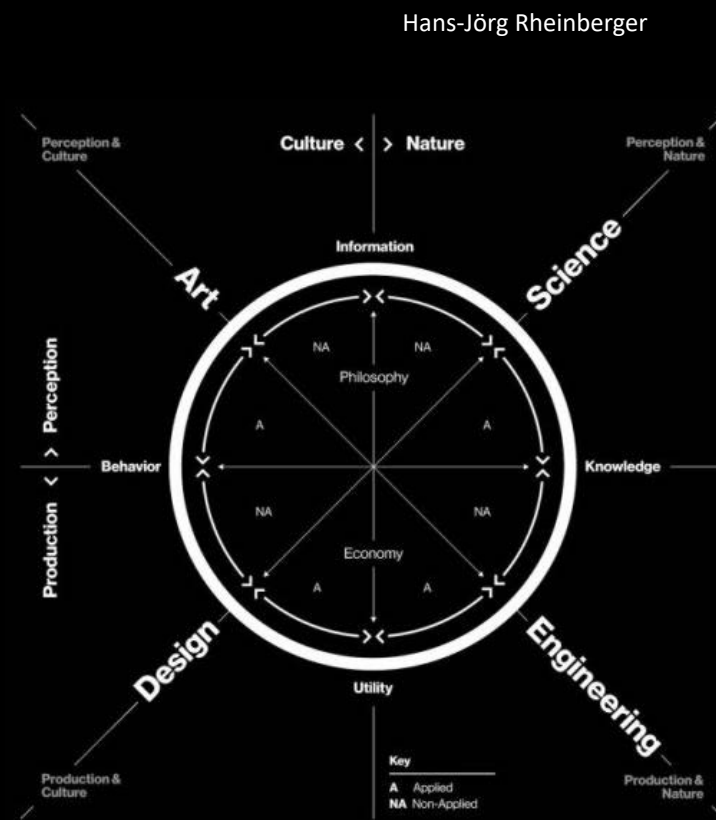


Figura 1. Neri Oxman, Krebs cycle of Creativity, 2016.
Fuente: nodoarte.com

información en conocimiento, la ingeniería el conocimiento en utilidad, el diseño la utilidad en comportamiento y el arte utiliza ese comportamiento para cuestionar la percepción del mundo. En este último punto, Oxman asegura que “Picasso encuentra a Einstein” después de replantearse ambos desde sus respectivas disciplinas el espacio-tiempo. (Oxman, 2017).

¿Por qué la luz como medio para expresar el espacio y el tiempo?

Albert Einstein, físico teórico, matemático y profesor, desde muy joven estuvo especialmente interesado por la óptica de los cuerpos en movimiento. Einstein resaltó el papel de la luz como elemento fundamental en el camino hacia la relatividad, abarcando los problemas relacionados con la propagación de la luz en la última etapa del siglo XIX:

[...] una paradoja de la que me di cuenta a los dieciséis años: si persiguiera a un rayo de luz a la velocidad de la luz en el vacío c , debería percibirlo como un campo electromagnético en reposo, aunque oscilante en el espacio. Sin embargo, no parece que exista nada así; ni se ha detectado experimentalmente ni viene descrito por las ecuaciones de Maxwell. Siempre me pareció intuitivamente claro que, desde el punto de vista de un observador como éste, todo debería suceder con arreglo a las mismas leyes que rigen para otro que se encuentre en reposo relativo con respecto a la Tierra; porque, ¿cómo podría el primer observador determinar que se encuentra en un rápido movimiento uniforme? Es posible ver que en esta paradoja se encuentra ya el germen de la relatividad especial. (Einstein, 1951)

En la antigua Grecia, los pensadores propusieron diversas teorías al respecto, algunas donde las imágenes formadas en la retina se atribuían a una copia de los motivos, otras, donde la percepción visual consistía en la emisión por parte del ojo de algún agente encargado de recoger información del entorno y llevarlas de vuelta a él. Fue el sabio musulmán Alhacén el que postuló la idea de que las imágenes son producto de la recepción de rayos de luz, reflejados en todas las direcciones por objetos y procedentes de un emisor o foco (Figura 2). De forma más tardía, en la edad media, mientras desarrollaban microscopios y telescopios basados en las nociones del comportamiento de la luz, comenzaron a formular leyes fundamentales de la misma como, por ejemplo, que la luz se tratara de veloces corpúsculos y que fuera similar al sonido. El modelo corpuscular de Isaac Newton, físico, teólogo e inventor, defendía que la luz se conformaba de pequeñas partículas de movimiento. De esta manera consiguió explicar la propagación de la luz en línea recta, al igual que las leyes de la reflexión, similar al rebote de un objeto contra una superficie (Figura 3).



Figura 2. Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993.
Instalación. Fuente: olafureliasson.net

Por su contrario, cabe hablar de la refracción, fenómeno que interfiere en la dirección y lentitud que experimenta una onda al pasar de un medio a otro con distinto índice refractivo. Básicamente, es lo que podríamos observar, no solo en el agua, si no en las vidrieras de las iglesias cuando se filtra la luz. En el vidrio, la luz sufriría un fenómeno de dispersión que afectaría a todas las ondas de distinta frecuencia al atravesar el material, como ocurre con las ondas sonoras. Así se produce el arcoíris, el cual Newton divide en: violeta, índigo, azul, verde, amarillo, anaranjado y rojo, además de los extremos del espectro, ultravioleta e infrarrojo, que no son visibles (Barbero G., J. F., 2015).

Eliasson entiende y adopta la luz como expresión espacio-temporal por estas cuestiones, proporcionando espacios con sus obras que podrían tratarse de muestras explicativas, precisamente, de las teorías mencionadas:

“El centro del taller estaba constituido por una enorme y diáfana nave en la que se veían obras terminadas y sin acabar [...]. Por doquier había aparatos de medición para fenómenos espaciales y temporales, dispositivos de refracción de la luz, espejos y prismas de todos los colores y formas” (Philip Ursprung, 2012: 10)



Figura 3. Olafur Eliasson, *Plane scanner*, 2003.
Instalación. Fuente: olafureliasson.net



Figura 4. William Turner, *Lluvia, vapor y velocidad*, 1844. Óleo sobre lienzo, 91 x 121 cm. Fuente: nationalgallery.org.uk

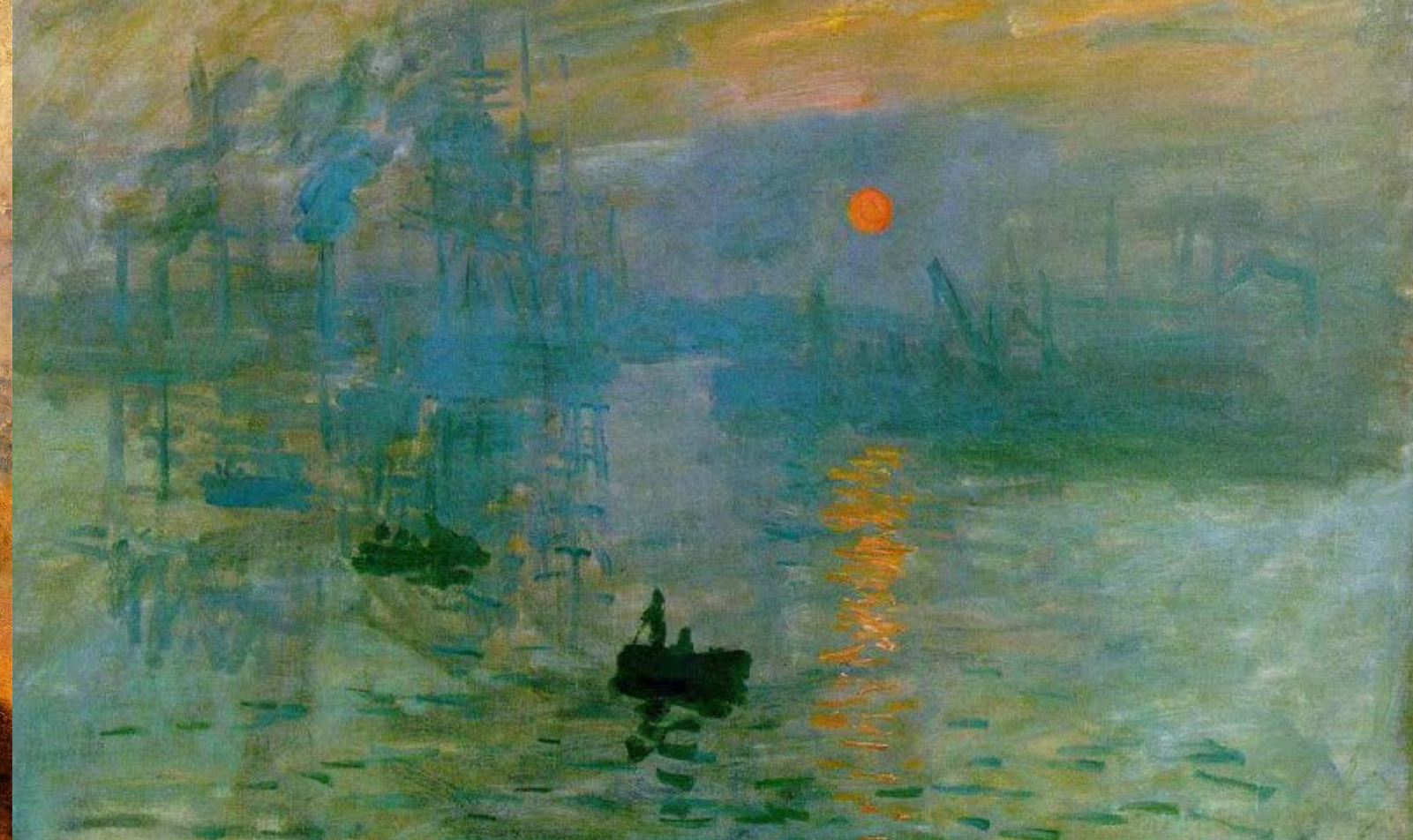


Figura 5. Claude Monet, *Impresión, sol naciente*, 1872. Óleo sobre lienzo, 48 x 63 cm. Fuente: marmottan.fr

Prácticos

Cuando hablamos de arte contemporáneo, hablamos de alguna manera de la velocidad, el movimiento y el exceso. Desde **William Turner** con su visionaria obra *Lluvia, vapor y velocidad* (1844) (Figura 4) existe una conciliación con el entorno industrial y la naturaleza. Las limitaciones de la tierra con el agua y el cielo de la obra solo podemos insinuarlos agudizando la mirada, debido a sus imposibles atmósferas difuminadas, vaporosas e incorpóreas de matices accidentales. Sus obras se veían afectadas por las condiciones atmosféricas de la época, coincidiendo además con la erupción del monte Tambora (Indonesia) en 1815, lo que provocó que se acumulara en el ambiente minúsculas partículas de cristales y aerosoles de sulfatos dando lugar el año siguiente al suceso a lo que se conoce como “el año si verano” por la neblina generada (Gozalo de Andrés, 2002). Sin ser plenamente consciente, pero solo con intuirlo y ser capaz de abarcar estas sensaciones atmosféricas, nos llega a la actualidad un registro de este suceso en sus obras, reafirmando su incuestionable interés por captar el entorno tal y como se presenta. William Turner se cuestionó entonces lo que actualmente es el fundamento de la obra de Eliasson, ahondando en la relación entre los diferentes espacios determinados por la luz filtrada entre los elementos atmosféricos:

Nostalgia por una naturaleza impoluta y su destrucción por la industrialización como fundamento de la cultura moderna. El propio Eliasson [...] se ha despedido hace mucho tiempo de ese dualismo. Según él, no podemos contemplar la naturaleza sin más como algo natural, sino como un producto de nuestra percepción, como paisaje, incluso desde antes de la industrialización. (Philip Ursprung, 2012: 18)

Después de lo que pareció ser la primera toma de contacto más evidente de los efectos lumínicos y cromáticos, el impresionismo trajo consigo la conciencia y la codificación de dichos elementos. Es realmente en esta etapa cuando aparecen los máximos exponentes de la evolución de un lenguaje nuevo basado en la interpretación visual bajo la luz.

Claude Monet dio nombre al movimiento con su famosa obra *Impresión, sol naciente* (1872) (Figura 5). Recuerda a la obra anterior de Turner, aunque con un cambio de sensibilidad a la hora de abarcar las cuestiones lumínicas. Monet perseguiría, de esta manera, el manejo y conocimiento de la luz tratando series donde un mismo espacio se representará en cadena en diferentes momentos del día, como es el caso de la fachada de la catedral de Rouen (París), pintada entre 1892 y 1894. Esta necesidad de comprobar el cambio de color según el movimiento de la luz solar y el sitio en cuestión fue evidente en las fotografías documentales de Eliasson, como puede ser *The domadalur daylight series (north)*, 2006 (Figura 6). La pintura impresionista se dividió en dos a causa de la aparición de la luz artificial eléctrica en París, por lo que tenemos por un lado a los impresionistas *à plein air* y por otro, a los interesados por los locales nocturnos parisinos. Los impresionistas paisajistas *à plein air* representan sus impresiones visuales a través de elementos de la naturaleza, con especial predilección por el agua, las nubes, la nieve y el viento. Escapando de sólidos monótonos, usan estos elementos para permitirse pinceladas sueltas de colores sin mezclar previamente, sino sobre la misma pintura, para que sean elementos unificadores de figuras y paisajes. El punto fuerte es capturar esa realidad agitada de la experiencia del pintor y del individuo, que a su vez está en constante transformación.

Georges Seurat estudió las teorías científicas de los físicos de la época sobre el color, lo que dio paso a las obras de técnica puntillista. De esta manera obtendría un cromatismo más luminoso que tendrá como resultado la formación de imágenes en la retina como si se trataran de píxeles. Los Postimpresionistas comenzaron a alejarse de las teorías científicas del puntillismo. Entre sus integrantes, **Vicent van Gogh**, ahondó en el ritmo de color, dotándolo además de un discurso espiritual en *Noche estrellada sobre el Ródano* (1888), donde se une tanto la luz artificial y la natural. En cuanto al ritmo, se convierte en un factor fundamental y perceptiblemente muy atómico. Se nos presenta un entendimiento de la luz más detallado y descompuesto que se percibe visualizadas en su conjunto, con lejanía. Son cuestiones de fragmentación que se anteponen a su época, recordándonos, más adelante en la historia del arte, a **Salvador Dalí** con su serie atómica (Figura 7). Lo que nos trae de vuelta a la instalación actual como herramienta de fragmentación del espacio. El Postimpresionismo, por ello, se convertiría más adelante en el precursor de movimientos artísticos de pintura abstracta y a su vez, de otros que incorporaron la luz artificial fuera de los mismos lienzos (Muros Alcojor, A. 2016).

A causa de la luz eléctrica, la ampliación de las ciudades y los nuevos avances aparece el Futurismo como culto tecnológico; movimiento que debe su origen al *Manifiesto Futurista* de **Filippo Tommaso Marinetti** (1909). El interés por la incertidumbre y los ritmos caleidoscópicos se reflejaba dentro de la pintura futurista (Figura 8), partiendo de crear en base a las experiencias vividas en la ciudad para representar su velocidad. Este movimiento artístico procede directamente del Cubismo, cuyas características fueron, precisamente, el estudio del espacio-tiempo. Mediante la representación simultánea de varias vistas a la vez de un mismo motivo, **Pablo Picasso** encuentra la manera de poder describir pictóricamente la espacialidad mediante la representación de motivos humanos u objetos. Coexistía el Suprematismo, movimiento que perseguía la representación de la



Figura 6. Olafur Eliasson, *The domadalur daylight series (north)*, 2006. Instalación. Fuente: olafureliasson.net

“nada” que, a su vez, implicaba una representación de todo mediante formas sencillas y puras. **Kazimir Malévich**, fundador de este sistema de arte, definía el estilo como meramente estético. Pretendía crear un lenguaje pulcro, de “supremacía” con formas abstractas, lo que daría paso al minimalismo y a su vez, al diseño contemporáneo. Llegaría su evolución más cercana con el Constructivismo, desarrollado en Rusia (1915-1935) y permitiendo nuevas técnicas, disciplinas, tecnologías y la renegociación del espacio. Como hemos explicado en el apartado teórico, el arte y la ciencia coexisten y tienen una relación recíproca, por lo que el nombre de dichos movimientos se daría justo por la corriente científica vigente en su contexto:

“Los pioneros que hemos visto, así como los artistas del grupo Zero o cercanos a él mostraron un primer interés dentro del arte contemporáneo por la realidad de la energía y la potencia del campo lumínico para construir espacios habitables, pero realmente no podemos hablar de artistas ambientalistas o de Arte de la luz hasta el periodo posterior a 1960 [...]podríamos decir que se inaugura en 1961 con la primera instalación realizada totalmente con tubos de neón por Dan Flavin.” (Chavarria, 2002: 18)

El grupo denominado “Zero” y compuesto por **Günter Uecker**, **Heinz Mack** y **Otto Piene**, desarrollan el arte óptico y el arte cinético. Los autores de Zero otorgaban un significado a la luz estrechamente relacionado y en base al uso de los materiales en las obras, es decir, son inmanentes. Por ejemplo, los reflejos, transparencias, sombras y ritmos se generan de materiales como el aluminio, el plástico y el acero. Estas características se reflejan en la emblemática obra del *Modulador de luz y sombra* (1930) de **Laszlo Moholy Nagy** (Figura 9). En cuanto a lo que acontece a la obra de nuestro artista principal de la investigación, la idea de lo inmanente se perderá para dar paso a la unión de experiencia y material.

El Arte cinético se genera en los años 60-70 como una manifestación sensible y física de las anteriores vertientes artísticas. Dentro de este movimiento, distingui-



Figura 8. Umberto Boccioni, *Dinamismo de un ciclista*, 1913
Óleo sobre tela, 70 x 95 cm. Fuente: Guggenheim-venice.it

mos tres tipos: los estables, los móviles y los penetrables. Abarcaremos el último estilo mencionado para nuestra investigación, base de las instalaciones inmersivas tal y como las conocemos.

A raíz de los estudios de la agresión retiniana y la ambigüedad perceptiva de las formas más abstractas del arte cinético, podemos comprender en el arte actual los ritmos visuales, la percepción lumínica dinámica y las geometrías que se nos presentan. Las secuencias repetidas de formas y colores dan lugar a la percepción de un ritmo visual. Cuando estos ritmos se ven tergiversados por un objeto, o cuando son sometidos al movimiento (del objeto o del espectador), se genera una percepción visual producto de la agresión retiniana. Por ello, el cinetismo se considera una evolución matemática de la abstracción.

La preocupación por abordar la dimensión espacial fue a su vez una de las características fundamentales del Light art (1969). Además del componente racional, las obras de este movimiento permiten espacios lúdicos y de participación para el espectador (Muros Alcojor, 2012: 113) Se genera una especie de happening, donde la instalación está a la espera de la participación del espectador para completarse y hacerse a sí misma. **James Turrell** es uno de los máximos exponentes del Light art. El papel de la luz en su obra no es solo estimular visualmente, también filosóficamente, permitiendo una experiencia "al límite de la percepción". Esta reflexión del límite se puede contemplar en la serie *Ganzfelds* donde no obtenemos ninguna referencia física del espacio (Figura 10). Su obra mutó de figuras geométricas a figuras planas ocupando, a modo de cuadros luminosos, todo el espacio de la pared. Fue entonces cuando decidió convertir en un único "objeto perceptual" la luz y el espacio:

Figura 7. Salvador Dalí, *Galatea de las Esferas*, 1952.
Óleo sobre lienzo, 65 x 54 cm. Fuente: salvador-dali.org

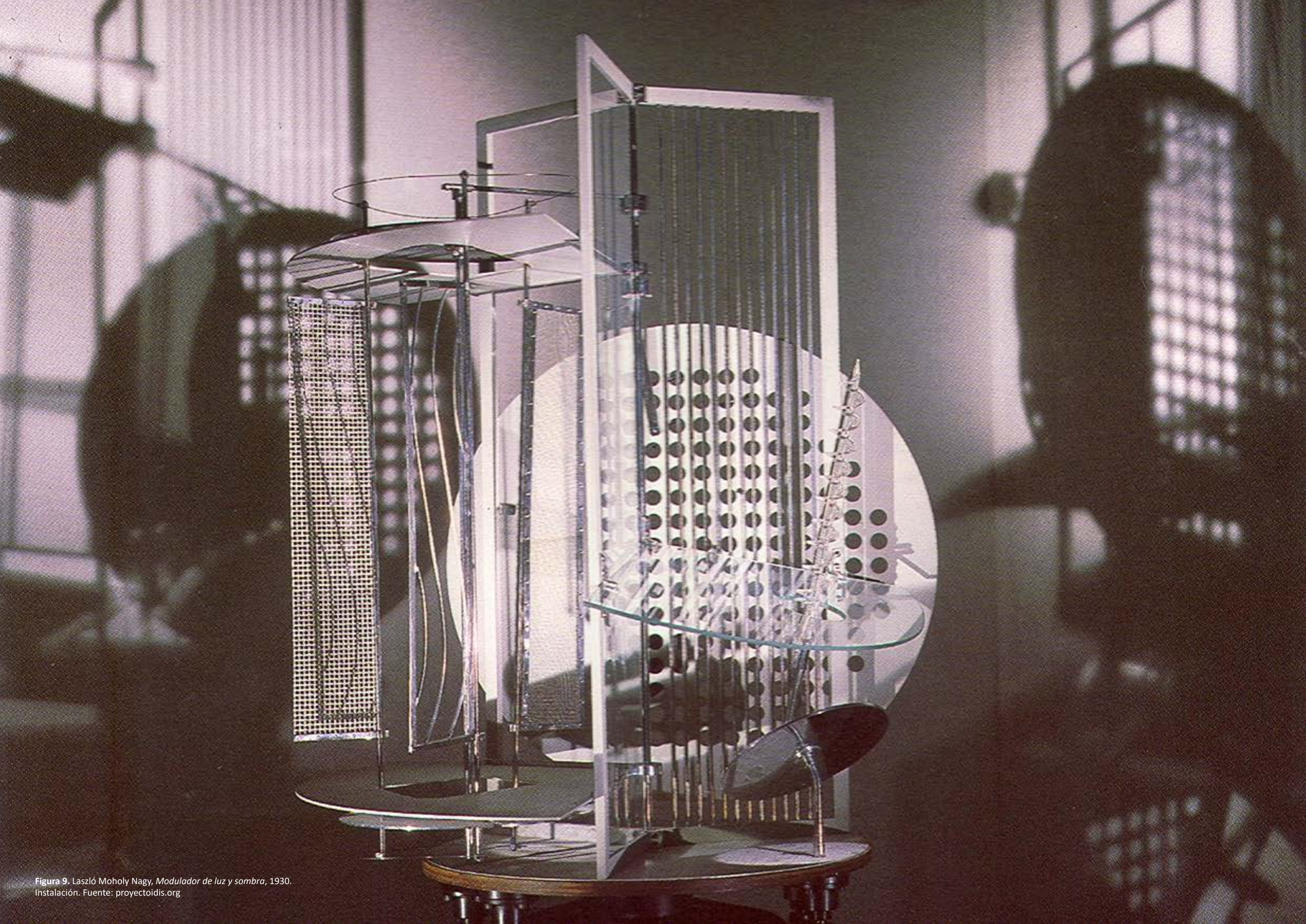


Figura 9. Laszlo Moholy Nagy, *Modulador de luz y sombra*, 1930.
Instalación. Fuente: proyectoidis.org



Figura 10. James Turrell, *Dhatu*. Serie *Ganzfelds*, 2009. Figura 10. Instalación. Fuente: jamesturrell.com

“Empecé en 1966 con las proyecciones, como manera de trabajar con la luz como medio, de trabajar con la luz como material. No es fácil, ya que no se puede modelar como la arcilla o tallar como la madera o la piedra. Es parecido al sonido, necesitas algo que te ayude a darle forma, o a trabajarlo, por eso usé al principio un proyector. Veía la pared del espacio como si fuera el lienzo de la pintura, una clase de cueva perfecta de Platón (James Turrell, 2004: 59)

Dentro de la misma expresión lumínica, encontramos a **Dan Flavin** como otro de los precursores de este estilo. Expresa juegos ópticos a través de las posibilidades de construcciones analógicas como son las luces fluorescentes (Figura 11). Dan Flavin las dotaba de significado muy personal a estas instalaciones, ya que las dedicaba a su círculo amistoso y familiar en los títulos de las mismas obras; al igual que Eliasson nombra su trabajo de forma en la que cede el título al público: “*your sun machine*”, “*your rainbow panorama*”, etcétera. La abstracción, por lo tanto, para esta serie de artistas, te permite encontrarte a ti mismo y es causa de una experiencia hedonista, íntima y generosa. Este movimiento y su evolución ha permitido que en la actualidad se pueda hablar de Olafur Eliasson como uno de los artistas contemporáneos más importantes de nuestra década; continuando con discursos reivindicativos sobre el clima, el individuo y la sociedad.

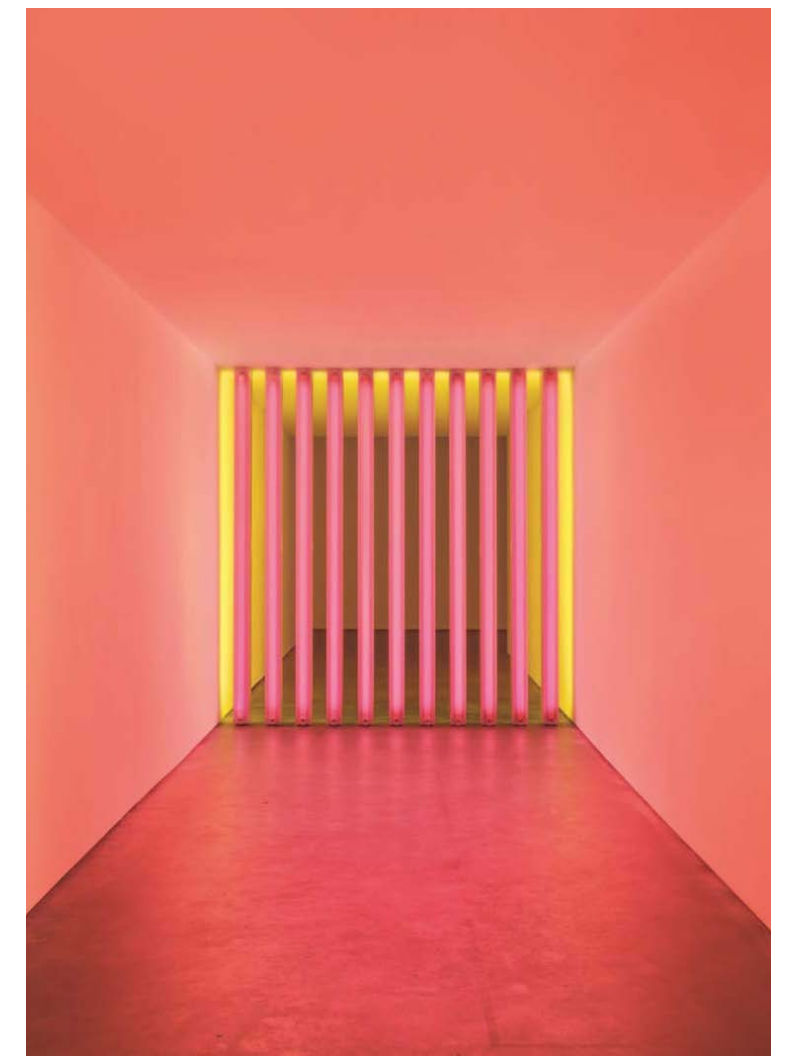


Figura 11. Dan Flavin, *Untitled (to Barry Mike Chuck and Leonard)*, 1975). Instalación. Fuente: wikiart.org

INMER- SIÓN EN LA OBRA DE OLAFUR ELIASSON

[...] tendemos a naturalizar el mundo real hasta el punto en que comienza a parecerse a su propia representación. Al hacer visible la mecánica de sus obras y lanzar el artificio de la ilusión, Olafur señala la relación elíptica entre la realidad, la percepción y la representación de lo real. Sin embargo, mismo cuando su trabajo expone las tecnologías que estructuran los procesos naturales, aún promueve una emoción indeleble, tal vez incluso con connotaciones sublimes

Marcoci

En el arte contemporáneo coexiste una dicotomía de la representación. Aparecen partes inicialmente diferenciadas que culminan relacionándose entre sí. La luz y la sombra hacen posible la codificación del mundo que percibimos. En el mito de “*La Caverna de Platón*”, se establece una relación entre el mundo de las sombras, que pertenece al mundo sensible, y la luz como elemento de bien, origen del mundo de las ideas. El mito argumenta que el mundo sensible no es más que un engaño que nos hace creer que lo que vemos es lo real, cuando en realidad tan solo se trata de la proyección de sombras en una pared. El Sol, es la verdad y se encuentra fuera de la caverna, da luz a las cosas para que lleguemos al conocimiento de ellas. En la actualidad, los artistas se sirven de lo anterior para conducir al espectador por pasajes donde observamos perfectamente lo que ocurre en el entorno, pero, a la vez, no se muestran los hechos. Es por ello por lo que el espacio tiene una fuerza magnética, ralentizada, atractiva y sublime que sumerge al público. Se tratan de estructuras concebidas para despertar y conectar con lo más personal sin ataduras y solo a través de una situación artificial donde responder. A raíz de lo anterior, se calificaría su obra como *auseninandersetzungen* (discusiones), tratándose de experimentaciones de resultado impredecible. La realidad y la ilusión están indiscerniblemente ligadas. Para Olafur Eliasson la realidad no antecede a la representación, porque, según defiende en sus obras, el mundo no viene dado, sino que es una construcción social.

The weather project (Figura 12) es una instalación realizada en el espacio de turbinas de la *Tate Modern* de Londres. Nos invita a reflexionar en la obra como un tiempo simulado:



Figura 12. Olafur Eliasson, *The weather project*, 2003. Instalación. Fuente: olafureliasson.net

[...] el trabajo de Olafur opera en un campo de eventos donde no se produce nada a propósito, donde se crean condiciones para permitir que una zona de virtualidad fluya hasta el límite de su realización. Es una reflexión sobre la movilidad y la relación no jerárquica entre el espectador, el aparato y los elementos sin los cuales los fenómenos no identificables y no localizables se fusionan y subsisten [...] sus instalaciones son deliberadamente transparentes al exponer el componente y funcionamiento de los mecanismos empleados. Por lo tanto, si bien existe este carácter claramente desmitificador de la práctica y la concreción de estos elementos, paradójicamente están en desacuerdo con los efectos altamente evanescentes e incluso sublimes que producen estos elementos. Lo material y lo inmaterial coexisten dentro del mismo campo cargado. (Crary, 1997: 7)

Transmite al espectador la sensación de hallarse en un espacio irreal que nos ofrece una visualización de lo sensible en evolución, a través de una modulación del espacio y su percepción. Philip Ursprung, profesor de historia del arte y arquitectura en la universidad de Zurich, afirma que se trata de un arte que ni es volátil ni inmóvil, si no lento, como si el tiempo se prologara a medida que se accede a la obra. Esta moción temporal se controla, por una parte, mediante el acceso a la instalación, el cual se prolonga en un largo pasillo en rampa descendente hacia la misma y, por otra, a través de los añadidos del espejo superior y la niebla, simulando un contenedor inmenso donde cualquier movimiento es minúsculo. Se efectúa, además, el traslado de la luz más contemplativa y expectante que podamos hallar, la del sol. Se expone de forma inerte y detenida, estableciendo un ritmo sutil y vibrante en la atmósfera.

Sumando las experiencias como el elemento más subjetivo y contaminador que se nos presenta, llegamos a comprender de como desde las épocas más arcaicas, existe el culto al sol como elemento primordial y necesario para la vida y la conciencia cíclica de la misma:

[...] En el nun, se activó la fuerza vital del dios Atum, el demiurgo, y con éste comenzó la creación del mundo. [...] la colina primordial que marca el primer espacio y el comienzo del tiempo en un universo en el que el caos devino en orden, lo inerte en móvil, el silencio en ruido, y la oscuridad en luz. El universo egipcio era cíclico como el renacer del Sol cada mañana por el horizonte oriental. Así, su fin no es sino una vuelta a los orígenes, a la oscuridad primigenia en la que, no obstante, la esencia del demiurgo permanecerá para, de nuevo, reactivarse y volver a crear a los dioses y el resto del mundo. (Lull, J., 2016: 390)

Este pequeño paso por la mitología egipcia y la predilección por la luz solar como signo vital nos ayuda a cuestionarnos el “por qué” del espectador cuando se tum-

ba en el suelo, o de los bailes casi a modo de ritual trascendente que se realizaban en *The weather Project*. Al fin y al cabo, Eliasson ahonda en estas cuestiones no solo a nivel de experimentación con estructuras físicas, sino también en el sentido más inexplicable, efímero e innato que nos hace llegar por un momento, incluso, a nuestros orígenes más prehistóricos.

En *Your sun machine* (Figura 13) se establecen relaciones recíprocas entre los elementos que forman parte de la instalación y el espacio en el que se ubican. Se realizó una abertura circular en el techo de la Galería Marc Foxx en Los Ángeles para admitir la luz natural en el interior. El rayo de luz viajó progresivamente a través del suelo y las paredes desde el amanecer hasta el atardecer, animando al espectador a considerar el movimiento de la tierra en relación con el sol. La obra permite al público reflexionar sobre cómo, en un espacio tan recogido y pequeño, con un simple gesto como una apertura, se puede ser consciente de en qué momento del día estamos encontrándonos consecutivamente y cómo está posicionado desde fuera nuestro contenedor. Impulsa a el desarrollo de una inteligencia espacial que podría hacer que el público se sintiera por un momento ajeno a su cuerpo y visualizándose a sí mismo.

Es interesante, pues Eliasson tiene predilección por los efectos meteorológicos como espectador y gracias a sus observaciones ejerce de canalizador de ellos, por lo que ha sabido despertar en el visitante el mismo interés que surge de este tipo de situaciones. Una cuestión que recuerda a la curiosidad general que tiene la gente en situaciones como, por ejemplo, ver llover en el *panteón de Agripa* (Roma,125) debido a su apertura en la cúpula, haciéndonos pensar en el como una especie de atrium ostentoso y divino.

En cuanto se añaden colores intensos y niebla a nuestra visión, se genera un estado de desorientación y de ensueño en las obras, como bien dice **Robert Irwin** en su retrospectiva en el Whitney Museum en 1977:

“El efecto [de la obra] era un momento de desorientación...una ruptura con nuestro hábito perceptivo... seguido de la necesidad de una suerte de percepción de primera mano, capaz de descubrir las cualidades sutiles de la luz y el espacio” (Butterfield, J ,1993: 42)

Disorientation se convirtió en un término recurrente en torno a los llamados *Light and space artists* de Los Ángeles. La desorientación se vincula al modo

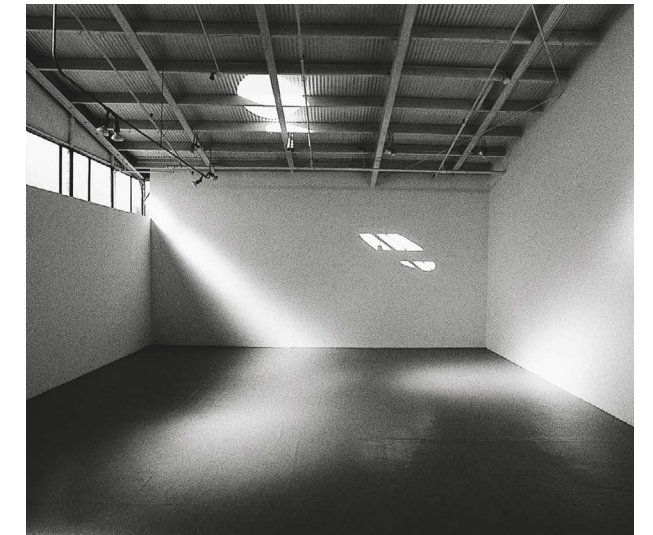


Figura 13. Olafur Eliasson, *Your sun machine*, 1997. Instalación. Fuente: olafureliasson.net



Figura 14. Olafur Eliasson, *Feelings are facts*, 2010.
Instalación. Fuente: olafureliasson.net

en que la luz afecta al espectador, donde la atmósfera parece ser totalmente bidimensional y aflora la ambigüedad de distinguir entre el espacio individual y el de la obra. Eliasson genera el mismo debate a través de las experiencias físicas de las ondas de color. En *Feelings are facts* (Figura 14) el espacio se llenaba de una niebla artificial que recibía luz fluorescente de colores. Estas luces caían sobre la niebla creando campos en los colores rojo, verde y azul. Cuando se superponían, creaban transiciones en tonos de cian, magenta y amarillo. Además de este juego óptico desorientador, hubo una intervención en la arquitectura de la sala. Consistía en el techo bajado y el suelo inclinado por medio de una larga rampa construida en la entrada que se empujaba hacia la parte posterior del espacio de forma gradual. El proyecto profundizó en la combinación perceptiva y conceptual del individuo basada en elementos como la luz y el color, presentes en la mayoría de las instalaciones del artista, pero, con el añadido del viento y la niebla, utilizados en la construcción de la atmósfera deseada

Debemos entender y recordar que la luz se constituye de un entramado de relaciones tonales explícitas. Como cabe retomar de apartados anteriores, el movimiento pictórico impresionista estableció un orden de la óptica y comportamiento de color que nos llega hoy a la actualidad. Se debe a esta concepción el afán del color hiperestesiado, aberrado y tergiversado como vestigio formal y síntesis de luz en las obras contemporáneas del presente artista investigado.

Your rainbow panorama (Figura 15) fue construida para el museo ARoS Aarhus de Dinamarca. Ofrece vistas panorámicas de la ciudad a través de unos filtros de color que rodean la pasarela hasta completar cada uno de los colores del arcoíris. La obra no es solo un objeto, comienza a ser un contexto que afecta al espectador en lo que contempla, en este caso, la ciudad. A medida que se recorre la obra, comienza a ser evidente lo que el artista denomina como “mediación”: “Básicamente, con este término me refiero a un grado de representación en la experiencia de una situación. El nivel o grado de representación se encuentra en constante estado de flujo y varía según los diferentes factores que intervienen en esta situación.” (Eliasson, 2012: 47)

Dependiendo de la dirección a tomar, la experiencia del espectador vendrá mediada o contaminada de los colores observados anteriormente, se reitera la paradoja temporal unida a la acción de la luz y como bien afirma **Ulric Neisser** (1928-2012), psicólogo cognitivo, en su libro *Procesos cognitivos y realidad*: “Lo que se ve depende de cómo preste el observador su atención, es decir, de las anticipaciones que desarrolle y de las exploraciones perceptivas que realice” Nos hallamos ante una representación circular en cuanto a forma, espacio y tiempo. El espacio se determina en forma de vueltas, caminadas, hacia delante y hacia atrás de la misma plataforma, pero a su vez, mientras transcurre el tiempo de forma lineal, de pasado a futuro. Por otra parte, se produce un efecto intenso de noche cuando se iluminan desde dentro las luces de la pasarela para ejercer de faro a la ciudad, relación recíproca de interior-exterior, el ciclo de actividad de la obra no se cierra,

por lo que se crea un bucle temporal infinito:

Estamos presenciando un cambio en la relación tradicional entre realidad y representación, por lo que ya no evolucionamos del modelo (maqueta) a realidad, sino de modelo a modelo, al tiempo que reconocemos que en realidad ambos modelos son reales, por lo que podemos trabajar de manera muy productiva con la realidad experimentada como un conglomerado de modelos, porque en lugar de considerar el modelo y la realidad como modalidades polarizadas, ahora funcionan en el mismo nivel. Los modelos se convirtieron en coproductores de la realidad (Wisnik, 2012: 237).

Sin embargo, en *Your color memory* (Figura 16) se trata una experiencia del color más severa visualmente por la sumersión total en una luz potente. De este colorido estridente y sus secuelas se genera el juego de imágenes remanentes:

Su trabajo deja en claro que gran parte de lo que percibimos no tiene existencia física, externa, sino que está dentro de nuestro sistema sensorial y en el cerebro [...]. Las instalaciones de Olafur funcionan como herramientas que cambian nuestra visión del mundo, y el disfrute lúdico de su trabajo no es más que la alegría de percibirnos, aprender y entender a nosotros. (Volz, 2011: 38)



Figura 15. Olafur Eliasson, *Your rainbow panorama*, 2011. Instalación. Fuente: olafureliasson.net

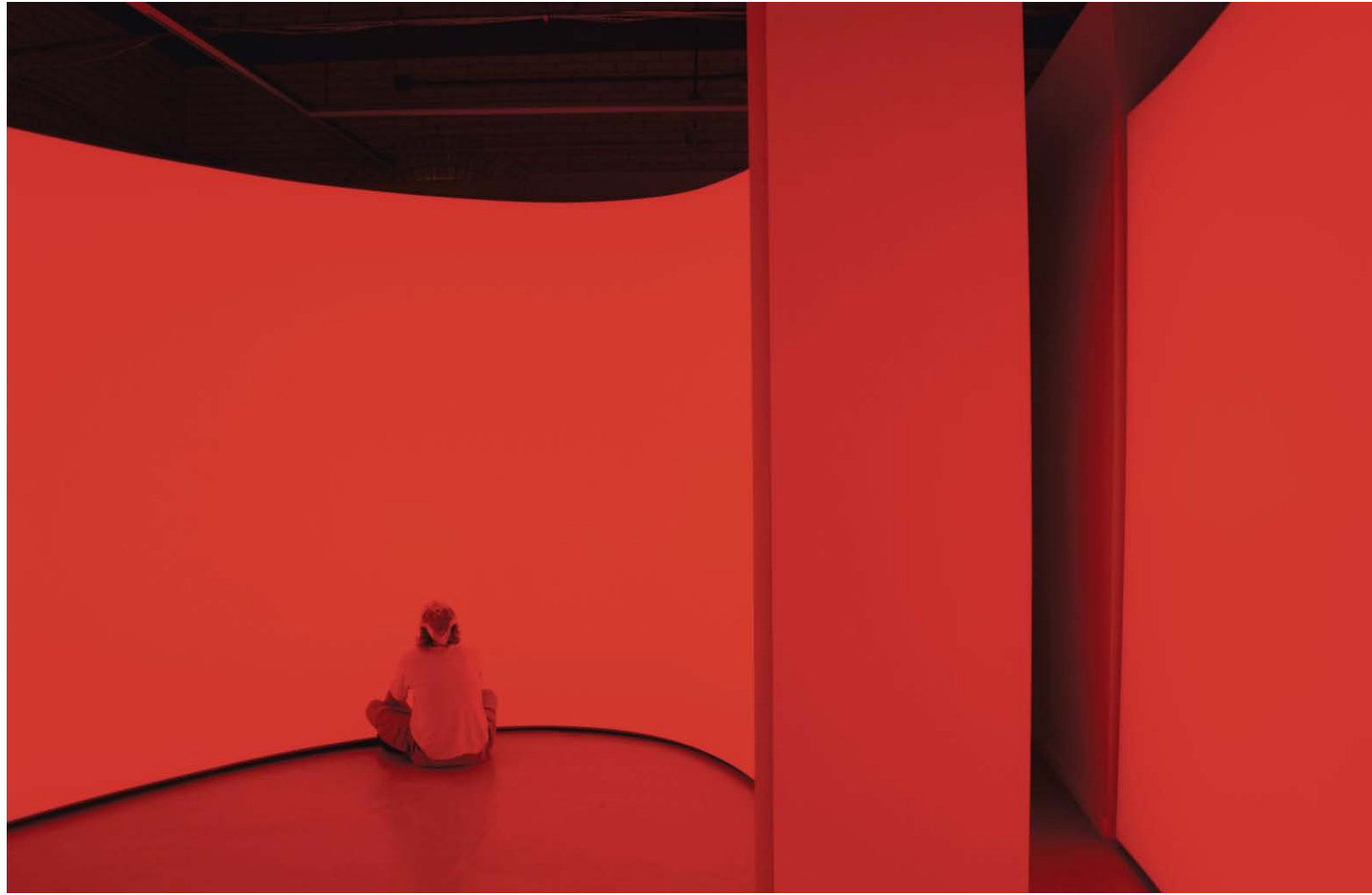


Figura 16. Olafur Eliasson, *Your color memory*, 2018.
Instalación. Fuente: olafureliasson.net



Figura 17. Olafur Eliasson, *Your color memory*, 2018.
Instalación. Fuente: olafureliasson.net

Si entramos en un espacio de luz roja, nuestros ojos lo harán parecer menos intenso pues producirán verde en un intervalo de 10-15 segundos. Si la luz desaparece, la imagen atrapada de la ráfaga de luz quedará en nuestros ojos retenida de color verde creciendo progresivamente hasta que se apaga. Si la sala es azul (Figura 17) la imagen remanente a producir será naranja y después pasará también por un movimiento donde se intensificará al amarillo y después recaerá al púrpura. Por lo que el color no solo reside en la obra si no también en nuestra retina. Después se plantea la incógnita de una tercera tanda de color, pero el artista la define como un “intermediario” de las otras dos anteriores. El movimiento coexiste al paso del espectador, dependiendo de la hora de su entrada en la sala tendrá más memoria visual y contaminación por acción de las imágenes remanentes o menos.

Una experimentación similar a la anterior obra obtenemos en *Your blue afterimage exposed* (Figura 18), la cual se divide en dos partes. En la primera, un foco proyecta un cuadrado naranja de luz sobre una pared. Después se apaga unos diez segundos y el público percibe una imagen azul, siendo el azul el color complementario al naranja. En la segunda parte, ocurre de la misma manera con una proyección azul sobre una pared de un espacio separado. Esta vez la imagen retenida será naranja. El espectador reproduce la obra desde sí mismo, concepción que nos recuerda a las célebres palabras de Malévich:

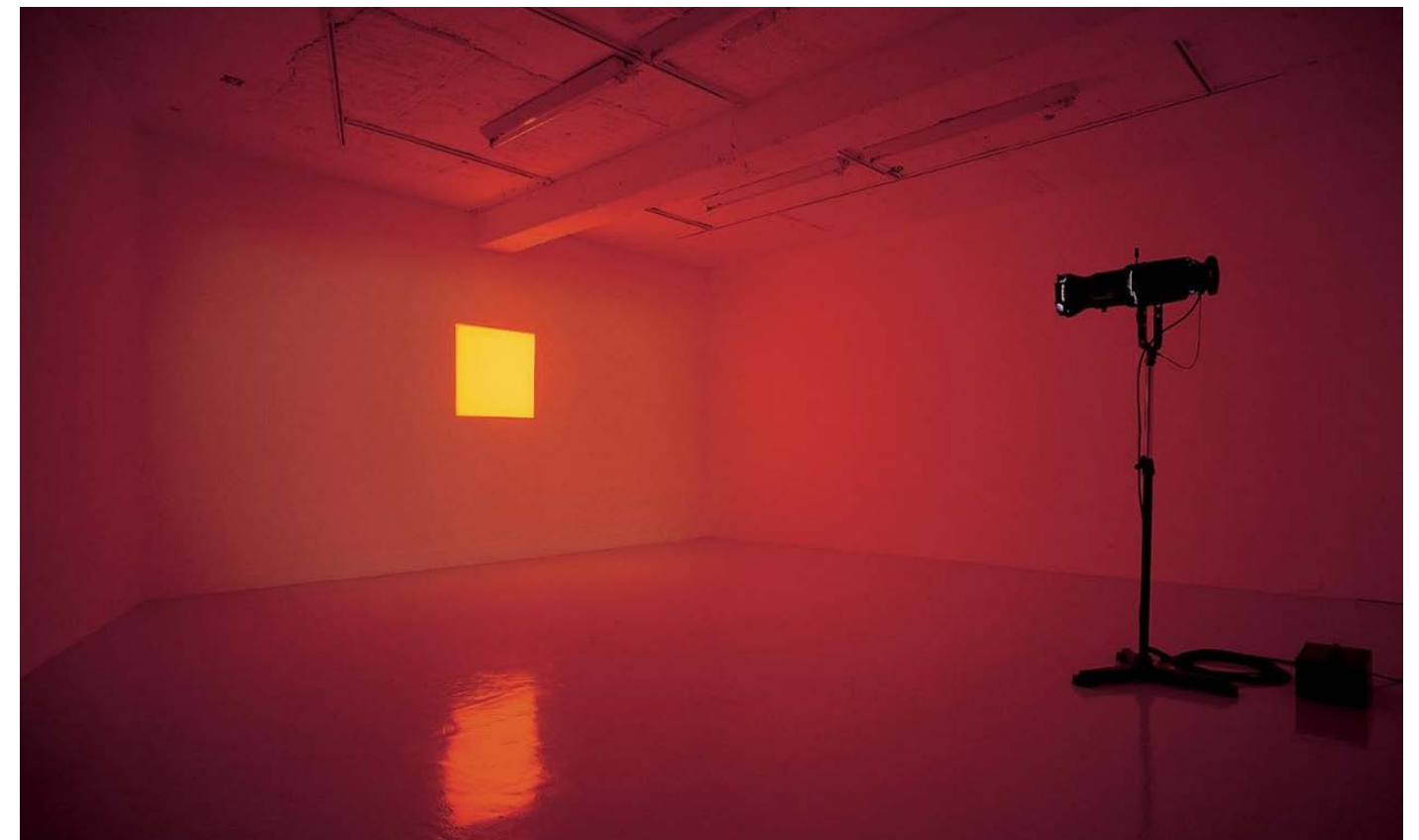


Figura 18. Olafur Eliasson, *Your blue afterimage exposed*, 2000.
Instalación. Fuente: olafureliasson.net



Figura 19. Olafur Eliasson, *One-way colour tunnel*, 2007. Instalación. Fuente: olafureliasson.net

Para mí se hizo evidente que había que crear nuevos marcos para la pintura en colores puros, contruidos por exigencia de los colores; y, en segundo lugar, que el color debería abandonar la mezcla pictórica y convertirse en un factor independiente, que se incorpora a la construcción como un individuo de un sistema colectivo y de la independencia individual. (Malevich, 2006: 64)

Sus instalaciones involucran preguntas sobre la filosofía y la ciencia, pero en realidad se materializan mediante de las respuestas y estímulos del público; consiste en una relación mixta recíproca de individuo-entorno.

One-way colour tunnel (Figura 19) en cambio, es una pasarela arqueada construida a partir de paneles triangulares de cristal acrílico. A medida que los visitantes se mueven por el pasillo, observan una exhibición fluctuante de tonos variados causados por el cristal acrílico de color, que cambia de tono dependiendo de cómo la luz lo golpea. Sin embargo, cuando miran hacia atrás, en lugar de ver el colorido pasillo por el que acaban de pasar, se topan con los oscuros respaldos negros de

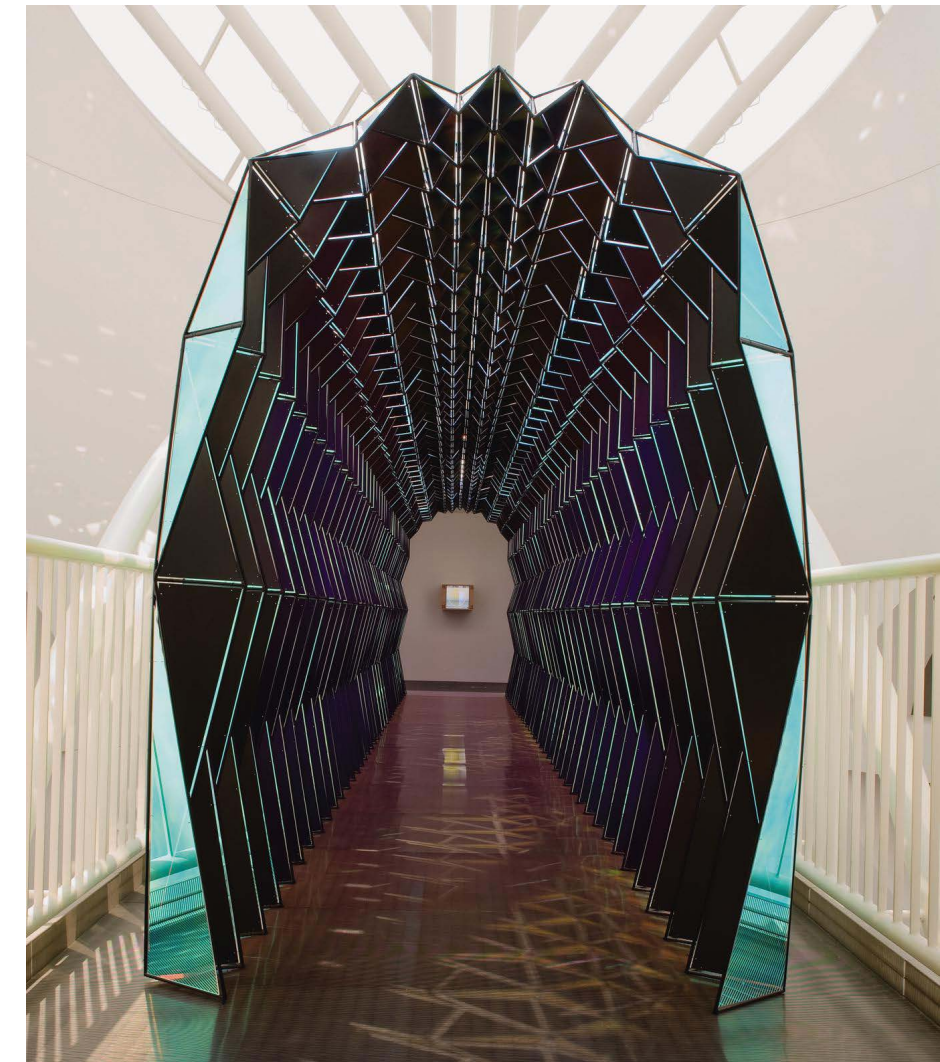


Figura 20. Olafur Eliasson, *One-way colour tunnel*, 2007. Instalación. Fuente: olafureliasson.net

los paneles (Figura 20), como si de alguna manera mirara su línea de tiempo del pasado. Se intuyen solo toques de color que escapan a través de los intersticios de los cristales oscuros, por lo que se genera una sutil representación de recuerdo.

Las formas de la fachada del *Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference* (Figura 21) están estrechamente relacionadas con los orígenes (concretamente, la infancia) del artista en cuestión. Hablamos de las formas y geometría “quíntupla” de las columnas de basalto islandesas y común en su arquitectura.

El artista tiende a una elevada refracción de la luz a través de estos patrones de cristal. Esta construcción de cristales nos remonta a las vidrieras de las marquises del Art Nouveau. El efecto que obteníamos de las anteriores era la filtración que hace posible la modulación de la luz entrante, por lo que podríamos vislumbrar los patrones de la cristalera bañando los objetos de alrededor.

En la gran cristalera de Eliasson, dependiendo del movimiento del individuo y el tiempo atmosférico, la pared se transformará progresivamente. Como bien dice el



artista: “Solo por la vía del movimiento podemos fundamentar nuestra implicación con los objetos” (Olafur Eliasson, 2012: 269)

Room for one colour (Figura 22) es una instalación conformada por lámparas de monofrecuencia (al igual que las usadas en *The weather project*, figura 12) en el techo de una sala expositiva típica de cubo blanco. La inmersión en esta habitación conlleva que la gama espectral de visión del espectador se vea reducida a una escala de amarillo y negro. Con esto, el artista persigue que el visitante se cuestione la percepción visual de la realidad; nos brinda la oportunidad de imaginar lo que está sucediendo cuando nuestro sentido de la visión se ve afectado por esta experiencia monocromática. Se genera, por lo tanto, un espacio incierto, desestructurado y abierto donde lo conocido y lo desconocido se encuentran. (The art newspaper, 2017) Se reafirma en la realidad construida y relativa, donde podemos cambiar lo que es real, y a causa de ello, mirar más allá. Por ejemplo, para argumentar lo anterior el mismo Eliasson nos propone pensar en las mismas salas de cubo blanco de las galerías y replantearnos su concepción:

“Podría hacerse un pequeño experimento mental sobre la blancura de la cal, un desinfectante que antaño se echaba a las fosas comunes para evitar la propagación de enfermedades. Los hospitales utilizaban la cal en las paredes, y pronto el blanco se convirtió en equivalente de limpio. El cristianismo adoptó el estatus purificador de la luz blanca. [...] Los modernos también creyeron que un espacio abierto y limpio era el mejor era la mejor plataforma para el cumplimiento de una autorrealización artística. Si la cal hubiese sido amarilla ahora el famoso “cubo blanco” sería amarillo” (Eliasson, 2012: p.22)

Por estas cuestiones además de basar su obra en investigaciones previas sobre la percepción del color en el mundo animal, prueba como el cerebro humano ajusta el color de los diferentes objetos dependiendo de los parámetros de la luz empleada. El color difiere en diferentes espectadores según como haya sido cultivada su visión, la noción de verde de uno puede no ser la del otro. Lo que nos devuelve a sus influencias, como podría tratarse perfectamente del puntillismo, donde la forma de mirar la pintura determina la experiencia: ver la pintura de lejos en su conjunto es diferente a estar observándola tan de cerca.



Figura 22. Olafur Eliasson, *Room for one colour*, 1997
Instalación. Fuente: olafureliasson.net

CONCLU- SIONES

Las conclusiones derivadas de la investigación que se ha desarrollado a lo largo del presente TFG quedan resumidas en dos. La primera conclusión viene a constatar que existe una alta tendencia a la tecnología de la cual es difícil desprenderse, esto explicaría el interés que poseen nuevos artistas emergentes por disciplinas más cercanas a lo industrial y colectivo. Las tendencias más experimentales surgen, en su mayoría, de la rutina. Al fin y al cabo, son actos rituales que en algún momento evolucionan. Por ejemplo, el simple hecho de pasar del exterior al interior de un coche cuando viajas. Si alejas tu visión, observas y analizas, te das cuenta del transcurso del tiempo; como se cambia consecutivamente de entorno. Como bien hemos mencionado a lo largo del trabajo, la luz es un elemento representativo para llegar a la visualización de estas nociones de espacio-tiempo, es por ello por lo que se ha puesto en el punto de mira al artista revisado como influencia y base primordial de cara a la realización de futuras obras. Es en ese punto donde el arte tiene un papel fundamental de cara a la actualidad y la sociedad, es el impulso de nuevas condiciones. Como resultado a nivel colectivo y social, podemos observar en las grandes galerías, eventos y las salas de los museos más experimentales como la instalación se abre paso a fines didácticos y a situaciones abiertas donde la manera de interactuar hace que la obra sea "íntima" y que evolucione. Desde los ojos del diseño, la imagen y la comunicación que poseen un artista contemporáneo coetáneo a esta misma investigación, la expresión artística es versátil y puede dar voz, entretenimiento y valor a cualquier temática que se le exija. Por ello, la segunda gran conclusión de nuestra investigación subraya el hecho de poder interactuar y tener la oportunidad de aprender en un espacio lúdico de este estilo, ya está proporcionando conocimiento espacial y valor sobre el mismo arte a personas de todas las edades. Todas estas experimentaciones son tan curiosas que llevan al público a la necesidad de compartir, por ejemplo, en redes sociales, su experiencia. Ocurre de forma muy similar en lugares que podemos encontrar muy cercanos, como sería el caso de todos aquellos que dispongan de un planetario. En definitiva, es una forma de expresión de no solo es muestra de la ambición de una persona (el artista en cuestión forjado en sus vivencias) sino que es el paso para una unión en sociedad tanto a nivel de experiencia del público como la oportunidad de contribuir o replantear diferentes plataformas, empresas e instituciones. Finalmente, se procede a un repaso de los objetivos establecidos al comienzo de la investigación y a constatar el cumplimiento de estos. Respecto al primer objetivo, se ha repasado los antecedentes hilándolos con la temática principal del trabajo y proporcionándonos de antemano información que nos ha ayudado a afrontar el estudio de las obras de Olafur Eliasson. En el segundo objetivo, se analiza cada obra seleccionada por individual, intercalando discusiones sobre su construcción, intencionalidad y repercusión en el público. Por último, en tercer lugar, en el presente apartado de "conclusiones" se ha dado un sentido personal a la investigación, reflexionando sobre ella y encontrando una funcionalidad vigente a nivel social de la modalidad de instalación inmersiva.

BIBLIO- GRAFÍA

ABSTRACT: *The Art of Design*, 2017 [Netflix, plataformas digitales] Estados Unidos, Netflix, RadicalMedia.

ART21, 2019. "Watch". En: art21.org [en línea]. [consulta 16 de abril de 2021]. Disponible en: <https://art21.org/watch/extended-play/olafur-eliasson-become-your-own-navigator-short/>

BARBERO G., J. F., 2015. *Einstein, la luz, el espacio-tiempo y los cuantos*. Arbor [en línea] 191 (775): a266. [consulta 20 de abril de 2021] Disponible en: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2015.775n5005>

BUTTERFIELD, J., 1993. *The Art of Light + Space*, Nueva York, Abbeville Press

CALVO SANTOS, M., 2015. *Arte Cinético*. [en línea] HA!. Consulta: [9 de mayo de 2021] Disponible en: <https://historia-arte.com/movimientos/arte-cinetico>

CAMEO, C., 2019. ROOM Diseño - *Repaso por la biografía creativa de Olafur Eliasson*. [en línea]. [consulta 14 de abril de 2021] Disponible en: <https://www.roomdiseno.com/experience-repaso-por-la-biografia-creativa-de-olafur-eliasson/>

CASDEN, E., n.d. *Italian Futurism intro* | Futurism art (article) | Khan Academy. [en línea] Khan Academy. [consulta 7 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.khanacademy.org/humanities/art-1010/xd974a79:italian-art-before-world-war-i/art-great-war/a/italian-futurism-an-introduction>

CRARY, J., 1997, *The Curious Garden in der Kunsthalle Basel*. Schwabe & Co, Basel: Verlag-Basel.

EINSTEIN, A. (1951). *Autobiographical notes En Schilpp*, P. A. (ed.), Albert Einstein: Phylosopher-Scientist (2nd edition), pp. 2-95. Nueva York: Tudor Publishing.

PLATÓN. Tomás y García, J., 1923. *La república*. Madrid: Librería de Perlado, Páez y Cía., Sucesores de Hernando.

ELIASSON, O. y PUENTE, M., 2013. *Leer es respirar, es devenir*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ELIASSON, O., ENGBERG-PEDERSEN, A., URSPRUNG, P., VAREA, I., KÖPER, K. and

BOSSER J., 2012. *Studio Olafur Eliasson*. Köln: Taschen.

FOTONOSTRA n.d. *Historia del color: arte rupestre, luz y emociones*. [en línea] [consulta 10 de abril 2021]. Disponible en: <https://www.fotonostra.com/grafico/historiacolor.htm>

GALISON, P., JONES, C., 1998. *Picturing Science, producing art*. London, New York: Routledge.

GOZALO DE ANDRÉS, C., 2021. *Volcanes y clima. 1816, un año sin verano en el Hemisferio Norte*. Tiempo.com [en línea] Meteored. [consulta 17 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.tiempo.com/ram/354/volcanes-y-clima-1816-un-ano-sin-verano-en-el-hemisferio-norte/>

GREENLANE. 2019. *Vida y obra de Dan Flavin, artista de escultura ligera*. Greenlane. [en línea]. [consulta 14 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.greelane.com/es/humanidades/artes-visuales/dan-flavin-4691787>

JAMES WHITE, J., 2014. "Futurism | Definition, Manifiesto, Artists, & Facts." [en línea] Encyclopedia Britannica. [consulta 10 de mayo de 2021]. Available at: <https://www.britannica.com/art/Futurism>

LAGOS, Anna, 2019. *James Turrel: pasajes de luz donde "te ves a ti mismo viendo"*. El país [en línea], 3 de diciembre de 2019. [consulta 14 de mayo de 2021]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2019/12/03/actualidad/1575396516_715529.html

THE ART NEWSPAPER, 2017. *Olafur Eliasson on how his light installation at the National Gallery changes perceptions—in more ways than one*. The art newspaper [en línea], 27 de noviembre de 2017 [consulta 20 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.theartnewspaper.com/feature/olafur-eliasson-on-how-his-light-installation-at-the-national-gallery-changes-perceptions-in-more-ways-than-one>

LOUISPOULSEN n.d. *Olafur Eliasson*. En diseñadores | sobre nosotros | Louis Poulsen. [en línea]. [consulta 4 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.louispoulsen.com/es-es/professional/sobre-nosotros/designers/olafur-eliasson>

MARTINEZ, X., n.d. *Iluminados* [en línea] Intervención Lumínica. [consulta 25 de mayo de 2021] Disponible en: <https://intervencionluminica.wordpress.com/corpus-teorico/referentes-artisticos/iluminados/>

MIROCZNIK, Betty, 2020. *Olafur Eliasson, entre realidad y representación*. El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales [en línea] núm. 11. [consulta 20 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/5315/531562998004/html/index.html>

MUROS ALCOJOR, A., 2016. *París, el impresionismo y la experimentación con la luz artificial*. Ciudad editorial.

MUROS ALCOJOR, A., 2014. *El Light Art. Del objeto lumínico a la atmósfera lumínica. Influencias en la iluminación arquitectónica*. [en línea] Interempresas [consulta 14 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://www.interempresas.net/Iluminacion/Articulos/224511-Light-Art-Del-objeto-luminico-atmosfera-luminica-Influencias-iluminacion-arquitectonica.html>

MUROS ALCOJOR, Adrián, 2012. *La luz: de herramienta a lenguaje. Una nueva metodología de iluminación artificial en el proyecto arquitectónico*. Tesis Doctoral. UPC.

CHAVARRIA, Javier, 2002. *Artistas de lo inmaterial*. Madrid: Nerea.

NEISSER, U., 1981, *Procesos cognitivos y realidad. Principios e implicaciones de la psicología cognitiva*, Madrid: Marova.

PACHAS GUILLÉN, D., 2016. *El arte abstracto*. [en línea] Pablogui.blogspot.com. [consulta 20 de mayo de 2021]. Disponible en: <https://pablogui.blogspot.com/2016/04/el-arte-abstracto.html>

TATE, 2003. *Olafur Eliasson: The Weather Project, about the installation*. Disponible en: <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series/unilever-series-olafur-eliasson-weather-project>

ANEXO DE IMÁ- GENES

Por orden de aparición:

Figura 1. Neri Oxman, 2016. *Krebs cycle of Creativity* [gráficos]. [consulta: 10 de abril 2021]. Disponible en: <https://nodoarte.com/2019/12/11/la-era-del-enredo/>

Figura 2. Olafur Eliasson, 1993. *Beauty* [instalación]. [consulta: 14 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101824/beauty>

Figura 3. Olafur Eliasson, 2003. *Plane scanner* [instalación]. [consulta: 14 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100988/plane-scanner>

Figura 4. William Turner, 1844. *Lluvia, vapor y velocidad* [óleo sobre lienzo]. 91 x 121 cm, National Gallery, Londres [consulta: 9 de abril 2021]. Disponible en: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>

Figura 5. Claude Monet, 1872. *Impresión, sol naciente* [óleo sobre lienzo]. 48 x 63 cm, museo Marmottan-Monet, París. [consulta: 9 de abril 2021]. Disponible en: <https://www.marmottan.fr/notice/4014/>

Figura 6. Olafur Eliasson, 2006. *The domadalur daylight series (north)* [instalación]. [consulta: 11 de mayo 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100639/the-domadalur-daylight-series-north>

Figura 7. Salvador Dalí, 1952. *Galatea de las Esferas* [óleo sobre lienzo]. 65 x 54 cm, Teatro-Museo Dalí, Figueres [consulta: 9 de abril 2021]. Disponible en: <https://www.salvador-dali.org/ca/obra/colleccio/131/galatea-de-les-esferes/rt/galatea/Dal%C3%AD+i+Dom%C3%A8nech%2C+Salvador>

Figura 8. Umberto Boccioni, 1913. *Dinamismo de un ciclista* [óleo sobre tela]. 70 x 95 cm, colección Mattioli, Peggy Guggenheim, Venecia [consulta: 10 de abril 2021]. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_\(Dinamismo_di_un_ciclista\),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Umberto_Boccioni,_1913,_Dynamism_of_a_Cyclist_(Dinamismo_di_un_ciclista),_oil_on_canvas,_70_x_95_cm,_Gianni_Mattioli_Collection,_on_long-term_loan_to_the_Peggy_Guggenheim_Collection,_Venice.jpg)

Figura 9. Laszlo Moholy Nagy, 1930. *Modulador de luz y sombra* [instalación]. [consulta: 18 de abril 2021]. Disponible en: <https://proyectoidis.org/light-space-modu->

lador-de-laszlo-moholy-nagy/

Figura 10. James Turrell, 2009. *Dhatu* [instalación]. [consulta: 18 de abril 2021]. Disponible en: <https://jamesturrell.com/work/dhatu/>

Figura 11. Dan Flavin, 1975. *Untitled (to Barry Mike Chuck and Leonard)* [instalación]. [consulta: 18 de abril 2021]. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/dan-flavin/untitled-to-barry-mike-chuck-and-leonard-1975>

Figura 12. Olafur Eliasson, 2003. *The weather project* [instalación]. [consulta: 14 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project>

Figura 13. Olafur Eliasson, 1997. *Your sun machine* [instalación]. [consulta: 18 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101686/your-sun-machine>

Figura 14. Olafur Eliasson, 2010. *Feelings are facts* [instalación]. [consulta: 18 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100050/feelings-are-facts>

Figura 15. Olafur Eliasson, 2011. *Your rainbow panorama* [instalación]. [consulta: 19 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100551/your-rainbow-panorama>

Figura 16. Olafur Eliasson, 2004. *your color memory* [instalación]. [consulta: 14 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100865/your-colour-memory>

Figura 17. Olafur Eliasson, 2004. *your color memory* [instalación]. [consulta: 14 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100865/your-colour-memory>

Figura 18. Olafur Eliasson, 2000. *your blue afterimage exposed* [instalación]. [consulta: 14 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101381/your-blue-afterimage-exposed>

Figura 19. Olafur Eliasson, 2007. *One-way colour tunnel* [instalación]. [consulta: 20 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100442/one-way-colour-tunnel>

Figura 20. Olafur Eliasson, 2007. *One-way colour tunnel* [instalación]. [consulta: 20 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100442/one-way-colour-tunnel>

Figura 21. Olafur Eliasson, 2005. *Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre* [instalación]. [consulta: 18 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100668/facades-of-harpa-reykjavik-concert-hall-and-conference-centre>

Figura 22. Olafur Eliasson, 1997. *Room for one colour* [instalación]. [consulta: 20 de abril 2021]. Disponible en: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101676/room-for-one-colour>

