

EL MUSEO UBICUO DE LAS COLECCIONES REALES. ¿VR? VIRTUALIDAD REAL

THE UBIQUITOUS ROYAL COLLECTIONS MUSEUM. VR? REAL VIRTUALITY

Mariana Cantero García-Moncó

Revista EN BLANCO. Nº 22. KAZUNORI FUJIMOTO. Valencia, España. Año 2017.

ISSN 1888-5616 · e-ISSN: 2445-1215 · <http://dx.doi.org/10.4995/enblanco>.

Recepción: 09-01-2017. Aceptación: 16-03-2017. (Páginas 98 a 102)

DOI's: <http://dx.doi.org/10.4995/eb.2017.7089>

Resumen: Una fotografía de la sala superior del Museo de las Colecciones Reales da pie a una curiosa disertación acerca de lo virtual y lo real. El reflejo anaranjado que emula el hormigón cuando el sol de poniente se filtra en invierno a través de los vanos sugiere la hipótesis de ser obra de un artista conceptual. Dos exposiciones: "Sin principio sin final" de Ignasi Aballí y "Meeting" de James Turrell son confrontadas con la "sala de hormigón virtual" para averiguar si dicha obra no-real puede ser considerada arquitectura, y si pudiese contener las claves del paradigma del siglo XXI.

Palabras clave: Turrell, Tuñón, colecciones reales, virtual, ubicuidad.

Abstract: a picture of the upper hall of the Royal Collections Museum gives rise to an interesting reflection on what is virtual and what is real. With the setting of the winter sun, the orange reflections come through the openings and suggest it could be the work of a conceptual artist. Two exhibitions: "Without beginning / without end" by Ignasi Aballí and "Meeting" by James Turrell are compared with the "virtual concrete hall (sala de hormigón virtual)" to find out whether such unreal work could be considered architecture and if it could hold the keys of the 21st century paradigm.

Keywords: Turrell, Tuñón, Royal Collections Museum, virtuality, ubiquity.

TRES EXPOSICIONES 1 2 3

1 "El museo virtual" de las Colecciones Reales. (FIG. 01)

5:40 de la tarde de un jueves de finales de diciembre de 2015. Anochece en el Museo de las Colecciones Reales de los arquitectos Luis M. Mansilla y Emilio Tuñón. Un fotógrafo, Luis Asín, deja caer una lágrima sobre el hormigón blanco que sostiene sus pies, y cuatro arquitectos se quitan el sombrero de obra.

El sol de poniente se cuela entre las grietas del hormigón, reflejándose una y otra vez sobre el muro opuesto, construyendo con sus haces de luz un espacio ilusorio, un doble de los vanos que dan a oeste del museo, completando el pórtico de hormigón (izquierda) con unas franjas a modo de fluorescentes de neón naranja (derecha), en perfecta simetría. El reflejo solo dura unos minutos y los matices anaranjados, casi segundos.

12:30 de la mañana de un martes de finales de diciembre de 2015. Las fotografías llegan a la oficina de Tuñón Arquitectos. Una de ellas es objeto de atención de todos los presentes. Emilio Tuñón comenta: "Parece obra de un conceptual". Y sonrío irónicamente.

2 "Sin principio, sin final". Ignasi Aballí. Mncars. (FIG. 02)

5:40 de la tarde del mismo jueves de finales de diciembre de 2015. En una cota unos metros inferior, y unos kilómetros más al sur, el artista conceptual Ignasi Aballí (Barcelona, 1958) expone en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía el proyecto *Vitrinas CMYK* (2011); en palabras del propio comisario, Joao Fernandes, son unos "contenedores sin contenido". Pertenecen a su obra *Sin principio/sin final*, específicamente concebida para los espacios del MNCARS. Se trata de cuatro vitrinas de vidrio tintadas con los cuatro colores primarios. El proyecto contempla una de las temáticas importantes tratadas por él relativas al arte; tal y como se explicaba en la cartela: "El color como elemento constitutivo de la pintura".

La vitrina amarilla, la "Y", correspondiente al color primario amarillo, se restringe a un tono, una luminosidad y una saturación; un mismo amarillo. Acercarse a la vitrina amarilla para un arquitecto no supone asomarse a algo pictórico; ni siquiera a un objeto que no está. No lo entiende como vitrina sino que enseguida mira a su través y le aplica un juego de escala, sumergiéndose no en un vacío sino en una sala amarilla, y aproximándose más bien a la idea de cromatismo espacial. Este espacio contenido tiene una longitud de onda determinada, un color invariante, que ubica al espectador siempre en la misma hora de día. La luz no se desplaza. No hay cambios en él, salvo pequeñas alteraciones debidas a los ligeros reflejos de algunos focos o a aquellas provocadas por las sombras de los visitantes en su paso.

THREE EXHIBITIONS 1 2 3

1 "The Virtual Museum" of the Royal Collections (FIG. 01)

5:40 in the afternoon on a Thursday at the end of December 2015. It is getting dark at the Royal Collections Museum created by the architects Luis M. Mansilla and Emilio Tuñón. The photographer Luis Asín sheds a tear on the concrete under his feet and four architects take off their work helmets.

The light of the setting sun seeps through the cracks of the concrete with a continuous reflection on the wall creating an illusionary space with its light beams, which is a double of the openings on the west side of the Museum, finishing this way the concrete arcade (left) with strips like fluorescent neon lights (right) in perfect symmetry. The reflection only lasts a few minutes and the orange shades only a few seconds.

12:30 in the morning on a Thursday at the end of December 2015. The photos arrive at the office Tuñón Architects. One of them attracts the attention of the viewers. Emilio Tuñón says: "It looks like the work of a conceptual artist" and smiles ironically.

2 "Without Beginning / Without End", Ignasi Aballí MNCARS (The Sofia) (FIG. 02)

5:40 in the afternoon on the same Thursday at the end of December 2015. Few meters below and some kilometers further south, the project *Vitrinas CMYK* (2011) pieces by the conceptual artist Ignasi Aballí, is exhibited in the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (The Sofia Museum). To quote the curator of the exhibition; Joao Fernandes, they are "contenedores sin contenido" (containers without content). They belong to his work *Without Beginning / Without End*, especially created for the MNCARS. It consists of four glass cases tinted with the four primary colors. The project studies one of the most important matters related to art, as the artwork label says, "Color, a basic element of painting".

The yellow glass case; the "Y", which corresponds to the yellow primary color, is restricted to only one shade, one brightness and one color saturation; the same yellow. When an architect approaches this glass case, he does not understand it as a picture nor as an object that is not there. For an architect, this piece of art is not seen as a glass case. He soon goes beyond and applies a scale not considering it a cavity, but a yellow hall and thus, getting closer to the idea of spatial chromatics. This contained space has a specific wavelength, an invariant color, making the viewers feel that it was always the same time of the day there. The light does not move. There are no changes in it, except slight variations caused by some spotlights or even by the shadows of visitors.

1

La imagen anaranjada creada por los haces de luz en el Museo de las Colecciones Reales varía en matiz, luminosidad y saturación conforme avanzan los minutos a partir de las 5:40 pm. Y no solo eso. Es dinámica. Un *dinamismo estático*, podríamos decir, porque el movimiento es tan sutil que es inapreciable. Solo una marca de referencia en el hormigón *real* que constituye el muro-lienzo del reflejo, nos permitiría apreciar esa variación. El hormigón virtual se desplaza. El hormigón real marca una distancia, a cada segundo un nuevo espacio respecto de él.

2

El tiempo, tal y como explica Joao Fernandes, se revela como un agente constructor de la materialidad del discurso artístico de Aballí. Algunos de sus trabajos surgen de procesos en los que el tiempo deja sus huellas por una acción continuada del artista o de los visitantes de sus exposiciones. Es ese tiempo *sin principio y sin final* que se ofrece al visitante en su fluir por la exposición. Para Aballí, el transcurso del tiempo no es solo una temática, también es un proceso que, interesado por su efecto, traslada a su práctica artística. Ejemplo de ello es su obra *Polvo* (10 años en el estudio).

1

El tiempo como material de construcción es el título de una de las últimas conferencias dadas por Emilio Tuñón acerca del Museo de Colecciones Reales, en el COAA, idea que aparece también en la revista CIRCO nº 2016.215, con ese mismo título, de su misma autoría. El arquitecto siempre ha entendido el tiempo como material constructivo, tal y como explica en la conversación acerca del arquitecto Rafael Moneo, que aparece en la revista *Tectónica* nº 12, publicada en el año 2000. De él heredó esa concepción. En esta misma revista lo ejemplifica con una anécdota. Nos cuenta que en una ocasión Moneo se paró frente a un muro inmenso, de un metro de grosor, y le dijo: "Creo que aquí nos vendría bien un arco". Era cuestión de tallar. En ese momento él lo miraba asombrado, pero Moneo estaba en lo cierto, el edificio mejoraba; se conseguían visiones cruzadas... Y con el montaje terminado se veía uno de los grandes mosaicos a través del arco abierto. Su maestro ya estaba pensando en el mosaico que se iba a colocar ahí un año después, deduce Tuñón.

El tiempo, tal y como contaba Emilio Tuñón en su última conferencia, talló el hormigón durante los dieciséis años que duró la construcción del Museo de Colecciones Reales; pero el tiempo también talló una a una las grietas, los vanos, que filtrarían la luz de poniente, provocando el reflejo anaranjado. Y él supo que esto ocurriría antes de desencofrar; e incluso podemos pensar que sabía que construiría un edificio con un espacio que en el siglo XXI categorizaríamos como *virtual* aun cuando ni siquiera existían las emulaciones tridimensionales.

3 "Meeting". James Turrell. MoMA. (FIG. 03)

8:19 de la noche del mismo jueves de finales de diciembre de 2015. 4:19 de la tarde en Nueva York. Varios kilómetros más hacia el oeste, el Atlántico de por medio, James Turrell expone en el *Museum of Modern Art of New York* (MoMA) su obra *Meeting*. Se entronca dentro de la serie *Skyspaces*, y constituye una instalación pensada para un sitio específico, al igual que las otras de esta misma serie, que invitan a los visitantes a contemplar un fragmento del cielo. James Turrell, tal y como se afirmaba en la cartela que acompañaba a la exposición, crea obras de arte que tratan sobre todo temas relativos a la luz, explorando cuestiones fundamentales sobre la naturaleza de la percepción humana, volviendo casi tangible su interpretación del acto de la visión.

Meeting, tal y como estaba escrito en el texto informativo del MoMA, era la segunda *Skyspace* que Turrell construyó y la primera en los Estados Unidos, convirtiéndose en un prototipo de las obras que realizaría las siguientes décadas. Originalmente comisionada en 1976 por Anna Heiss para la exposición inaugural del museo, el trabajo no fue realizado hasta 1980 y Turrell continuó añadiendo modificaciones hasta que abrió al público en 1986. En 2016, tras un cambio en la ubicación original y el añadido de una nueva luz multicolor y un programa sincronizado con el amanecer y anochecer, *Meeting* entró a formar parte del MoMA.

Meeting está situada en la parte norte de la sala PS1, de la tercera planta del MoMA. La información al visitante que proporciona el museo en su página web explica que el acceso a esta obra está incluido en el pase normal, durante el horario de apertura del museo. Se recomienda mirar el parte meteorológico y vistan acorde a él. Aquel día no llovía, pero se advierte de que la instalación se cerrará en caso de lluvia, nieve, u otra inclemencia del tiempo. El programa de la luz del anochecer, se explica, empieza veinte minutos antes de que el sol se oculte y dura aproximadamente 45 minutos. Los asientos son limitados, y se distribuyen por orden de llegada. Recomiendan asimismo mirar la hora de la puesta del sol en el periódico para planificar la visita: "Refer to the specific sunset times".

1

La sala donde aparece la imagen virtual del Museo de Colecciones Reales se sitúa en el interior de las salas expositivas, que dan a la parte oeste del museo. Aquel día no llovía, pero no hacen falta advertencias climáticas. En los edificios de la oficina de Mansilla+Tuñón Arquitectos no llueve dentro. El agua no se filtra a

1

The orange image in the Royal Collections Museum caused by the light beams changes its brightness and saturation of color after 5:40 pm. However, this is not the only thing that occurs, it is also dynamic. We could even say it is a *static dynamism* since movements are so subtle that they are almost imperceptible. Only a reference point on the *real* concrete, which is the frame of the reflection, allows us to differentiate such subtle changes. The virtual concrete moves. The real concrete establishes a distance and with each new second, a new space.

2

The time, as Joao Fernandes says, builds the materiality of Ignasi's work. Some of his artworks emerge from processes where the passing of time is noticeable, due to a continuous action by the artist or those who visit his exhibitions. It is that time *without beginning /without end*, which is offered to the visitors throughout the exhibition. For Ignasi, the passing of the time is not only a topic, but a process that, being interested in its effect, he transfers to his artwork. An example of this work, *Polvo* (Dust) (10 years in his studio).

1

El tiempo como material de construcción (Time as a Construction Material) is the title of one of the last lectures of Emilio Tuñón about the Royal Collections Museum at the COAA (Official Association of Architects of Asturias), an idea, which also appears in the magazine Circo nº 2016.215, with the same title and the same author. Architects have always understood time as a construction material, as stated in the conversation referring to Rafael Moneo, which appears in the magazine *Tectónica* nº12, published in 2000. He inherited from this architect that concept. We can find an example in this magazine, where he tells us that once Moneo stood in front of a huge wall and told him, "I think you should place an arch here". It was a matter of sculpting. Tuñón stared at him, but he was right, the building looked better; it provided an effect of cross views... With the assembly process finished, one of the biggest mosaics could be seen through the open arch. His teacher (Moneo) was already thinking of the mosaic he was going to place there one year later, concluded the author.

The time, as Emilio Tuñón said during his last lecture, sculpted the concrete throughout the sixteen years of construction of the Royal Collections Museum; but the time also sculpted one by one the cracks; the openings which the light of the setting sun filters through causing the orange reflections. Before removing the formwork, he knew this was going to happen. We could even think that he knew he was going to construct a building with a space that in the 21st century would be classified as *virtual*, at a time when three dimensional emulations did not exist.

3 "Meeting" James Turrell. MoMA (FIG.03)

8:19 in the evening on the same Thursday at the end of December 2015. 4:19 in the afternoon in New York. Several kilometers further west, on the other side of the Atlantic, James Turrell exhibits his work *Meeting* at the *Museum of Modern Art of New York* (MoMA). It is in line with the *Skyspaces* series and it is a site-specific installation, like the other artworks of this series, which invite visitors to contemplate a piece of the sky. James Turrell, as it was written on the artworks label of the exhibition, creates works of art that represent aspects related to the light, exploring essential matters about the nature of human perception, turning his interpretation of the act of seeing in something almost tangible.

Meeting, according to the information provided by the MoMA, was the second *Skyspace* constructed by Turrell and the first one in the United States, becoming prototype of his subsequent works during the following decades. It was originally curated by Anna Heiss in 1976 for the inaugural exhibition of the museum, but the work was not finished until 1980 and Turrell continued making changes until 1986, when it was open to the public. In 2016, after a change in the original location and adding a new multicolor light to it, together with a program synchronized with the sunrise and the sunset, *Meeting* became part of the MoMA.

Meeting is placed on the north side of the PS1 pavilion, on the third floor of this museum. The information on its web site, available for visitors, explains that the access to this piece during the opening times is included in the ticket. It is also recommended to monitor the weather forecast and to dress accordingly. It was not raining that day, but it warned that in the event of rain, snow or any other inclement weather, the installation would be closed. They also explain that the program starts twenty minutes before sunrise and lasts about 45 minutes. Available seats are limited and they are on a first come, first served basis. Checking the sunset times in the newspaper was also advised in order to plan the visit: "Refer to the specific sunset times".

1

The pavilion where the virtual image of the Royal Collections Museum appears is located in the area of the exhibition rooms, on the west side of the museum. It was not raining that day, but weather warnings are not necessary in this case. It does not rain inside the buildings of Mansilla & Tuñón Architects office. Water does not leak through the concrete joints, but the reflection does not appear in this case.

través de las juntas de hormigón. Pero el reflejo en este caso no aparece. La sala permanece abierta en caso de lluvia, aunque en esta situación no exista tal sala. Su vitrina tampoco se desvirtúa: el muro interior de hormigón no se empaña con cáusticas cuando llueve porque el vidrio de los vanos de la fachada se retraenquea y se desplaza, dejándose proteger por el hormigón.

UN OBJETO ARTÍSTICO: UN OBJETO DE MUSEO. UN ESPACIO DE MUSEO

Emilio Tuñón expone en su propio museo. Y no expone una escultura, ni una instalación. Expone arquitectura misma: construye un edificio para albergar un edificio. Construye un museo-vitrina en hormigón para contener, dentro de él, un museo hecho de luz dorada; un museo virtual, bajo unas condiciones horarias y estacionales muy concretas. Se eleva así el edificio creado por la luz de las 5:40 a la categoría de *objeto de museo*, un gesto propio de un artista conceptual.

1 y 3

Turrell, en su *Meeting* se apropia del espacio de un museo no destinado a uso expositivo, de un tiempo concreto con una luz concreta, fugaz, lo cual lo incluye en la clasificación de instalación. La obra es modificada mediante luz artificial, pero la naturaleza está en el exterior y es contemplada desde el interior de un espacio, aunque penetre en él. Enmarca la naturaleza como un cuadro de un paisaje o una película vista a través de un televisor, cuya luz y cuyo color impregnan al espectador. La lluvia es un obstáculo para su contemplación, alejándose de los trabajos del *land art* de Walter de María, donde la propia naturaleza es el museo, como el *Campo de relámpagos*.

Emilio Tuñón se apropia única y exclusivamente de unos filamentos de luz natural, aproximándose a la categoría de instalación. No llueve dentro, con lo que el proceso resulta muy selectivo; más aún que Turrell, que no escoge ni dirige los rayos de atardecer. Tuñón no se queda ni siquiera con el cielo. Se aproximaría también a los trabajos de Olafur Eliasson, pero ni aquel ni este son arquitectos. ¿Es una instalación? No exactamente; la grandísima diferencia teórica es cronométrica y métricamente pequeña: aquí se construye el objeto; la naturaleza se canaliza con una medida y una escala arquitectónicas.

Es una sala virtual que contiene objetos. Pero también es objeto de museo (es contemplable). No es un objeto y sí lo es. Está y no está. ¿Permanente o temporal? Tampoco es *arquitectura efímera*, porque va a perdurar. La sala de las 5:40 aparece y desaparece. La colección es intermitente. La exposición del arquitecto se englobaría no en la categoría de exposición temporal, sino en la de *permanente*; o más bien, en la de *permanencia-temporal* o, más preciso aún, de *permanente-temporalidad*.

El edificio hecho de la luz de las 5:40 subvierte el concepto de instalación, matizándolo.
El edificio hecho de la luz de las 5:40 subvierte la tipología de la sala de museo.
El edificio hecho de la luz de las 5:40 subvierte el concepto de museo.

UN READY-MADE DE LUZ

Esta *arquitectura virtual*, denota influencia directa del pop, de Marcel Duchamp. Se puede entender incluso como una respuesta al *readymade*, un *readymade arquitectónico*, entendiendo la imagen virtual como *objet trouvé arquitectónico*. Pero este no fue un *objeto encontrado*, sino algo cuidadosamente proyectado de antemano. Marcel expresó en sus *ready-mades* la idea de que cualquier cosa, cualquier objeto corriente, podía ser objeto de museo; aquí no se trata de *cualquier cosa corriente*, sino de una cosa escogida tras un proceso proyectual complejo.

Es una obra exquisita. La formalización de ese *museo virtual* requiere unas condiciones que solo pueden obtenerse mediante una construcción muy precisa, un encofrado de hormigón casi perfecto, que dirija los haces áureos de luz de un modo determinado. Ha de estar situado a una cota determinada, para recoger el atardecer de toda la franja oeste de Madrid que linda con los Jardines del Campo del Moro. Para ello, requiere una estructura basada en un muro capaz de contener la presión de los 30 metros de tierra que salva ese desnivel. Dieciséis años de obra para "encontrar" este codiciado objeto arquitectónico.

Asimismo se observan influencias duchampianas en el juego de palabras del título de la obra, *Museo de las Colecciones Reales*, donde la palabra 'real' es algo propio de la realeza, pero también lo no-aparente, lo no-virtual. Y la palabra 'colecciones', que según la RAE es "un conjunto de cosas de la misma clase reunidas por afición o interés y clasificadas", pero también un "gran número de cosas", con lo que este *Museo de las Colecciones Reales* se puede entender como un lugar en el que se exponen un gran número de cosas no-aparentes (no virtuales).

Ese gran número de cosas son los pórticos de hormigón, repetidos una y otra vez. Y entonces las otras colecciones, esto es, las que antes eran reales como propias de la realeza, es decir, los carruajes, tapices e instrumentos musicales, descenderían de su aurática posición. Por simple diferencia (las unas son repetidas, las otras son diversas), por simple contraste lumínico con aquellas otras (las reales como no-virtuales), en un momento dado del día, las enaltecen y evidencian que son estas y no aquellas las auténticas obras del museo, el objeto por el que miles de visitantes esperarán horas de cola. Horas de cola por unos segundos de reflejo anaranjado. La obra no está exenta de toda clase de giros irónicos propios de las vanguardias.

The hall is open even if it rains, although in that case such a hall does not exist. Its glass case is not transformed: the rain does not mist the interior wall with caustic substances since the glass of the windows of the façade recesses and moves so that the concrete protects it.

AN ART OBJECT: A MUSEUM PIECE. A SPACE FOR A MUSEUM

Emilio Tuñón's artworks are exhibited in his own museum. He does not exhibit a sculpture, neither an installation. He exhibits architecture itself: he constructs a building to house a building. He builds a glass case museum so that it contains within it a museum made of golden light; a virtual museum for certain specific time and seasonal conditions. Thus, the building created; thanks to the sun light at 5:40 pm turns it into a museum piece, a gesture from a conceptual artist³.

1 and 3

Turrell, with *Meeting*, appropriates the space of a museum not intended for exhibitions, also a specific time with a specific and fleeting light, which make this artwork to be considered an installation. The work is modified by artificial light, but nature is present on the outside and it is contemplated from the interior of a space, although it penetrates the inside. Nature is framed as a picture of a landscape or as a film on television, whose light and color imbue the viewers. Rain is a hindrance for the contemplation of this work, becoming distanced from works of *land art*, by Walter de Maria, where nature is the museum, as in the *Lighting Field*.

Emilio Tuñón makes good use of some unique and exclusive some natural light beams, resembling the classification of installation. It does not rain inside, thus the process is considerably selective; even more than in Turrell's work, where he neither chooses nor directs the lights of the sunset. Tuñón does not even appropriate the sky. He would be closer to the works of Olafur Eliasson, but neither Olafur nor Turrell are architects. Is this an installation? Not exactly. The great theoretical difference is chronometrical and metrically small: here the piece is built; nature is channelized with architectural measures and scales.

It is a virtual pavilion with objects, but it is also a museum piece (it can be contemplated). It is not an object, but at the same time, it is. Temporary or permanent? It is not ephemeral architecture since it is going to last. The 5:40 pm pavilion appears and disappears. The collection is intermittent. The architect exhibition would not be included in the category of temporary exhibition but in the *permanent* or rather in the category of *temporary permanence*, or even more accurate, in the category of *permanent-temporality*.

The building made with the sunlight at 5:40 pm subverts the concept of installation, with some nuances.

The building made with the sunlight at 5:40 pm subverts the typology of a museum hall.

The building made with the sunlight at 5:40 pm subverts the concept of museum.

A READY-MADE LIGHT

This *virtual architecture* is directly influenced by pop, by Marcel Duchamp. It can be also understood as a response to the *readymade*, an *architectural readymade*, understanding the virtual image as an *architectural objet trouvé*. However, this was not an *objet trouvé*, but something planned. Duchamp showed in his *ready-mades* that any object, any ordinary object could be a museum piece, but here we are not talking about any object, but an object that has been chosen after a complex design process.

This is an exquisite piece of art. The representation of that *virtual museum* requires special conditions that can be only achieved through a very precise construction, with an almost perfect concrete formwork that regulates the light beams in a certain way. The building should be placed at a specific altitude in order to cover the entire sunset line of the west area of Madrid, which borders the gardens of *Campo del Moro*.

It requires a structure consisting of a wall that is capable of supporting the pressure of the 30 meters of soil to compensate for the unevenness. It took sixteen years of construction work to "find" this architectural object.

We can also observe an influence of Duchamp in the pun in the title of the work of art, *Royal Collections Museum*, where in Spanish language the word "royal" refers to royalty, but it could also refer to something that is not virtual. In addition, the word "Collections", which according to the RAE (Royal Academy of Spanish Language) means "a set of things of the same type collected as a hobby or interest and classified", but it also means a "large number of objects", thus this *Royal Collections Museum* can be considered as a place where a great number of non-virtual objects are exhibited.

This large number of things refers to the repeated concrete arcades and therefore, the other collections, those that previously belonged before to the royalty, that is to say carriages, tapestries and musical instruments would come down from their auratic position. There is a simple difference between them. (The first ones are repeated and the other ones are diverse), a slight difference between them, (the real ones as non-virtual), during a specific moment of the

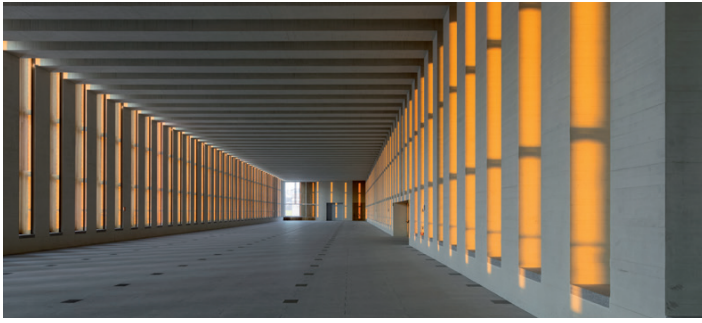


FIG. 01

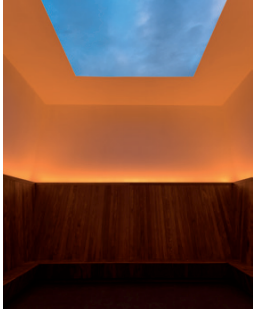


FIG. 02



FIG. 03

Pero quizás la influencia más clara de las vanguardias del siglo XX es aquella del Minimalismo, procedente de autores como Donald Judd⁴. El museo de las Colecciones Reales es continuación del Palacio Real. La sucesión de pilastras en su alzado es continuada (repetida) en el Museo de las Colecciones Reales, y nuevamente repetida en el interior del museo. Una repetición hecha de luz. El siglo XXI no habla de una nueva repetición virtual. Se eleva el reflejo del reflejo de la repetición a la categoría de arte y no se queda ahí; aún quedan unos cuantos da capo. En su variación contextual -temporal y espacial- la repetición se extiende, mostrando su ubicuidad.

Se repite en un formato diferente, que lo re-actualiza. Las imágenes enviadas al concurso denotaban tintes de un naranja sospechosamente similar, pero no estaban presentes en el momento de la toma de fotografías por Luis Asín. El fotógrafo no pensaba en ellas en el momento de hacerlas ¿O sí? La sorpresa llega posteriormente, al comparar los tonos. El naranja viaja por las pantallas y ya no se sabe qué fue antes o qué fue después; si el naranja cuasi warholiano o el naranja del anochecer invernal madrileño. Emilio Tuñón se apropia de un color, y no para hacer pintura sino arquitectura de luz. La repetición se descontextualiza y se introduce en una vitrina nuevamente real cada vez. Es ubicua.

UBICUIDAD

Esta arquitectura no habla de un espacio virtual cualquiera; habla de sí misma. La arquitectura del Museo de las Colecciones Reales enmarca, o atrapa unos rayos de naturaleza, para recrearse a sí misma; para re-formalizarse, y lo hace superando el mundo digital. No crea un objeto; no selecciona naturaleza; hace algo más que espacio: construye arquitectura misma y de sí misma. Se hace un delicadísimo *selfie*, un autorretrato que va más allá del siglo XXI; este que no necesita ni vidrio para verse ni óxido de indio y estaño para hacerse táctil, sino solo una pantalla de hormigón puro, porque es real -real, pero inmaterial-, ya que el retrato está hecho solo de luz. Un *selfie* que no necesita rozar con los dedos un icono de flechas para girar la cámara y humanizarse. Un autorretrato de un hormigón que no es táctil, pero es tan contundente que permitiría hablar de la materialidad de la luz.

La sala de hormigón virtual que construyen los rayos de luz del atardecer de invierno en las Colecciones Reales es prueba de que no puede ser entendido como un museo del siglo pasado, a pesar de haberse proyectado en aquel, sino que se lanza más allá del siglo XXI. Los recursos del arte conceptual, el pop, y de todas las corrientes que surgieron a comienzos del siglo XX ya son comprendidas por todos. La obra de arte la constituye tanto el objeto como aquel que la mira. El giro que da la contemporaneidad supone que el visitante pasa a ser un agente activo de la experiencia artística no solo con su actuación dentro de ella, sino a través de su contextualización temporal. El que ve tiene licencia no solo de participar en la obra artística, convirtiéndose en parte de la Historia del Arte; sino que puede hacer Historia del Arte.

day they are exalted and it is shown that they are the real museum pieces and not the other ones, the pieces for which a lot of visitors wait long hours in line. Long hours to see a few seconds of orange reflections. The work is not exempt from all types of ironic twists so characteristic of avant-gardes.

Perhaps, the most obvious influence of 21st century avant-gardes comes from the Minimalism, from authors like Donald Judd. The Royal Collections Museum is a continuation of the Royal Palace. The placement of pilasters along the wall continues also (repeated) along the wall of the Royal Collections Museum and in its interior; a repetition made of light. The 21st century uses the concept of virtual repetition. The height of the reflection of the repetition is raised to the status of art but it does not end there, there are more *da capo*. In its contextual variation - temporal and spatial- the repetition is extending, showing its ubiquity.

The repetition is carried out in different ways, which updates it continuously. The images submitted to the competition were of a suspicious similar orange, but this color was not present when the photos were taken by Luis Asín. When he took the photos he did not know about them, or did he? The surprise came later, when comparing the different shades. The orange shade goes along the screen and it is difficult to know what came before and what came after; the almost "Warholian" orange or the orange characteristic of a winter sunset in Madrid. Emilio Tuñón uses a color not to create paintings but to create light architecture. The repetition is taken out of context and introduces itself in a new glass case each time; it is ubiquitous.

UBIQUITY

This architecture does not represent a common space, it represents itself. The architecture of Royal Collections defines or catches the light of nature to re-create itself, to be redefined, and it is achieved by going beyond the digital world. It neither creates an object nor selects nature, but creates something more than a space: it builds architecture. It takes a delicate *selfie*, a self-portrait which goes beyond the 21st century; a portrait which does not need glass to be seen or indium tin oxide to be tactile, but only a hard concrete screen because it is real -real but at the same time intangible- since the portrait is only made of light. A *selfie* that does not need to touch an arrow icon to rotate the camera and become real. A self-portrait of an intangible concrete, but it is so convincing that it allows for a conversation about the materiality of light.

The pavilion of virtual concrete created by the light beams of the winter sunset in the Royal Collections is proof that it cannot be understood as the concept of museum of the last century, in spite of being designed back then. It goes beyond the 21st century. The resources of conceptual art, pop and of all the movements arising at the beginning of the 20th century are already understood. A work of art is composed by the object and its viewers. The contemporary movement turns the viewer into an active agent of the artistic experience, not only with their actions but also with their temporary contextualization.

The viewers go from being artists to historians since they perceive the piece of art as something characteristic of their own personality and age, contextualizing the piece of art in this actualization. This re-formalization is characteristic of the virtual⁴ and a paradigmatic fact of this century. Patterns and tools have changed, but everybody smiles while contemplating the orange reflection of the concrete of the image and ironically refers to it as virtual. They smile even more than any expert viewer does in 1929 looking at a pipe drawn on a canvas with a sign saying: "This is not a pipe". We should still wait for the *selfies* of visitors with this work, with the museum made of light beams as a background. Virtual reality? Real virtuality. Ubiquity.

1

12:35 in the morning on a Tuesday in December 2015. The photo has not been selected for any contemporary architecture magazine but it will appear later on the *Patrimonio* website, a very conceptual opinion.

Mariana Cantero García-Monco

Architect by E.T.S.A. in Madrid, Art Historian from Salamanca University and professional musician from the Professional Conservatory of Music of Salamanca. Assistant professor at the Department of Architectural Projects since 2012, she is doing her doctoral thesis in Advanced Architectural Projects. She has worked with *Candeiras, Sancho y Madridejos and Tuñón Architects*. Awarded projects: "*Ubicuidad*" (2014) and "*Halidrya*" (2016) in the Galerías competition, built in Segovia Jail Creation Center and first prize in the International Competition of Illustrated Tales of Badajoz, with the work: "*Rayas, aquel que quiso viajar y no pasó del felpudo*" (2014).

Notes and references

- The author of the article was present in that moment. The words heard were noted down.
- Turrell, James. La fisicidad de la luz (The Physicality of Light). *Circo*. Ed CIRCO M.R.T, 2004 n° 2004.117 "From the beginning I realized that the type of light I needed to work didn't exist in the world", says Turrell for this magazine, founded in 1993 by Mansilla, Tuñón and Rojo. He also states that "we are created for the light of dusk (...) our pupils do not dilate until they are exposed to low intensity lights (...) When this happens, we start feeling the light as something tactile (...) And when our eyes are wide open we can touch with them".

El espectador pasa de artista a historiador porque reconoce con sus ojos aquello que ve como propio de sí, de su persona y de su tiempo, contextualizando la obra en esta actualización. Esta re-formalización es un rasgo de lo virtual⁴ y un hecho paradigmático de este siglo. Han cambiado los patrones y las herramientas, pero todo el mundo sonríe al contemplar el reflejo anaranjado del hormigón de la imagen y referirnos irónicamente a él como virtual. Más aún que lo que pudiera sonreír un público erudito en 1929 al contemplar una pipa dibujada en un lienzo y un letrero que reze: "Esto no es una pipa". Acto seguido, queda por ver, cuando el museo se inaugure, los *selfies* de los visitantes al atardecer dorado, con el museo hecho de haces de luz como fondo. ¿Realidad virtual? Virtualidad real. Ubicuidad.

1

12:35 de la mañana de un martes de diciembre de 2015. La fotografía no es seleccionada para ninguna revista de arquitectura actual; sí, en cambio, llegará a aparecer en la página de Patrimonio. Un criterio muy conceptual.

Mariana Cantero García-Moncó

Arquitecta por la E.T.S. de Arquitectura de Madrid, historiadora del Arte por la Universidad de Salamanca y profesional de música por el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca. Profesora asistente en el Departamento de Proyectos de la ETSAM desde 2012, realiza su tesis doctoral en Proyectos Arquitectónicos Avanzados. Ha colaborado con *Candeiras, Sancho y Madrideojos y Tuñón Arquitectos. Proyectos premiados: "Ubicuidad" (2014) y "Halidrya" (2016)* en el Concurso Galerías, construidos en la Cárcel de Segovia Centro de Creación y primer premio en el Concurso Internacional de Cuentos Ilustrados de Badajoz, con la obra *"Rayas, aquel que quiso viajar y no pasó del felpudo" (2014)*.

Notas y referencias

- 1 El autor del artículo estaba presente en ese instante. Las palabras escuchadas se materializaron en notas.
- 2 TURRELL, James. La fisicidad de la luz. En: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 2004, no. 2004.117. "Desde el principio me di cuenta de que en el mundo no existía el tipo de luz con la que necesitaba trabajar", cuenta Turrell en esta revista, creada en 1993 por Mansilla, Tuñón y Rojo. Afirma que "estamos hechos para la luz del crepúsculo [...] hasta que no estamos expuestos a la luz de baja intensidad no se dilatan las pupilas [...] cuando por fin lo hacen, empezamos a sentir la luz como si se tratara de algo táctil [...] Y cuando los ojos están bien abiertos, se puede llegar a tocar con ellos".
- 3 HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, p. 177. En el capítulo "Arte conceptual y mundo invertido", explica el autor los rasgos del arte de concepto: "la renuncia al tradicional objeto artístico como objeto de lujo, permanente, con cualidades únicas, es decir, la crítica de la condición aurática de la obra de arte, el acento en las ideas, la pertenencia de la reflexión teórica a la misma obra de arte o, en algunos casos, la identificación; la crítica del carácter sensible y material de la obra de arte, etc.", y su desarrollo desde la época de Kosuth hasta la nueva actitud que ejemplifica con palabras de Simón Marchán, hacia los nuevos medios: "la vuelta razonada a lo sensible, a lo material, aunque esté mediada por esos primeros rasgos idealistas". Es fundamental también leer las discrepancias y similitudes, yuxtaposiciones, interrelaciones, etc. que el autor analiza entre Kosuth, LeWitt y Duchamp, sobre todo cuando expone que "LeWitt en ningún caso pretendía llegar a ese concepto lógico [el arte conceptual no es necesariamente lógico] y tautológico del arte, lo que explicaría que Kosuth se sintiera mucho más influido por Duchamp, Ad Reinhardt o Donald Judd más que por el propio LeWitt". LeWitt escribía "Los juicios ilógicos conducen a experiencias nuevas" y, por contra, "la lógica se basa precisamente en la capacidad de abreviar, de bosquejar, de condensar. En los Cubos abiertos incompletos, LeWitt aplica constantemente su principio de todos los casos", explica, y prosigue: "así se entienden esas referencias de LeWitt en sus Sentencias sobre arte conceptual a la lógica de lo irracional, a la necesidad de dejar continuar el proceso, al momento del método, orden o sistema detrás de la aparente irracionalidad de la serie". Finaliza diciendo: "Es, como ha escrito Rosalind Krauss, la sistematización de la compulsión, o, la tranquilidad de la intranquilidad [...] Y esto afecta a toda su generación: Judd, Morris o Smithson, con palabras de Donald Judd, como poner una cosa detrás de la otra". Rosalind Krauss lo resumía así: "todo estaba vinculado a todo, pero nada era referencial".
- 4 TUÑÓN, Emilio. El cuadrado y la cruz. Cuatro comentarios acerca de la repetición. En: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, no. 1993.10. Acerca del Minimalismo, explica Emilio Tuñón: "La obra de Judd se centra sobre la materialidad de los objetos, abandonando los recursos metafóricos y el ilusionismo característicos de la tradición pictórica y escultórica occidental. En su escultura más conocida, Untitled, la repetición de un elemento conforma la obra completa, y su dimensión solo está condicionada por las dimensiones del lugar donde se expone". Ver también ROJO, Luis y TUÑÓN, Emilio. Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd. En: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, no. 1993.02. Explican que: "las incursiones de Judd en el campo de la arquitectura vendrán mediadas por estos dos principios, la creación del espacio por medio de la repetición de unidades equivalentes y una poética de los materiales que afirma la relación necesaria entre forma y contenido" [...]. "La utilización de una unidad repetida como referencia de medida y la objetivación tanto de los objetos como de la arquitectura da lugar a un espacio isotropo y continuo, a merced de la luz como único factor cambiante".
- 5 RODRÍGUEZ, Margarita. En De cómo la Red ha cambiado el arte. Madrid: Trea, 2012, p. 58. La autora explica: "Esta visión también es cercana a la del autor Pierre Lévy, en el sentido de que lo virtual no se contraponen a lo real, sino que supone una tendencia o fuerza que acompaña a una situación, un acontecimiento, un objeto, o cualquier entidad que reclama un proceso de resolución: la actualización. Lo virtual necesita de una actualización, porque algo es virtual cuando se encuentra pendiente de conclusión, y se produce este proceso en el ciberespacio cada vez que actualizamos una pantalla".

Imágenes y créditos

FIG. 01. *Museo de las Colecciones Reales*. Sala expositiva superior, 2015. Emilio Tuñón y Luis M. Mansilla. Fotografía: Luis Asín. En Patrimonio Nacional: <http://www.patrimoniomnacional.es/noticias/detalle/8657>.

FIG. 02. *Vitrinas CMLYK*, 2015. Exposición de Ignasi Aballí, Sin principio/sin final. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. 2015. Fotografía: Joaquín Cortés/Román Lores. <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/aball1.jpg>

FIG. 03. *Meeting, 1980-86/2016*. Instalación de James Turrell. The Museum of Modern Art, New York. Fotografía: Mark and Lauren Booth.

- 3 Hernández Sánchez, Domingo. *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*, (The Aesthetic Irony: Romantic Aesthetic and Modern Art), p.177. In the chapter "Arte conceptual y mundo invertido" ("Conceptual Art and Inverted World"), the author explains the characteristics of conceptual art: "the traditional piece of art is no longer a luxurious and permanent object, with unique characteristics, i.e., the disagreement with the auratic condition of the work of art, the emphasis on the ideas, the work of art itself is the owner of the theoretical reflection or, in some cases, the identification; the critics towards the sensitive and material character of the work of art, etcetera" and its development since the age of Kosuth until this new situation, which is illustrated with the words of Simón Marchán, towards the new resources: "back to the sensitive, to the material, although it is influenced by those first idealist characteristics". It also essential to read the discrepancies and similarities, the juxtapositions, interrelations, etcetera, that the author analyses among Kosuth, LeWitt and Duchamp, particularly when he states that "LeWitt, under no circumstances wanted to reach that logic and tautological concept [conceptual art is not necessary logical] of art, which would explain that Kosuth felt more influenced by Duchamp, Ad Reinhardt or Donald Judd than by LeWitt". LeWitt wrote, "Illogical judgments lead to new experiences" and otherwise "the logic is built on the capacity of shorten, sketch, summarize. In the *Incomplete Cubes*, LeWitt applies continuously its principle of all cases", he explains and continues: "thus, we can understand the references of LeWitt in his precepts about conceptual art for the logic of the irrational, the need to let process continue at the moment of the method, order or system behind the irrationality of the series". He finishes saying: "It is, as Rosalind Krauss wrote, the systematization of compulsión or the peace of the unrest [...]. And this affects all this generation: Judd, Morris or Smithson, in Donald Judd's words, how to put something behind the other one". Rosalind Krauss summarized it in this way: "everything was linked, but nothing was referential".
- 4 Tuñón, Emilio. *El cuadrado y la Cruz*. (The Square and the Cross-)Four observations about the repetition. In: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, nº1993.10. Emilio Tuñón states about the Minimalism: "Judd's work focuses on the materiality of objects, leaving the metaphorical resources and the illusionism characteristic of the pictorial and sculptural western tradition. In his most well-known sculpture; Untitled, the repetition of one element defines the whole work and its size is only conditioned by the dimensions of the place where it is exhibited". See also Rojo, Luis and Tuñón, Emilio. Untitled. Reflections on the Donald Judd work, on *CIRCO M.R.T., 1993, nº 1993.02*. They state that "Judd's forays in the field of architecture will be influenced by these two principles: the creation of the space through the repetition of similar elements and a poetry of the materials that affirms the necessary relation between shape and content" [...]. "The use of a repeated element as a measure reference and the objectification of both objects and architecture results into an isotropic and continuous space exposed to the light as the only changing factor".
- 5 Rodríguez, Margarita. *De cómo la Red ha cambiado el arte*. Madrid (How the Net Has Changed Art): Trea. 2012, page 58. Here the author states: "This approach is also closed to the author Pierre Lévy, since the virtual does not counter the real, but it is a movement or a strength that goes along with a situation, an event, a piece, or any situation claiming a resolution process: the actualization. Virtuality needs actualization, because something is virtual when it is pending, each time we use a screen this process takes places in the cyberspace".

Bibliography

- ABALLÍ, Ignasi y FERNANDES, Joao. *Sin principio/sin final*. Catalogue. Madrid: MNCARS Department of Publishing Activities, 2015. ISBN: 978-84-8026-529-4.
- ABALLÍ, Ignasi. *Sin principio/sin final*, 2015. Leaflet. Madrid: MNCARS Department of Publishing Activities. Available on: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/ignasi-aballi>.
- CAPITEL, Antón, MANSILLA, Luis y TUÑÓN, Emilio. "En torno a la figura de Rafael Moneo". In: *Tectónica*, 2000, no. 12, Kursaal/construction dossier 2.
- DUCHAMP, Marcel. *Notas*. Madrid: Tecnos, 1989. Col. Acrópolis. Trad.: Diaz Vaillagou, María Dolores. 208 p. ISBN: 9788430917013.
- DUCHAMP, Marcel. "El acto creativo". In: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1999, no. 1999.68.
- HERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Domingo. *La ironía estética: estética romántica y arte moderno*. Salamanca: Ed. Universidad de Salamanca, 2003. ISBN 9788478007523.
- RODRÍGUEZ IBÁÑEZ, Margarita. *De cómo la Red ha cambiado el arte*. Madrid: Trea, 2012. 334 p. ISBN: 978-84-9704-633-6.
- ROJO, Luis and TUÑÓN, Emilio. "Untitled. Reflexiones en torno a la obra de Donald Judd". In: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, no. 1993.02.
- TURRELL, James. *Meeting, 1980-86/2016*. New York: MoMA Department of Publishing Activities, 2016. Available on: <http://www.momaps1.org/exhibitions/view/170>.
- TURRELL, James. "La fisicidad de la Luz". In: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 2004, no. 2004. 117.
- TUÑÓN, Emilio. "El tiempo como material de construcción". In: *CIRCO*. Ed. CIRCO M.R.T., 2016, no. 2016. 215.
- TUÑÓN, Emilio. "El cuadrado y la Cruz. Cuatro comentarios en torno a la repetición". In: *Circo*. Ed. CIRCO M.R.T., 1993, no. 1993.10.
- TUÑÓN, Emilio. "Museo delle Collezioni Reali, Madrid, Spagna". In *Casabella*, March 2016. No. 859, pp. 4-20. Pról. Luis Rojo and Emilio Tuñón.
- WAJCMAN, Gérard. *El objeto del siglo*. Buenos Aires: Amorrortu, 2001. ISBN: 9789505187126

Images and sources

FIG. 01. *ROYAL Collections Museum*. Upper hall, 2015. Emilio Tuñón and Luis M. Mansilla. Photograph by: Luis Asín. In Patrimonio Nacional: <http://www.patrimoniomnacional.es/noticias/detalle/8657>.

FIG. 02. *VITRINAS CMLYK*, 2015. Exposition of Ignasi Aballí, Without beginning / Without end. National Museum of Art Centre Reina Sofía. 2015. Photograph: Joaquín Cortés/Román Lores. <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/exposiciones/aball1.jpg>

FIG. 03. *MEETING, 1980-86/2016*. Installation of James Turrell, 2012. The Museum of Modern Art, New York. Photograph: Mark and Lauren Booth.