

Sarah Oppenheimer

Español



Pérez Art Museum Miami

S-281913

Es el alma la que ve, no el ojo. Esta es la famosa frase con la cual René Descartes (1596-1650) resume su revolucionario análisis de la óptica humana. Las reflexiones del filósofo sobre la visión eran parte integral de una propuesta universal que sostiene que existe una inmensa brecha entre la mente y el mundo exterior. La brecha se cierra a través del flujo de información que recibimos de nuestros sentidos, pero como este flujo es limitado y nuestros sentidos por naturaleza son poco fiables, lo único seguro es el contenido de nuestra mente. Llevando la posibilidad de esta incertidumbre a un extremo retórico, Descartes dudaba si podíamos estar seguros de la existencia misma del mundo exterior.

Pasarían tres siglos antes de que intelectuales lograran desarticular el escepticismo de Descartes. Según filósofos como Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) y psicólogos como James J. Gibson (1904-1979), una persona jamás es meramente un observador estático que recibe de manera pasiva los estímulos del entorno, como si él o ella estuviese viendo una película del mundo proyectada en la parte posterior de la retina. Más bien, la percepción implica un proceso activo en el cual el sujeto móvil registra las características de su entorno conforme se vuelvan pertinentes, hilándolas de manera cognitiva para así crear una impresión unificada del mundo. A medida que la mente percibe el mundo, éste hace que la mente exista, en el espacio físico y en tiempo real. De acuerdo con esta concepción, la conciencia está tan inextricablemente ligada al cuerpo como al entorno, una condición que Merleau-Ponty describió como “la carne del mundo”.

¿De qué manera se complica esta idea de una relación integrada de uno mismo con su entorno cuando el entorno en cuestión es uno que ha sido construido? ¿De qué manera se complica aún más cuando ese entorno construido es un museo de arte, un tipo de estructura diseñada precisamente para inducir una forma particular de ver? Carente de casi toda característica que pueda distraer la mirada de los objetos que se supone debemos observar, el “cubo blanco” del espacio de galería que surgió a mediados del siglo XX, a manera de herramienta arquitectónica principal para presentar arte contemporáneo, representa la culminación de técnicas de observación realizadas artificialmente, una especie de máquina para enfocar la percepción. Con el tiempo, mientras que la arquitectura enfocada al arte empezaba a cambiar, el arte contenido en la misma también continuaba evolucionando,

adquiriendo nuevas formas, funciones y posiciones teóricas, a la vez que exigía más por parte del museo que lo que el cubo blanco podía ofrecer. Los arquitectos con visión de futuro respondieron a ello ideando nuevas estrategias de diseño para reconsiderar cómo contener, exhibir y activar el arte. Esta interacción coevolucionaria – el llamado y la respuesta del arte y del espacio de arte – plantea otra pregunta: ¿De qué manera debemos entender las dinámicas perceptivas del museo del siglo XXI frente a los paradigmas artísticos, curatoriales y arquitectónicos recientemente creados?

La obra de Sarah Oppenheimer opera dentro de esta gran cantidad de preguntas. La artista investiga lo que ella denomina el “círculo de retroalimentación entre los espacios construidos y el movimiento peatonal”, usando las alteraciones físicas al espacio de la galería para deconstruir y poner en evidencia la experiencia visual/cinética de las personas que asisten a los museos, siempre con un efecto dramático. Su punto de partida conlleva lo que ella llama el “array” (despliegue): una serie de zonas espaciales separadas que los individuos formulan en su mente, tanto consciente como inconscientemente, al deambular por cierto entorno construido.¹ Las paredes, las puertas y los materiales utilizados para articular un determinado interior representan los factores más obvios que condicionan estas zonas, pero la división y subdivisión del espacio en la consciencia de las personas puede establecerse con la misma fuerza por medio de factores tan inmateriales como son las variaciones de la calidad de luz, la acústica o la temperatura. Aunque esté compuesto de espacios distintos y de fases temporales, los habitantes del edificio experimentan el despliegue como una secuencia contundente y cohesiva. Para Oppenheimer, esta contundencia – y en particular, el hecho de que por lo general pasa inadvertida – presenta la oportunidad de generar momentos de disonancia sensorial intensificada, de ruptura.²

Oppenheimer ha logrado esta ruptura de modo impresionante en obras como *W-120301* (2012). Este proyecto, realizado por encargo del Baltimore Museum of Art como instalación permanente y desarrollado durante la reciente fase de diseño de la remodelación y expansión del museo, saca provecho de un extraño espacio intersticial entre la estructura del museo actual y su nueva ala. La artista insertó un enorme periscopio en forma de Y en este espacio “secreto”, con una de las puntas perforando el techo del segundo piso del ala nueva,

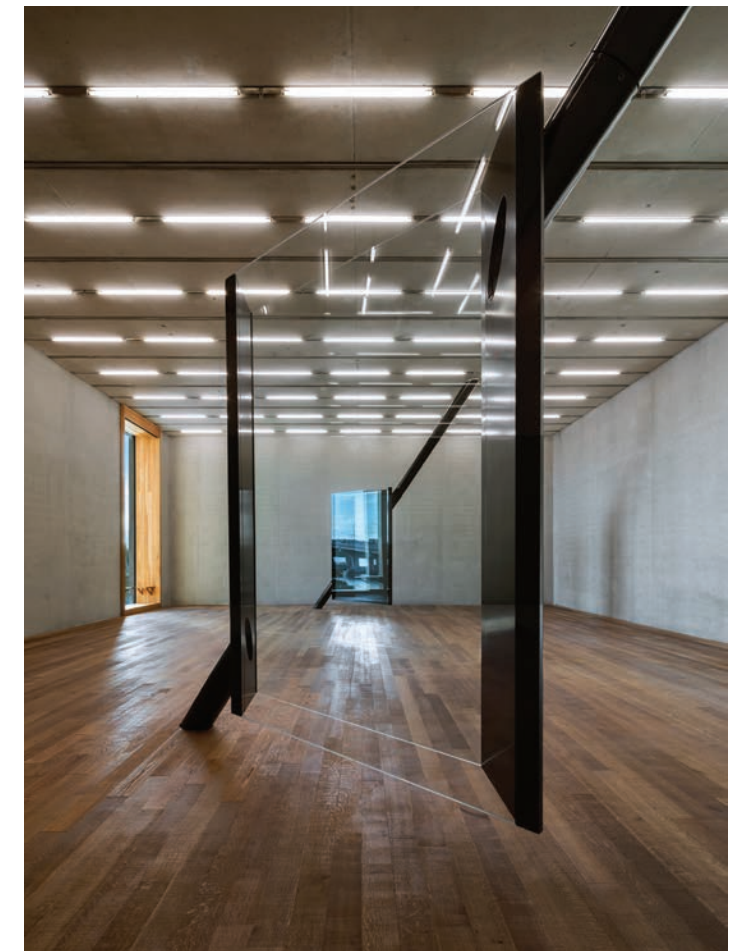


2

otra perforando una pared en el tercer piso y una tercera atravesando una pared en la espaciosa rotonda de concreto en el edificio original. Desde el segundo piso, al mirar hacia arriba los visitantes se sorprende al ver un cuadro instalado en una pared de la galería del tercer piso. Los visitantes en el tercer piso se encontrarán con una ventana que abre hacia el exterior y que da a la rotonda por la cual acaban de pasar, junto a otra apertura que revela una vista desde arriba del piso de madera de la galería en el piso inferior. La intervención de Oppenheimer resulta muy desconcertante cuando los visitantes ubicados en los polos opuestos de estos “agujeros de gusano” se encuentran entre sí: lo que al principio parecía ser una composición plana, abstracta, se convierte en un *tableau vivant* o pintura viviente, con un grupo de visitantes viendo como los cuerpos parecen flotar lateralmente por el techo, mientras que el otro grupo observa desde arriba la cabeza de sus contrapartes. El efecto revuelve nuestros ejes X y Y, como si una pequeña parte de la Tierra de alguna forma hubiera sufrido una rotación.

Además del efecto surreal evocador de M. C. Escher que produce esta simultaneidad de vistas hacia el frente, hacia abajo y hacia arriba, *W-120301* presenta una curiosidad: aunque toma bastante tiempo recorrer el camino hasta cada apertura, los espacios que el proyecto entretiene en realidad se encuentran adyacentes. En este sentido, la intervención de Oppenheimer no crea una ilusión, sino que más bien disipa otra. “Pensemos en el típico residente de un apartamento o en un oficinista en un edificio de muchos pisos”, escribe

Julian Rose en una crítica de la obra de la artista, “obviamente consciente de la extraña realidad – aunque rara vez la contemple de verdad – de que puede que los pies de un vecino o colega se encuentren a pocos metros encima de él, o la cabeza de otro a la misma distancia debajo”.³ Oppenheimer hace vívida esta experiencia al mismo tiempo que realiza un aspecto básico del modo como experimentamos los edificios: al deambular por una estructura, las distintas fases del trayecto se van uniendo en la memoria y crean la impresión de un mapa espacial en el cual cada característica observada se encuentra en la intersección de un par definido de coordenadas. Sin embargo, algunas investigaciones recientes en el campo de la psicología de la percepción han mostrado que estas cartografías cognitivas tienden a ser extremadamente erróneas. Nuestra mente tiene facilidad para establecer redes de regiones, para entender el orden en el cual se encuentran ciertas cosas en relación con otras, pero nuestra capacidad de medir las distancias entre éstas resulta ser sistemáticamente deficiente en los estudios experimentales. Resulta un tanto alarmante que los investigadores hayan encontrado numerosas pruebas de que la mente no solo pasa cosas por alto, sino que reprime estos fallos de percepción de manera activa; estamos programados para confiar en nuestros mapas mentales. Las discontinuidades que producen las intervenciones de Oppenheimer pueden causar desconcierto precisamente porque no estamos acostumbrados a que nos recuerden hasta qué punto nos arrojan a un espacio basándonos en poco más que una fe ciega.



3

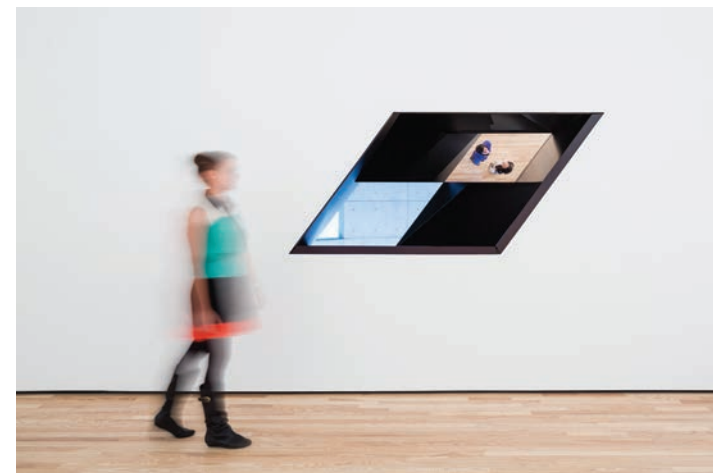
¹ Ver Sarah Oppenheimer, “The Array,” *Art in America* (mayo de 2014): 40 – 41. ² Oppenheimer: “I want to make evident those perceptual edits that allow us to maintain a sense of the seamlessness of perceptual experience.” (Quiero poner en evidencia esas ediciones perceptivas que nos permiten mantener un sentido de lo continuo de la experiencia de la percepción.) Entrevista con Alexander Galloway, *BOMB*, no. 137 (otoño de 2016).

³ Julian Rose, “Mirror Travel,” *Artforum* (abril de 2013): 242.



Para *S-281913*, la obra recientemente encargada a Oppenheimer para la Meyerhoff Greene Focus Gallery del Pérez Art Museum Miami, la artista diseñó dos grandes cajas de vidrio rectangulares e idénticas que parecen sobrevolar en el espacio, cada una suspendida entre un par de varas metálicas negras drásticamente inclinadas y ancladas al techo y al piso de la galería. Armadas con un complejo sistema de bisagras escondidas, las varas permiten que los elementos de vidrio giren elegantemente sobre su propio eje con un leve empujón y hagan posible una variedad de configuraciones. Los efectos producidos por estos elementos difieren mucho dependiendo de la interacción entre sí y del lugar donde se encuentre el espectador. Desde ciertos ángulos, parecen ser totalmente transparentes, con un aparente sentido de ingravidez y delicadeza que contradice la magnitud de su escala. Desde otros puntos de vista, sus reflejos presentan una sobrecarga de información visual. Cada elemento es capaz de producir una reorientación vertiginosa del peculiar sistema de iluminación del museo, desde el plano horizontal del techo hasta el plano vertical del espectador erguido. Al acomodarlos de cierta manera en particular, los elementos funcionan en conjunto como un sistema de retransmisión visual que desplaza la espectacular vista de la Bahía Vizcaína a través de un ventanal que va del piso al techo, situado en la esquina derecha de la galería, de tal suerte que sea lo que los visitantes se encuentren de frente cuando lleguen de la galería adyacente.

S-281913 surgió en gran parte de la fascinación de Oppenheimer con la idea de un “switch” (intercambio) arquitectónico, el cual la artista define como cualquier elemento que interviene en el flujo ya sea de las cosas (objetos, personas) o de las no cosas (el aire, la luz, la temperatura, el sonido), o las modula, a través de un espacio determinado.⁴ El intercambio participa en la composición del despliegue perceptual, pero lo hace subdividiendo el espacio físicamente en zonas separadas mediante paredes o barreras integradas a la arquitectura. Los intercambios son flexibles, no fijos ni estáticos. En *S-281913*, la naturaleza del intercambio es principalmente no física y modula más que nada la luz; sin embargo, alcanza su potencial dinámico por medio de la interacción física. Paralela a la idea de Merleau-Ponty de “la



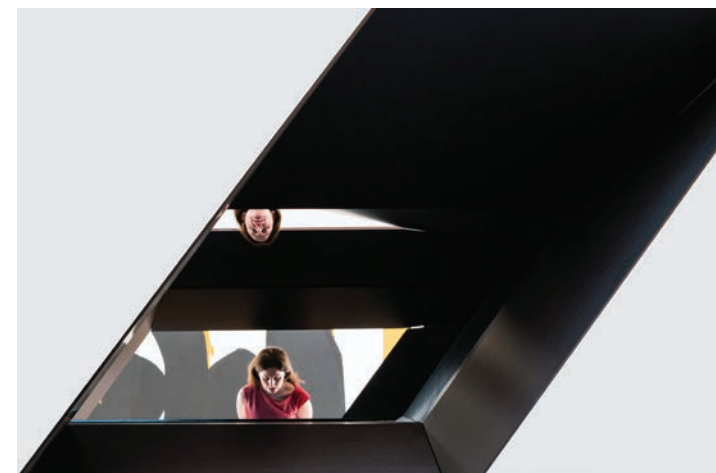
5

⁴ La “S” en *S-281913* significa “switch” (intercambio en inglés), mientras que la “W” en *W-120301* significa “wormhole” (agujero de gusano en inglés). Los dígitos numéricos en los títulos de Oppenheimer se refieren a un grupo de variables – incluidas la transmisión de la luz, la circulación y la orientación del elemento con relación al cuerpo del espectador – que se explican en un diagrama creado por la artista. ⁵ Georg Simmel, “Bridge and Door”, en David Frisby y Mike Featherstone (eds.), *Simmel on Culture: Selected Writings* (Londres: Sage Publications, 1997), p. 174. ⁶ *Ibid*, p. 172.

carne del mundo”, esta dimensión física, que representa un desarrollo reciente en la producción de Oppenheimer, resuena con el aspecto activo y corpóreo de la percepción sensorial.

Uno de los muchos puntos de referencia teóricos de la artista con respecto al tema de los intercambios es un ensayo de 1909 de Georg Simmel (1858–1918), titulado Puente y puerta, en el cual el filósofo alemán describe estos temas titulares como “las formas que dominan la dinámica de nuestra vida”.⁵ Para Simmel, el puente representa los esfuerzos humanos por vincular lo natural con lo natural (por ejemplo, ribera con ribera) y, de manera más general, el impulso de unificar. La puerta representa la necesidad de “eliminar una parte de la continuidad y de lo infinito del espacio” – es decir, separarnos del mundo o dividirlo por medio de la arquitectura –, preservando al mismo tiempo la capacidad de extraernos de esta zona construida en cualquier momento.⁶ Simmel compara esta libertad de cruzar de un lado a otro de los umbrales espaciales con las propiedades que le atribuye a la ventana, la cual se parece a la puerta, salvo que existe únicamente para mirar hacia afuera, no hacia adentro. Con *S-281913*, Oppenheimer encarna la formulación de Simmel y propone el intercambio como manera de emplear las asociaciones individuales del puente, la puerta y la ventana, cuando uno lo desee, o combinarlas en una sola experiencia perceptual. Cuando los elementos de vidrio desaparecen por volverse transparentes, sirven como una puerta abierta que redobla el vacío de la galería. Cuando reflejan el sistema de iluminación, sirven como puertas cerradas y dividen ópticamente la experiencia del visitante del sector sudeste del museo en tres áreas distintas: la galería en la cual está instalada la obra de Oppenheimer, la galería adyacente y la vista exterior de la ciudad. Cuando se alinean para transmitir la vista, la intervención sirve como una ventana que intensifica la relación del edificio con su entorno pintoresco, a la vez que conecta la vista hacia el este de la galería de Oppenheimer con la vista hacia el sur desde la pared con cortina que recubre el espacio de la galería por el cual el visitante acaba de pasar.

Más allá de cualquier recurso textual, el intercambio en *S-281913* también se apoya teóricamente en la arquitectura del PAMM, con la cual Oppenheimer se familiarizó visitando el



6



7

lugar y estudiando con detenimiento los planos del museo. El edificio, diseñado por la compañía suiza Herzog & de Meuron, sintetiza reciamente una propuesta innovadora en cuanto a la relación de los museos con sus entornos, la cual funciona a su manera como un intercambio y como un compuesto del puente, la puerta y la ventana de Simmel. El modelo tradicional de un museo se asocia con estructuras grandes e imponentes, a menudo elevadas con respecto al nivel de la calle y con un estilo clásico grecorromano que lo separa del resto del redil urbano. La tendencia de los edificios de museos más recientes (como el Guggenheim Bilbao de Frank Gehry) es hacia exteriores sumamente esculturales, con énfasis en la estética, por lo cual no solo llaman la atención, sino que reafirman su sentido de otredad con respecto al mundo más allá del terreno asignado. El edificio del PAMM, en contraste, está diseñado para armonizar con su entorno: la amplia plataforma con escalones que rodea el edificio y sus jardines colgantes, junto con sus numerosos pasillos vidriados, permiten incorporar el entorno haciendo desvanecer los límites entre el interior y el exterior, la naturaleza y la cultura, el mundo urbano y el “mundo del arte”.

La noción de Oppenheimer de un intercambio que funciona como un híbrido de puente, puerta y ventana también resuena con el acercamiento conceptual que Herzog & de Meuron aplicó al plano interior de las galerías del PAMM. La tipología más arquetípica de un interior de museo implica lo que se conoce como el enfilade system, o sistema en hilera, mediante el cual una serie de galerías uniformes se colocan

de forma lineal y se separan con umbrales alineados, a fin de crear una serie de espacios independientes por donde los espectadores pasan en una secuencia predeterminada. El diseño propicia la presentación de narrativas históricas del arte lineales, con las obras expuestas en orden cronológico y/o de acuerdo con ciertas categorías formales. Este acercamiento taxonómico sirve para transmitir el sentido de autoridad irrefutable de la institución, sobre todo al combinarlo con una arquitectura clásica, incluso cuando tiende a generar una sucesión precintada de grandes artistas que comparten influencias formales. El interior del PAMM – en particular las seis galerías que albergan la colección – se resiste a estas narrativas tradicionales arquitectónicamente. Los espacios del museo no están organizados en hileras, sino en una red de zonas abiertas de distintos tamaños. En vez de umbrales, la mayoría de las entradas cuenta con transiciones suaves articuladas por paredes escalonadas, lo cual se traduce en una mayor sensación de fluidez entre los espacios. Los visitantes pueden escoger libremente entre varias trayectorias posibles dentro del edificio; en otras palabras, cerrar una puerta metafórica u otra. Este aspecto del plano da pie a exposiciones de arte que se organizan de manera temática en vez de cronológica, lo que implica una red de propuestas conceptuales interrelacionadas, en vez de una progresión lineal de las crudas verdades artísticas a lo largo de la historia. La manera en la cual *S-281913* regula la división y el flujo de la línea de visión del espectador presenta un paralelismo con los patrones de división y de flujo que dan vida a la arquitectura interior del PAMM. De forma indirecta, señala el modo como esta arquitectura lucha contra las ideologías implícitas en el acercamiento sincrónico versus diacrónico en torno al arte y a la historia del arte.

Al considerar la obra de Oppenheimer en relación con los programas ideológicos tácitos de las arquitecturas con las que interactúa, podemos contemplar sus máximas implicaciones. Las intervenciones de Oppenheimer nos hacen examinar la relación entre las instituciones de arte y los contextos cívicos que las sostienen, al mismo tiempo que separa las formas en las cuales los patrones sociohistóricos más amplios pueden llegar a formar parte de los ladrillos y el mortero, del concreto y de los paneles de yeso. Oppenheimer no revela esto mediante ilustraciones o argumentos verbales, sino aprovechando la experiencia preverbal que es la percepción sensorial. En un momento de la historia cuando en esta experiencia intervienen, cada vez más, la luz azul que emana de nuestros teléfonos, de las computadoras y de las pantallas de televisión, su obra nos hace recordar que hasta nuestras impresiones más básicas del mundo en el que vivimos requieren de un constante cuestionamiento crítico.

René Morales
Curador

Sarah Oppenheimer
30 de septiembre de 2016 – 30 de abril de 2017

Sarah Oppenheimer
n. 1972, Austin; vive en Nueva York

S-281913, 2016
Aluminio, vidrio y la arquitectura existente
Dos elementos, cada uno 192 x 213 pulgadas
Cortesía de la artista; Galerie Von Bartha, Basel; y
Annely Juda Fine Art, Londres

La exposición *Sarah Oppenheimer: S-281913* se realiza por encargo del Pérez Art Museum Miami y está organizada por René Morales, Curador de PAMM. Es presentada por JP Morgan Chase & Co con el apoyo adicional de FENDI y de Funding Arts Network. También se agradece enormemente el apoyo en especie de Agnora Glass; All American Floors; AP Precision Machine, Inc.; y Thornton Tomasetti Engineers.

JPMORGAN CHASE & CO.



Biografía

Sarah Oppenheimer obtuvo una Maestría en Bellas Artes de la Universidad Yale, en New Haven, Connecticut. Su obra se ha presentado en exposiciones individuales en múltiples instituciones, que incluyen Mudam, Luxemburgo; Kunsthaus Baselland, Muttenz, Suiza; Baltimore Museum of Art; Saint Louis Art Museum; Queens Museum of Art, Nueva York; y Drawing Center, Nueva York. En el 2017, presentará un proyecto individual de envergadura en el Wexner Center for the Arts, en Columbus, Ohio, y en el 2019, en el MASS MoCA, en North

Adams, Massachusetts. Su obra ha sido incluida en exposiciones colectivas en el Institute of Contemporary Art, Boston; el SITE Santa Fe; el Andy Warhol Museum, Pittsburgh; el Hessel Museum of Art, Nueva York; Annandale-on-Hudson, Nueva York; SculptureCenter, en Long Island City, Nueva York; el Museum of Contemporary Art, San Diego; y en White Columns, Nueva York. Oppenheimer ha sido beneficiaria de la beca que otorga la Fundación Louis Comfort Tiffany y la beca Guggenheim.

Portada Vista de la instalación: *Sarah Oppenheimer: S-281913*, Pérez Art Museum Miami, 2016. Aluminio, vidrio y la arquitectura existente. Cortesía de la artista; Galerie Von Bartha, Basel; y Annely Juda Fine Art, Londres. Photos: James Ewing. ©Sarah Oppenheimer

5-6 *W-120301*, 2012. Aluminio, vidrio y la arquitectura existente. Dimensiones variables. Vista de la instalación: Baltimore Museum of Art. Cortesía del Baltimore Museum of Art. Foto de James Ewing ©Sarah Oppenheimer



1103 Biscayne Blvd.
Miami, FL 33132
305 375 3000
info@pamm.org
pamm.org

Acreditado por el American Alliance of Museums, Pérez Art Museum Miami (PAMM) es patrocinado en parte por el Estado de Florida, el Departamento de Estado, la División de Asuntos Culturales y por el Consejo de las Artes y la Cultura de la Florida. También recibe apoyo del Departamento de Asuntos Culturales del Condado de Miami-Dade, el Alcalde del Condado de Miami-Dade y la Junta de Comisionados del Condado. Apoyo adicional es provisto por la Ciudad de Miami y OMNI CRA – Agencia de Desarrollo Comunitario. Pérez Art Museum Miami es una instalación accesible. Todo contenido © Pérez Art Museum Miami. Todos los derechos reservados.

