



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA EXPERIENCIA CORPORAL DE LA NATURALEZA.
LAS ATMÓSFERAS DE OLAFUR ELIASSON.**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA: MTRA. LENA ORTEGA ATRISTAIN

TUTORA PRINCIPAL:
DRA. LAURA GONZÁLEZ FLORES
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS UNAM

TUTORES:
DRA. MARÍA EUGENIA RABADÁN VILLALPANDO
UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO
DR. TONINO GRIFFERO
UNIVERSIDAD DE ROMA TOR VERGATA
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS UNAM
DR. SEBASTIÁN LOMELÍ BRAVO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS UNAM

CIUDAD DE MÉXICO, ENERO 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

**La experiencia corporal de la naturaleza.
Las atmósferas de Olafur Eliasson.**

Agradecimientos	4
Introducción	6
Capítulo 1	21
Consideraciones actuales sobre la categoría de espacio	21
1.1 La producción del espacio como relacional y ocasional	33
Capítulo 2	40
De la representación a la presentación, a la experiencia de la naturaleza	40
Capítulo 3	65
El espacio atmosférico como construcción.	65
Mediación. Experiencia. <i>The Weather Project</i> (2003-2004)	65
3.1 Ver con rayos solares (<i>sunbeams</i>). Sol y atmósfera	85
Capítulo 4	93
Serenidad (<i>Gelassenheit</i>) y lo indeterminado	93
4. 1 Kilpisjärvi y <i>Gelassenheit</i>	93
4. 2 Fundación Langen Neuss, Alemania. Experiencia <i>in situ</i> . <i>Room for All Colours</i> (1999)	112
Capítulo 5. Enmarcando la disposición de la naturaleza	127
5. 1 No hay causas, hay tendencias	127
5. 2 Centro Internacional de Arte Lumínico, Unna, Alemania. Experiencia <i>in situ</i> . <i>Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls</i> (2002)	134

5. 2 Recontextualizando la naturaleza. Experiencias salientes	141
Capítulo 6. Lo indeterminado de la naturaleza se hace corporal	151
6.1 No hay forma, hay coherencia	151
6. 2 Moderna Museet de Estocolmo, Suecia. Experiencia <i>in situ</i> . <i>Beauty</i> (1993)	153
6. 3 Percepción atmosférica	158
Capítulo 7. El Estudio Olafur Eliasson. Sobre las conversaciones con Geoffrey Garrison	162
7.1 El Estudio Olafur Eliasson. Entre el arte y el diseño	162
7. 2 Atmósfera como construcción y experiencia corporal	172
8. Consideraciones finales a modo de conclusión	186
9. Apéndice	197
9.1 Entrevista con Geoffrey Garrison en el Estudio Olafur Eliasson. Berlín, Alemania, 6 de octubre 2015	197
9.2 Preguntas enviadas por correo electrónico a Geoffrey Garrison del Estudio Olafur Eliasson. Berlín, Alemania, 19 de noviembre 2015.	202
9.4 Olafur Eliasson y Ernesto Neto al respecto de <i>Green Light</i> y <i>Um Sagrado Lugar</i>	206
Bibliografía	208

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer en primera instancia al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM por haber aceptado mi proyecto. Al CONACyT por haberme otorgado la beca sin la cual el tiempo para dedicarme a esta investigación no hubiese sido posible. Siento también gratitud hacia el PAEP cuyo estímulo de movilidad me permitió por un lado hacer una residencia en Berlín y visitar el Estudio Olafur Eliasson así como dos exposiciones individuales del artista Olafur Eliasson en Alemania y Suecia. Por otro lado, gracias también a este estímulo y al apoyo de la *Bioart Society* de Finlandia pude participar en el *Ars Bioarctica Residency Program* en la de Estación de Biología de Kilpisjärvi —de la Universidad de Helsinki— en el sub-ártico de Laponia. De esta forma me fue posible hacer una experiencia directa de los entornos comunes al artista. Al biólogo molecular Edvard Davra Sarroca quien fue una compañía fundamental en esta residencia y quien, desde su propia disciplina, aportó uno de los conceptos importantes de esta investigación. Agradezco profundamente a la Dra. Laura González Flores por creer en mi, por su mirada crítica, paciencia y apoyo incondicional así como por sus valiosas intervenciones y referencias. Al Dr. Tonino Griffiero quien a la distancia, y como experto en algunos de los principales conceptos de esta tesis, tuvo siempre el tiempo y el interés de apoyarme, entrevistarse conmigo en múltiples ocasiones y proporcionarme muy valiosa bibliografía. A la Dra. María Eugenia Rabadán por los intereses compartidos, referencias específicas y las asesorías en línea. A la Dra. Deborah Dorotinsky Alperstein por su mirada crítica, tiempo y cariño así como a sus muy puntuales intervenciones y bibliografía. Al Dr. Sebastián Lomelí Bravo y a la Dra. María Antonia González Valerio por la gran ayuda filosófica, sus asesorías, referencias bibliográficas, cariño y apoyo emocional. Agradezco al Estudio Olafur Eliasson,

en específico a Geoffrey Garrison, por haberme otorgado una entrevista y haber contestado mis correos electrónicos así como por proporcionarme acceso directo a las fotografías de algunas obras. A la Dra. Camila Joselevich Aguilar por hacer la corrección de estilo. A Gabriela Sotelo y Héctor Ferrer del posgrado en Historia del arte por toda su ayuda. A Rodrigo Ramírez Sánchez por hacer el diseño editorial de mis imágenes. A Guillermo Guevara Cázares por su cariño, solidaridad y apoyo emocional. A Fernando y a Premises por su compañía y cariño incondicional. Por último quisiera agradecer también a mi familia y amigos quienes de alguna manera me apoyaron y acompañaron en esta travesía que a menudo puede sentirse solitaria.

La experiencia corporal de la naturaleza. Las atmósferas de Olafur Eliasson.

INTRODUCCIÓN

*No estoy hablando del agua que corre en el río.
No estoy parado al lado del río mirando cómo pasa.
Estoy sentado en un bote en el río mirando el agua y la orilla
siendo siempre ahora pero constantemente cambiando.*

Olafur Eliasson, *Entrevista con Carol Diehl*

Martin Heidegger sentencia en *Serenidad* que el ser humano contemporáneo escapa del pensar.¹ Solemos acercarnos al mundo desde lo mensurable o, por decirlo en términos heideggerianos, desde el pensamiento calculador. En esta calculada planeación —de medios para llegar a un fin—, constantemente escapamos de una reflexión meditativa que nos permitiría acercarnos al mundo con otra actitud, con una serenidad ante las cosas que nos dejaría aproximarnos a lo que hay en un hacer y dejar hacer simultáneos, en una apertura hacia el misterio o, según esta tesis, hacia lo indeterminado.

Lo indeterminado de la naturaleza es defendido aquí como la posibilidad que la naturaleza tiene de ser más que aquello que puede ser aprehendido y representado en conceptos, imágenes, discursos, etc. En la naturaleza se da un excedente. Pero ¿excedente de qué o frente a qué? ¿Qué hay en la naturaleza que la hace rebasar su representación? Estas preguntas guían, en parte, la investigación aquí presentada. La determinación de algo en tanto

¹ Martin Heidegger, *Serenidad* (Barcelona: Serbal, 1989), 17-28.

que algo implica darle un concepto, quizá incluso un sentido. Por y en la determinación llega a ser algo una cosa específica. Lo indeterminado es entonces aquello que no ha llegado todavía, o se resiste, o se puede dar de otro modo a lo representado —y un concepto es ya una representación, es decir, es llevar a la conciencia o al lenguaje una multiplicidad de sensaciones o de fuerzas o de propiedades—. De ahí que insista en la idea de experiencia corporal como el eje de mi interrogación sobre la naturaleza y lo indeterminado. Más allá de la representación, más allá del dispositivo que toma la multiplicidad de lo que hay y lo sintetiza en palabras e imágenes, está la experiencia de lo indeterminado de la naturaleza, pero no en ésta misma, sino puesta delante en el arte contemporáneo, esto es, la naturaleza transformada en lo indeterminado de sí misma. La potencia de la obra y de su consecuente experiencia está en hacer ser y dejarse ser lo indeterminado. Al respecto, mi hipótesis es pensar que una de las razones por las cuales podemos llamar arte a la obra de Eliasson es porque, entre otras cosas y al menos en las obras que en esta tesis se discuten, logra hacer de la naturaleza una experiencia pausada y transitable. Esto es justo lo que pone en cuestión nuestra relación con la misma desde la representación.

El modo de experiencia estética que me interesa estudiar aquí se da por medio de la tecnología en la oscilación entre los efectos de presencia corporales, sensibles, fenomenológicos y los efectos culturales de significado.² Como menciona Saara Liinamaa, la obra de Olafur Eliasson (Copenhague, 1967) no ofrece una oposición simple entre la naturaleza y lo cultural, sino que explora el punto dinámico de la intersección de ambos conceptos por medio de la experiencia fenomenológica.³ Desde la obra de Eliasson se puede

² Hans Ulrich Gumbrecht, *Producción de presencia* (México: Universidad Iberoamericana, 2005), 18.

³ Saara Liinamaa, “Awaiting Disaster: Olafur’s Eliasson The Weather Project”, *Public: Art/Culture/Ideas* 29

afirmar que la manera como nos relacionamos con nuestro entorno es un constructo cultural y en este sentido es que construimos la realidad. La particularidad de su obra, así como la hipótesis de esta tesis, es pensar que en esa intersección se articula una experiencia corporal de la indeterminación de lo natural. En dichas propuestas artísticas lo natural se enmarca y recontextualiza desde su indeterminación⁴ y no desde lo cuantificable. Dicho de otro modo, hace aparecer lo indómito de lo natural, eso que escapa a la mirada antropocéntrica que se acerca a la naturaleza como un medio para llegar a un fin. Podríamos hasta cierto punto decir que muchas de las personas que vivimos en las ciudades hemos relegado la experiencia de la naturaleza a mediciones e imaginarios: representaciones. La naturaleza, por ejemplo, es eso que vemos al asomarnos por la ventana de nuestro cuarto de hotel, las imágenes ilustradas del sistema solar en el libro de texto, aquello que podemos predecir con una aplicación del celular.

La obras del artista que trataremos aquí son construcciones atmosféricas, lo que por un lado, a mi juicio, obliga a que se den en la experiencia, y por otro lado son obras que se dan como una producción del espacio. Es por ello que para acercarnos a las obras es necesario hablar, en primer lugar, de la categoría de espacio y de las transformaciones que desde el siglo XIX se han dado en el pensamiento occidental, mismas que han posibilitado que esta

(2004): 75-81. <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30357>. Consulta: 15 de noviembre de 2014.

⁴ Heidegger lleva a cabo una severa crítica al modo de aparecer de las cosas/entes dentro del marco del pensamiento calculador, ya que allí son nuestras expectativas y los conceptos que previamente tenemos lo que determina el ente antes de que éste se muestre. Los entes, así, son determinados conceptual y categorialmente de manera independiente a su modo de darse y son determinados, en consecuencia, bajo la división sujeto-objeto. Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos de bosque* (Madrid: Alianza, 2010), 63-79.

categoría ocupe un lugar central en la conformación de los sistemas de configuración de sentido. El primer capítulo de esta tesis presentará sucintamente dichas transformaciones.

El segundo capítulo situará a Eliasson en el contexto de la historia del arte. Desde el concepto de espacio se analizará la manera en la que, en el arte, hemos pasado de la representación a la presentación, a la experiencia del paisaje y de la naturaleza. Se abordarán, como parte de esta reflexión, sobre todo obras del *Land Art* de la segunda mitad del siglo XX.

El tercer capítulo comenzará a adentrarnos en las particularidades del espacio atmosférico como construcción y abordará el tipo de mediación tecnológica con la cual trabaja el artista y cómo es que se da la experiencia atmosférica en su obra. Eliasson presenta distintos fenómenos naturales en su obra desde la tecnología; los dispositivos no se ocultan, sino que la mediación y el artificio se hacen presentes con vehemencia. Es esta visibilidad la que hace irrumpir las posibles evocaciones románticas de los arcoíris, las cascadas y la neblina. La evidencia de las bombas, tuberías y lámparas muy a propósito llevan la atención a un aspecto crucial de la obra del artista. Al hacernos conscientes de la construcción de la escena detrás de la representación, también nos hacemos conscientes del acto de percepción y nos detenemos en el acto de la toma de conciencia.⁵ Dado que dos de sus importantes influencias son los artistas de luz Robert Irwin y James Turrell, Eliasson considera esta toma de conciencia como una de sus principales preocupaciones.

Tonino Griffèro, uno de principales pensadores que discute la teoría atmosférica, define por *atmósferas* aquellas que se generan en nuestro encuentro sensible con el mundo y que se perciben emocionalmente antes de pasar por el intelecto. Las atmósferas son una

⁵ Susan May, "Metereologica", en Susan May ed., *Olafur Eliasson: The Weather Project*, Catálogo de exhibición (Londres: Tate Publishing, 2003), 17-18.

diferencia o resonancia del espacio sentido, no son objetos materiales que llenan la forma que el otro impone. Podemos pensarlas más bien como una especie de vibración en la que lo percibido y quien percibe se encuentran para fundirse tanto isomórfica como predualísticamente.⁶ Gernot Böhme, otro de los principales representantes de esta teoría, distingue las atmósferas producidas de las numinosas, es decir, las atmósferas de lo atmosférico. Comenta que hay profesiones cuya tarea es justo esa producción. El arte de planear la escena para provocar que cierta atmósfera emerja es algo con lo que también trabaja la arquitectura, la mercadotecnia, la museografía y varias estrategias de diseño.⁷ En este capítulo, así pues, analizaremos desde *The Weather Project* (2003-2004) cómo es que el artista elige cuidadosamente los elementos con los que construirá el escenario y la escena. Hablaremos también de cómo no sólo incluye los materiales que podríamos denominar arquitectónicos, que van desde el tipo de iluminación de la sala, el flujo de tránsitos, las paredes, los colores, hasta elementos formales; sino también los elementos emocionales o emotivos que dichos elementos formales pueden sugerir.

Griffero, apoyándose en Kurt Koffka, habla del carácter de invitación o valencia de nuestro entorno. Un carácter que no cambia por completo de acuerdo a las necesidades o intenciones de los actores que puedan incidir en él y que existe, aunque a veces no sea percibido. Así, podemos pensar un entorno arquitectónico no como una colección de causas, sino como un abanico emocional de posibilidades de acción.⁸ Los diferentes tipos de

⁶ Tonino Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces* (Ashgate: Farnham, 2014), 5-6.

⁷ Christian Borch, ed., *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture* (Basel: Birkhäuser Verlag, 2014), 91.

⁸ Tonino Griffero, "Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces", en Philip Tidwell, ed., *Architecture and Atmosphere* (Espoo: Oy Nord Print Ab, 2014), 14-15.

materiales de las cosas, los espacios y objetos sugieren también emociones y pueden propiciar determinados comportamientos. Al respecto, Eliasson comenta:

Las atmósferas cambian como el clima y esa es una de las razones que hace al concepto de atmósfera tan importante. Una atmósfera no es un estado autónomo, estático. Las atmósferas son agentes activos. Al trabajar con la atmósfera de un espacio éste se convierte en una máquina de realidad. Podemos describir una atmósfera en un espacio público como la intersección de trayectorias, de materiales, intenciones, y edificios; como algo que flota, como una resonancia. Al hablar de estas resonancias, especialmente en los mencionados espacios públicos, no podemos dejar de hablar de intencionalidad. Las intenciones —de los que planean las ciudades y de las personas que habitan los espacios— inevitablemente toman una posición ética, una sugerencia de cómo interactuar con el otro.⁹

El artista también argumenta que a menudo somos insensibles a las atmósferas que nos rodean. Considera que el detalle en la arquitectura y la intervención artística puede ayudar a hacer a las personas más conscientes de alguna atmósfera existente al dirigir la atención y amplificar la sensibilidad. Los materiales tienen un contenido psicosocial y el material adecuado puede hacer explícita alguna atmósfera al darle una trayectoria, al hacerla casi tangible. Al mismo tiempo, dicha materialidad puede actuar de forma liberadora, por decirlo de algún modo, al propiciar o abrir formas nuevas de interactuar con la atmósfera.¹⁰ Esto resuena con lo anteriormente mencionado de hacer visible lo que escapa a nuestra mirada mensurable de lo familiar y así abrir la posibilidad de nuevos caminos para reflexionar e interactuar con lo que conocemos.

Citaré el caso de *A Riverbed Inside the Museum* (2014) [Figura 1], pieza que Eliasson presentó en el Museo Louisiana de Arte Moderno en Dinamarca. El interior del museo fue transformado en el cauce de un río. Un paisaje de rocas de río de color gris monocromático,

⁹ Eliasson citado en Borch, *op. cit.*, 93.

¹⁰ *Ibid.*, 95.

de tamaños y formas un tanto homogéneas, llenó las salas. Entre ellas, un riachuelo corría como fuente de movimiento en las salas. Las ventanas hacia los jardines exteriores al museo fueron bloqueadas por tablones de madera cruda y también fueron cubiertos los pisos de loseta sueca del museo para no distraer a los participantes del escenario que estaba construido.

Los participantes de la obra entraban por el final del riachuelo. El gesto de entrar por el final invitaba al público a avanzar por las salas con la intuición de encontrar el “inicio” del río y, al hacerlo, caminaban a contracorriente de la dirección del agua. Las piedras de río dificultaban un poco el tránsito y de alguna forma los participantes necesitaban pasar por una corta curva de aprendizaje para poder andar por las salas, a excepción, quizá, de quienes tuvieran experiencia previa en caminar por terrenos similares. Esta incomodidad ponía a las personas en contacto con su corporalidad y hacía notar la relación de ésta con el entorno.

Una luz blanca, difusa, distribuida homogéneamente, iluminaba las salas que, junto al aire fresco y húmedo, el sonido constante del movimiento del agua y la quietud del paisaje, invitaban a sentarse y tal vez a quitarse los zapatos y mojarse los pies en un estado de relajación extraña. Existe una ambigüedad en el pensar si éste era un río que venía o se iba, un río que estaba por secarse o que se llenaría, y esa imprecisión tal vez pudo generar inquietud y curiosidad. En este escenario arquitectónico sensorial y gestual que he descrito someramente, muchas de las posibles interacciones, emociones y sensaciones son sugeridas por los materiales, las direcciones, los colores, la humedad, la luz; al mismo tiempo que la multiplicidad de individuos que participaban en la pieza y las circunstancias que se daban en el escenario abrían un abanico de posibles interacciones entre el entorno y los participantes de la obra.

Una de las diferencias entre la producción artística de Eliasson y otras contemporáneas que trabajan con la naturaleza en su intersección con la tecnología es la perspectiva desde la cual aquél se acerca: acercarse a lo natural desde la reflexión meditativa (*das besinnliche Nachdenken*) es lo que posibilita vislumbrar algo de lo que escapa a nuestro control. La tecnología en la obra de Eliasson es el medio que ayuda a enmarcar dicha indeterminación, en la cual la naturaleza aparece como aquello que se autorregula en vez de aquello que tiene una causalidad mecánica.¹¹ Entonces se hace visible la predisposición de la coherencia interna en vez de la limitación de la forma, es decir, tendencias en lugar de causas. En el cuarto capítulo de esta tesis abordaremos esta diferencia desde *Room for All Colours* (1999).

Es suposición de esta tesis pensar que la naturaleza y el arte no acontecen en sus posibilidades más dicentes dentro del pensamiento calculador. Sin embargo, gran parte del arte contemporáneo que trabaja con elementos de la naturaleza lo hace desde lo cuantificable al hacer visible lo invisible-mensurable por medio de la tecnología. ¿Qué es lo que sucede allí? La naturaleza en el arte aparece desde la razón instrumental —desde *das rechnende Denken*— como medio o instrumento para una finalidad enclavado en una relación sujeto-objeto como algo que podemos calculadamente controlar. La naturaleza es vista desde la mirada antropocéntrica como instrumento, como un medio para conseguir algo más. No se abren las posibilidades de lo indómito, sino que permanecen ocultas. La naturaleza se cierra a

¹¹ Las tesis de autorregulación y autorganización de la naturaleza, que se pueden encontrar ya desde la *Crítica del juicio* de Immanuel Kant (cf. §64-67), fueron fundamentales para el romanticismo decimonónico, pues en defensa de la naturaleza querían verla como organismo vivo en vez de como una máquina respondiendo a engranajes. En autores como Johann Wolfgang Goethe o Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, el tema es recurrente; la naturaleza se entiende como un organismo vivo, autopoietico. Las discusiones actuales sobre la naturaleza más allá del mecanicismo —o de su versión modificada en el paradigma gencéntrico de la biología molecular— son evidentemente deudoras del romanticismo. Sin embargo, en este trabajo no estudiaremos la cuestión por rebasar los márgenes impuestos a la investigación. Baste por lo pronto con señalar el antecedente.

los límites de lo mensurable, a los límites del algoritmo programado. ¿Cuáles son los intereses conceptuales de la actualidad que se contraponen y discuten con la obra de Eliasson? ¿Qué cuestionamientos pueden emerger a partir de su obra con respecto a la relación del ser humano con la naturaleza?

Podríamos citar a este respecto y como ejemplo el *Concierto de plantas para plantas* (2011) [Figura 2] del artista mexicano Ariel Guzik. En esta pieza de arte sonoro, la ejecutora es una cactácea conectada por medio de electrodos a un laúd. La obra busca producir de manera genuina una forma de música que provenga de las señales vitales intrínsecas a un conjunto de plantas para entonces ser dirigida a otras plantas, en un contexto teatral que puede incluir al público humano como testigo del acto. Dicha obra se ha presentado varias veces en distintos contextos y recientemente, en marzo de 2016, en el jardín botánico de la UNAM. Las plantas se presentan con una disposición teatral: actores y público; y es de esta manera como se relacionan entre sí. La instalación tiene un diseño poco cuidado: las macetas no tienen ninguna coherencia entre ellas y están dispuestas azarosamente. Los electrodos recogen información eléctrica de la planta ejecutora, transmiten dichos datos al laúd y éste los transforma en música. Pero esta música tiene como límites los parámetros que se han programado para hacer visibles las señales vitales.

De esta forma, el *Concierto de plantas para plantas* presenta lo natural desde lo cuantificable, desde los límites y alcances de la mirada antropocéntrica; la naturaleza como electricidad y luego como datos de programación. No pone de frente la turgencia de la cactácea debido al agua contenida en su interior, ni su espinosidad, ni su presencia afable y portentosa, cualidades de sobrevivencia de las cactáceas. Tampoco la manera en que se relacionan las plantas entre sí y con la fauna en el desierto, ni su adaptación y evolución a

través de los años. Éste es un teatro en el que la potencia, vitalidad y complejidad de las plantas se reduce a una representación simple antropomórfica desde la mirada del autor.

Rotes Rauschen (2012) [Figura 3], primer lugar del Premio Vida 15.0 de Fundación Telefónica 2014, cuya autora es la artista alemana Kerstin Ergenzinger, hace audibles las bajas frecuencias del subsuelo que escapan a los rangos de los sonidos que nos son perceptibles. Una escultura negra de forma irregular que asemeja un pergamino que parece flotar en el espacio, opera al mismo tiempo como un órgano sensorial y un instrumento de medición de actividad sísmica. La información sísmica es transmitida desde un péndulo en el eje vertical del sismómetro, pasa por tres cables y de allí a la escultura. Los cables se contraen y expanden con el paso de la información generando resonancias, la forma de la escultura también se expande y contrae, de acuerdo a la intensidad de la actividad sísmica. Dicha escultura, entonces, deviene un tipo de oreja atenta a todas las características del sitio, incluyendo el entorno inmediato, la ciudad y la presencia de los visitantes.

Aunque la apariencia de la escultura cambie al abrirse, cerrarse o inclinarse según la actividad sísmica, estas intensidades están limitadas por la forma exterior de la escultura. La espacialidad de las bajas frecuencias y sus resonancias, así como la magnitud de la fuerza contenida de la tierra, se atrapan en los confines de la forma. Al diseñarse esta pieza, como muchas otras, desde la citada razón instrumental, lo importante al parecer es sólo hacer visible —dentro del rango humano de percepción— lo invisible de la naturaleza mediante la tecnología. Es decir que la pieza empieza y termina con la fascinación de poder medir lo invisible de la naturaleza gracias a los avances tecnológicos. Sin embargo, lo que se está haciendo tangible es justo eso: la medición. La indeterminación de la naturaleza queda oculta.

Para Eliasson, intentar presentar algo como “real” antes de haberlo hecho experiencia

—ya sea la humedad de una gota de lluvia o las emociones provocadas por una obra de arte— es una marginación de lo sensorial. Cuando las nociones de incertidumbre —a lo que yo en esta tesis llamo “indeterminación”— son erradicadas y cuando la representación está ya dada, como en el caso de estas dos obras, nuestra habilidad para ver, entender y hacer experiencia se atrofia.¹²

Concierto de plantas para plantas y *Rotes Rauschen* son algunas de las obras que se encuentran dentro de la tendencia del arte contemporáneo de hacer visibles procesos invisibles de lo natural mediante la tecnología, para pretender proponer una mirada distinta, un nuevo acercamiento a lo que hay. Edward S. Casey dice que el artista posmoderno está comprometido a dejar que lo invisible se haga visible, trayendo lo oscuro a la luz del día. No al punto que sea transparente, como el Luminismo o el Impresionismo, sino al punto que algún tipo de mapa sea posible. Y no un tipo de mapa que pudiéramos reconocer usualmente, sino algo que en cierto sentido inteligible se puede considerar aún como mapa. No una representación en los límites de lo pictórico, lo isomórfico, etc., de la tierra o el mar; más bien una re-presentación, un volver a presentar, un emplazar en la obra de arte: relocalizar allí.¹³ Lo que aquí sucede, a mi parecer, es que lo que se decide hacer visible en realidad es el conocimiento mismo mediado por los aparatos de medición, el conocimiento instrumental de las cosas. No hay nada distinto allí. Sonorizar y hacer palpable una gráfica sísmica no habla en realidad de lo que escapa a nuestra mirada, tan sólo utiliza otro medio — la gráfica con la que comúnmente mediríamos la actividad sísmica ya no es bidimensional sino

¹² May, *op. cit.*, 23.

¹³ Edward S. Casey, *Earth-Mapping Artists Reshaping Landscape* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), xviii.

tridimensional, en forma de una escultura—. Escenificar un concierto de plantas para plantas no deja ver nada de lo que escapa a nuestra mirada antropocéntrica: tan sólo son impulsos eléctricos generados por una planta llevados a las cuerdas según una codificación para hacer sonar el laúd.

Si lo que deja entrever en su obra Eliasson es la indeterminación de la naturaleza, esto ocurre por su forma particular de acercarse a la misma y al mundo en general. Más que pensar en causas, lo que hay son tendencias. El capítulo cinco de esta tesis hablará de la manera en que el artista enmarca la disposición de la naturaleza de la mano de la obra *Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls* (2002). Eliasson habla de reenmarcar lo familiar para hacerlo nuevamente visible. Al ser visible de otro modo podemos reflexionar inéditamente al respecto.¹⁴ Las “experiencias salientes” para la neurobiología son aquellas que escapan a nuestras asociaciones categóricas de lo que conocemos; de esta forma nos son significativas y se imprimen en nuestra cognición.¹⁵ El artista trabaja con experiencias salientes en su obra, recontextualiza lo conocido para que aparezca como si nunca antes lo hubiésemos presenciado. Aquello que logra hacer visible mediante dicho encuadre es eso que escapa a nuestra mirada mensurable de lo familiar, tal vez porque la indeterminación de la naturaleza es lo que es distinto a nuestras asociaciones categóricas y es sobre esa nueva perspectiva que reflexionamos aquí.

Lo que hace Eliasson es reenmarcar los “ecstasies”¹⁶ de la naturaleza o la forma en la que la naturaleza se hace presente. El filósofo alemán Gernot Böhme, inspirado en la idea de

¹⁴ Tomado de la entrevista con Geoffrey Garisson en el Estudio Olafur Eliasson, Berlín, Alemania (6 de octubre 2015), que en adelante se anota como “Entrevista LO”.

¹⁵ Eric Kandel *et al.*, *Principles of Neural Science. Fifth Edition* (Nueva York: Mc Graw Hill, 2013), 621-638.

¹⁶ Gernot Böhme, “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics”, en *Thesis Eleven*, vol. 113, núm. 36 (agosto 1993), 121-122.

Ludwig Klages, diferencia los ecstasies de las propiedades de las cosas, principalmente porque los primeros hacen referencia a las capacidades del objeto de “irradiar” sus cualidades hacia “afuera” mientras que las “propiedades” se adhieren al objeto. Ésta es la principal diferencia que en la teoría atmosférica nos permite rebasar una fenomenología tradicional que inevitablemente nos regresaría al sujeto.¹⁷ Böhme dice: “El azul de una taza no le pertenece, sino que su ‘azulidad’ irradia de sí misma y la hace reconocible. Es también esta ‘azulidad’ la que pinta de cierta forma el espacio físico en el que se encuentra. Su forma también le quita lo homogéneo al entorno y genera tensiones y sugerencias de movimiento”.¹⁸ Böhme defiende una estética de la naturaleza que se preocupa por las relaciones que emergen entre las cualidades del ambiente y los estados perceptivos humanos. Es objeto de esta tesis discutir cómo la obra de Eliasson es de hecho el entre-atmósfera que emerge en el encuentro y cómo construye una escena tal que se presenten las posibilidades de su surgimiento. Al respecto, al final de este capítulo quinto discutiremos como la atmósfera, como espacio intermedio circundante, se hizo explícita en un sentido meteorológico y ecológico quizá desde la segunda década del siglo XX a partir de la guerra de gases. Y como justo por esta misma razón —el aire diseñado— la atmósfera se hizo explícita como concepto, como producto o servicio de diseño e incluso como obra de arte.

El sexto capítulo de esta tesis discutirá el tipo de comunicación corporal que se establece con la obra de Eliasson. Es decir, cómo es que se da la experiencia afectiva, sensible y corporal de quienes participan de y en la obra. Es ésta la razón por la cual escogí piezas —con excepción de *The Weather Project*— de las que presencialmente he participado.

¹⁷ Es ésta la razón por la que en esta tesis, para acercarnos a la teoría atmosférica, seguiremos las nociones de la Nueva Fenomenología de Schmitz.

¹⁸ Böhme, *op. cit.*, 121.

La intención de esto fue experimentar de primera mano la forma de construcción atmosférica que Eliasson desarrolla en sus obras y la manera como son percibidas por el cuerpo. Siguiendo a Hermann Schmitz y Griffero, las emociones atmosféricas son percibidas en el *cuerpo sentido* como una resonancia. Es así como el cuerpo “vibra” o establece una “correspondencia”, por así decirlo, con la obra.¹⁹ En mi opinión, es gracias a este tipo de relación especial que se establece con la obra que existe la posibilidad de “reflexionar” posteriormente sobre ella, ya que de alguna manera se hace corporal.

El séptimo capítulo de esta tesis tiene que ver con el Estudio Olafur Eliasson. Aunque allí se mencionan conceptos e ideas que se desarrollan a lo largo de toda la tesis, me pareció de utilidad sintetizar las opiniones y comentarios del estudio en un solo capítulo. La finalidad de esto es otorgar un mejor panorama de la forma muy particular en la que el estudio no sólo se organiza para desarrollar su obra artística sino que también discute conceptos como parte integral de su manera de trabajar.

También quisiera mencionar que las particularidades de la obra de Eliasson que en esta tesis se desarrollan —espacio como producción, espacio atmosférico, mediación, representación, dislocación como estrategia de enmarcación, dimensión cultural y social de la

¹⁹ El cuerpo sentido es entendido por Schmitz como el que percibe periféricamente más allá de lo que atestiguan los cinco sentidos y el constructo físico del cuerpo que deriva de las experiencias visuales y táctiles. El cuerpo sentido percibe entonces un tipo de sensación que es más difusa que sensorialmente localizada. Se trata de una impresión que se da en las *islas* del cuerpo sentido —una noción central para Schmitz desde 1965 y para Griffero desde 2013—, sobre lo que profundizaré más adelante. La percepción atmosférica se podría entender —según Thomas Fuchs— como una unidad quinesésica, sensible y motora de experiencia que permite unir holísticamente situaciones complejas. Para la apreciación de este tipo de situación, uno desarrolla una sensibilidad, presentimiento o percepción intuitiva de situaciones. Podemos poner como ejemplo la percepción del matiz y el humor de una situación específica dada: la tensión e insatisfacción que “flota en el aire” en una reunión de trabajo en la que los colegas no se encuentran de acuerdo con alguna decisión tomada pero no les es posible externar sus opiniones o una cena con amistades en donde algunos de los participantes guardan un secreto y se percibe la “alianza” y reserva entre los que lo comparten. Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, 17.

naturaleza, percepción atmosférica, corporalidad e indeterminación de las fuerzas naturales, por mencionar algunas de las más importantes— se encuentran casi todas presentes, de diferente forma, en todas las obras de Eliasson que en esta tesis se discuten. Sin embargo, cada capítulo pondrá especial énfasis en la o las particularidades de las obras que con mayor ímpetu se aborden en cada uno de tales capítulos: *The Weather Project* en el capítulo capítulo 3, *Room for All Colours* en el capítulo 4, *Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls* en el capítulo 5 y *Beauty* en el capítulo 6. Las traducciones del inglés al castellano que en esta tesis se presentan de citas tanto cortas como largas, salvo que se indique de otra manera, son hechas por mi.

CAPÍTULO 1

CONSIDERACIONES ACTUALES SOBRE LA CATEGORÍA DE ESPACIO

Para poder acercarnos a la obra de Olafur Eliasson es necesario hablar en primer lugar de la categoría de espacio y de las transformaciones que desde el siglo XIX se han dado en el pensamiento occidental, mismas que han posibilitado que esta categoría ocupe un lugar central en la conformación de los sistemas de configuración de sentido.

Entender la categoría de espacio, el modo en que se ha desarrollado y las muchas implicaciones y ramificaciones que tiene, es el desafío al que nos enfrentamos y que a lo largo de esta tesis intentaremos afrontar. En primera instancia, y sólo para comenzar apenas a circunscribir el tema, podríamos decir que durante las últimas décadas el espacio se ha entendido en el pensamiento occidental como la esfera de la posibilidad de la existencia de lo múltiple; como la esfera de la heterogeneidad en la que coexisten distintas trayectorias. El espacio aparece como aquello que nunca está cerrado ni terminado y que se encuentra en constante producción. Más que como cosa dada, se trata de comprender el espacio como evento, como acontecimiento: “los lugares no son puntos o áreas en los mapas, sino integraciones de espacio y tiempo; eventos espacio-temporales.”²⁰

La categoría de espacio cumple un papel fundamental para el pensamiento occidental desde, podríamos decir, la segunda mitad del siglo XX, al punto que estaríamos viviendo en una época del espacio, como dijera Michel Foucault:

Nuestra época sería más bien la época del espacio. Vivimos en el tiempo de la simultaneidad, de la yuxtaposición, de la proximidad y la distancia, de la contigüidad, de la dispersión.

²⁰ Doreen Massey, *For Space* (Londres: SAGE, 2005), 130.

Vivimos en un tiempo en que el mundo se experimenta menos como vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que comunica puntos y enreda su malla.²¹

Así como el tiempo y la historia configuraron el mapa para los pensamientos del siglo XIX y principios del XX, el espacio es ahora la piedra de toque. Pero ¿qué significa semejante aseveración en la historia de las ideas y en la historia del arte? ¿Qué quiere decir que una época en la historia de Occidente esté marcada por cierta temática? ¿Y cuáles serían en todo caso las consecuencias de ello?²² Intentar dilucidar el lugar que ocupa hoy el espacio, como categoría y como problema, requiere al menos un breve atisbo a su —digamos provisionalmente— “contraparte”, a saber: el tiempo. No solamente porque este tema delineó en más de un sentido los derroteros del pensamiento occidental, sino también porque el modo en que se comprendió el espacio en los siglos XIX y principios del XX fue muy a menudo en oposición al tiempo. Así que digamos brevemente en qué consistió el giro histórico-temporal, para, desde ese horizonte, poder evaluar un posible o presunto giro espacial a partir de la segunda mitad del siglo XX.

El siglo XIX se caracterizó, entre otras cosas, por hacer del tiempo y la historia un lugar fundamental de los sistemas filosóficos, hasta llegar a decir que literalmente el ser se daba como tiempo.²³ En algún sentido es posible afirmar que esto constituye un enfrentamiento con la modernidad filosófica, o bien que se convierte en otro modo de ser de esa modernidad, la cual está centrada en la categoría de sujeto. El sujeto moderno está entendido

²¹ Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, en *Architecture /Mouvement/ Continuité*, (octubre 1984). Consulta: 10 de abril de 2015, <http://web.mit.edu/allanmc/www/foucault1.pdf>

²² Un buen ejemplo de ello es el texto de Heidegger, “La época de la imagen del mundo” donde reflexiona sobre estos cambios en las visiones del mundo. Ver *Caminos de bosque*, trads. Helena Cortés y Arturo Leyte (Madrid: Alianza, 1996).

²³ Esta afirmación puede ser leída de Hegel, por ejemplo, en el final de su *Fenomenología del espíritu* (Valencia: Pre-textos, 2015) y hasta Heidegger, por ejemplo en *Ser y tiempo* (México: Planeta, 1993).

principalmente como sujeto de conocimiento porque sus preguntas son fundamentalmente epistemológicas. Los temas del conocimiento y su fundamentación se convierten en centrales y será el sujeto y su razón lo que se convierta en el eje y a veces hasta en el fundamento²⁴. De la filosofía cartesiana al idealismo alemán, la modernidad encumbra a este sujeto o a estos modos de ser del sujeto —habría que decir con más puntualidad—, así como a sus estructuras de conocimiento, de la *res cogitans* cartesiana al sujeto trascendental kantiano. Pero ¿es acaso que el sujeto se convierte en sustancia? Este tema largamente discutido durante la modernidad filosófica²⁵ rebasa nuestros objetivos aquí; baste con decir por lo pronto que el sujeto y sus estructuras de conocimiento son comprendidos de manera acrónica,²⁶ la temporalidad no juega allí un papel, el sujeto no deviene ni es una sustancia fija. La sustancia es aquello que no cambia, es lo que permanece. Un giro importante, por tanto, será el momento en el que ese sujeto de conocimiento, piedra angular de la epistemología y la ontología modernas, sea pensado en relación con la vida, porque entonces tendrá movimiento y temporalidad. Se trata ahora de un sujeto vivo y no sólo un sujeto cognoscente.²⁷ Eso sucede en el siglo XIX particularmente. Hegel sigue siendo un buen ejemplo para pensar esto.²⁸ Lo que importa resaltar aquí es que el sujeto vivo es un sujeto temporal, y la

²⁴ Para un recorrido histórico-filosófico acerca del papel del sujeto en las filosofías modernas ver Hans-Georg Gadamer, “Subjetividad e intersubjetividad, sujeto y persona”, en *El giro hermenéutico* (Madrid: Cátedra, 1998).

²⁵ Uno de los principales autores que discute el tema sustancia-sujeto es Hegel, en la ya citada *Fenomenología del espíritu*.

²⁶ Así el sujeto trascendental kantiano presentado en su *Crítica de la razón pura* (Madrid: Alfaguara, 2004), A30.

²⁷ Gadamer realiza un buen estudio de la aparición del tema de la vida en relación con la subjetividad en *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, (Salamanca: Sígueme, 1996), 305 y ss.

²⁸ El desarrollo del espíritu en la filosofía hegeliana es temporal e histórico. Comienza con la conciencia y desde allí se va desplegando hacia las sociedades y después hacia los saberes. Por eso, pasa por la conciencia, la autoconciencia, la lucha a muerte por el reconocimiento, los pueblos históricos como Grecia, Roma, Prusia hasta llegar a los saberes del espíritu absoluto: arte, religión y filosofía. En vez de tener una estructura a

temporalidad se introduce entonces definitivamente en el sistema porque serán las estructuras mismas, ontológicas y epistemológicas, las que devengan y se temporalicen, es decir que en algún punto dejen de ser sustancia. Y esto representa un quiebre de la modernidad filosófica.

Ahora bien, qué es el tiempo como categoría ontológica fundamental es un tema largamente debatido que necesita distinguirse del tiempo físico y mensurable. La pregunta por el tiempo, desde Aristóteles y nuevamente desde Agustín, ha sido indispensable en el discurrir filosófico, pero es en el siglo XIX cuando se le entiende como categoría ontológica fundamental.²⁹ Será la filosofía de Heidegger, ya en el siglo XX, la que convierta el problema del tiempo en hito del pensar:

La condición ontológica de la posibilidad de la comprensión del ser es la temporalidad misma. Por tanto, es de ella de donde se debe extraer aquello a partir de lo cual comprendemos algo como el ser. De la temporalidad depende la posibilidad de la comprensión del ser y, de este modo, la posibilidad de la explicación temática del ser, de su articulación y de sus múltiples modos, o sea, la posibilidad de la ontología misma.³⁰

Si el ser está comprendido como tiempo, eso se traduce de entrada en que el resto de las “cosas” que aparecen dentro de un campo filosófico serán también consideradas en términos

priori, acrónica que permanece idéntica a sí misma, como la kantiana, la filosofía hegeliana apuesta por un sistema en movimiento. Tal es la idea central de la *Fenomenología del espíritu*, texto en el que se va analizando el modo en que se desarrolla y despliega el espíritu al pasar del espíritu subjetivo, al objetivo al absoluto. Dice Hegel: “El tiempo aparece, por tanto, como el destino y la necesidad del espíritu mientras éste todavía no se haya consumado en sí [...] la sustancia, en cuanto sujeto, porta en sí la necesidad (que no empieza siendo una necesidad interna) de exponerse ella misma y en ella misma como aquello que ella en sí es, es decir, como espíritu.” Hegel, *Fenomenología del espíritu*, 904-905. Cuando el espíritu ya se ha consumado en sí aparece como Idea, que goza eternamente de sí. Pero eso es tema ya de la *Lógica*. Aquí seguimos las tesis de la *Fenomenología*.

²⁹ Distinguir entre el tiempo natural, el matemático, el cósmico, el cultural, el histórico, etc., resulta necesario para poder comprender el discurso acerca del tiempo. No es objeto de esta tesis estudiar a profundidad las distintas acepciones de tiempo, puesto que lo que importa aquí es solamente distinguirlo del espacio y nombrarlo como la categoría ontológica que guió las preguntas filosóficas en el siglo pasado. Para un detallado estudio al respecto, véase Sixto Castro, *La trama del tiempo* (Salamanca: San Esteban, 2002).

³⁰ Martin Heidegger, *Los problemas fundamentales de la fenomenología* (Madrid: Trotta, 2000), 278. Cursivas en el original.

temporales, por ejemplo, la existencia humana misma, comprendida como finitud de manera muy sonada no sólo en Heidegger sino también en el existencialismo francés.³¹ Y, todavía más importante para lo que abordaré en esta tesis, el arte sería comprendido temporalmente. El referente histórico de estas posiciones es sin lugar a duda la estética hegeliana, de la que dependen los planteamientos historicistas en las estéticas del siglo XX.

Para Hegel el arte es histórico, corresponde al espíritu de una época y está directamente imbricado con el devenir temporal de la realidad. Señalar esto no es ocasional dentro del sistema hegeliano, sino que el mismo modo de ser del arte tiene que ser comprendido como tiempo y, por tanto, como historia.³²

El siglo XX haría eco de estos señalamientos por ejemplo en la hermenéutica, la cual, para la segunda mitad del siglo, cumpliría un papel determinante en la estética, y especialmente en la estética de la recepción. Así, el centro de la estética del hermeneuta alemán Hans-Georg Gadamer sería el tiempo, comprender el arte como tiempo³³ a partir del fenómeno de la fiesta:

³¹ Cf. Jean Paul Sartre, *El ser y la nada* (Buenos Aires: Losada, 2005).

³² “Puede decirse que el arte expone la idea mediante la apariencia, mediante la ilusión [...]. Se llama apariencia al medio del modo de exposición porque su exposición no tiene la realidad efectiva que consideramos en los hombres vivientes. El presente sensible es realidad; al modo de exposición del arte lo denominamos apariencia. Sobre esa oposición ha de apuntarse que lo que se entiende como realidad sensible se llama realidad en filosofía; en el sentido del espíritu únicamente es verdadero lo en-y-para-sí. Lo verdadero en el presente sensible son los poderes que hay en ello, lo espiritual, lo ético; estos poderes eternos universales que se exponen a través del arte. Por tanto, lo que en el arte significa apariencia es que la realidad cotidiana está superada-asumida. Y la apariencia en el arte es más bien una forma mucho más verdadera, superior, frente a la forma en que estamos acostumbrados a ver lo ético. A la eticidad del mundo cotidiano la denominamos realidad cotidiana. [...] Estos poderes verdaderos son los que comparecen en el arte. Lo que la historia trae hasta nosotros ya no existe, no tiene ya la realidad del sensible e inmediato presente; la historia nos lleva ante la representación, que, en parte, también es únicamente un aparecer. El arte libera completamente de ese accesorio sensible a lo eterno en la historia, y así nos hace presente la idea.” Georg W. F. Hegel, *Filosofía del arte o estética* (Madrid: Abada/UAM, 2006), 97-99.

³³ Hans-Georg Gadamer, *La actualidad de lo bello* (Barcelona: Paidós, 1991), 14-38.

“Por su propia esencia original [la fiesta] es tal que cada vez es otra (aunque se celebre «exactamente igual»). Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia.”³⁴

Al respecto, dos cosas me parecen determinantes: la primera es que el tiempo y la historia se convirtieron en objetos preferenciales del pensamiento occidental; la segunda, que desde allí el arte fue comprendido sustancialmente como tiempo y como historia, esto es, no de manera accidental o periférica, sino “esencial” (aunque sin defender ninguna esencia del arte),³⁵ de modo tal que la historia del arte se convierte en parte del arte mismo. ¿En qué sentido digo aquí que el arte fue comprendido como tiempo? En un sentido particularmente histórico. Esto es que, en vez de defender una esencia atemporal del arte o una idea de lo clásico suprahistórica, desde el siglo XIX y en adelante se interpretó el arte como un devenir y una transformación que va acompañada de las transformaciones socio-culturales, económicas, políticas, etc., es decir que se desenvuelve en su historicidad y como historicidad. Si en Hegel encontramos el inicio ontológico del argumento, en Gadamer hallaremos la comprensión de la determinación histórica del arte y por tanto la determinación de su temporalidad: “Un ente que sólo es en cuanto que continuamente es otro, es temporal en un sentido más radical que todo el resto de lo que pertenece a la historia. Sólo tiene su ser en su devenir y en su retornar.”³⁶

³⁴ Gadamer, *Verdad y método* (Salamanca: Sígueme, 1997), 168.

³⁵ Queda por apuntar y estudiar la relación que hay para la estética mexicana entre el arte y el tiempo, del lado de la hermenéutica, una vez que el marxismo y sus improntas de materialismo-histórico quedaron atrás. Véase María Rosa Palazón, *La estética en México, siglo XX* (México: UNAM/FCE, 2006), 235-315.

³⁶ Gadamer, *Verdad y método*, 168.

Si bien es cierto que desde la filosofía griega aparecen los dos temas como objeto del pensamiento, es decir, el tiempo y la historia, y que los griegos desarrollaron una física — como en el caso de Aristóteles— para reflexionar sobre el tiempo y su relación con el movimiento, y una historiografía —como en el caso de Heródoto—, los cambios que ocurren en los siglos XIX y XX son sustanciales y hay que tomarlos en cuenta. Si tiempo e historia han estado presentes en el pensamiento desde la Grecia antigua e ininterrumpidamente han sido objeto de la reflexión, ¿qué es entonces lo que sucede en estos siglos de la Grecia antigua que parece tan determinante y que transforma las consideraciones al respecto? No es lo mismo que el tiempo sea objeto de estudio a que el sistema de pensamiento se asuma temporal y no definitivo; éste es justo el cambio sustancial. De ahí que las referencias a Hegel parezcan necesarias. Si bien no es el único filósofo que en tal época defendía la temporalidad como parte del sistema, pues el idealismo especulativo hace ya de esto un tema central, sí es paradigmático. Por supuesto que Nietzsche es también un referente indispensable, que hace de la temporalidad y la historicidad elementos fundamentales de un pensar filosófico que no se quiere definitivo y que afirma, por el contrario, que el devenir es y que la historicidad no es el único modo de darse el tiempo. Entre temporalidad e historicidad hay líneas de cruce, de identificación y de separación, dependiendo de la noción filosófica que estemos tratando. Las líneas son finas y requieren de una revisión histórica, pero, para lo que me ocupa aquí, basta con anotar que ambos temas son la guía de las preguntas ontológicas durante esos siglos y que se convierten, además, en la constitución ontológica fundamental de lo que hay. La realidad es histórica, así lo señalan una y otra vez esas filosofías: nuestro modo de ser es temporal. ¿El tiempo se da como historia? A veces sí y otras no. Es importante tener en cuenta la tensión que hay entre temporalidad e historicidad.

A lo largo de la historia de la filosofía, las categorías con las que se concibe la realidad habían sido planteadas de manera fija y esencial; por ejemplo, cantidad, cualidad, lugar, sustancia, etc. En el caso concreto que aquí me interesa, espacio y tiempo fueron concebidos como categorías fijas, esto es, se trata siempre del mismo espacio y del mismo tiempo, no en términos empíricos sino categoriales. No importa en qué lugar suceda un cierto acontecimiento, lo fundamental es decir que siempre ocurre en un lugar, o sea, en un espacio y también en un tiempo determinado. La circunstancia específica es irrelevante, lo relevante es que siempre hay un espacio y un tiempo en el que se dan los acontecimientos. Digamos, un espacio vacío y un tiempo puro, como señala Immanuel Kant en la *Crítica de la razón pura* cuando piensa espacio y tiempo como condiciones de posibilidad *a priori* de toda experiencia posible: “El concepto trascendental de fenómeno en el espacio, por el contrario, recuerda de modo crítico que nada de cuanto intuimos en el espacio constituye una cosa en sí y que tampoco él mismo es una forma de las cosas”³⁷ y sobre el tiempo: “El tiempo no es más que la forma de nuestra intuición interna.”³⁸ En contraposición, el siglo XIX comenzaría a pensar espacio y tiempo no como categorías fijas e inmóviles, sino variables según las circunstancias materiales, de modo tal que no se puede hablar ya de un espacio y un tiempo, como si fueran universales, sino de los modos de darse el espacio y el tiempo.

Esto se entiende mejor a través de la estética hegeliana, para la cual no hay un único modo de darse la temporalidad, sino que depende de aquello que esté en movimiento. Así, la temporalidad de la conciencia no es la misma que la de un pueblo histórico, la de una obra de arte o la del concepto, como explicamos anteriormente desde la *Fenomenología del espíritu*.

³⁷ Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura* (Madrid: Alfaguara, 2004), A30.

³⁸ *Ibid.*, B54

Lo que se abre es un abanico de temporalidades, algunas de las cuales son históricas, pero no todas, pues el tiempo físico y el de la naturaleza no necesariamente se dejan comprender desde la historicidad. Ahora bien, afirmar que la obra de arte (cualquier obra de arte, entendida desde el concepto filosófico) es temporal e histórica, en el caso de Hegel, quiere decir que el modo de ser del mismo concepto *obra de arte* se transforma temporal e históricamente, y que por tanto no puede ser objeto de una definición universal y atemporal. Por eso construye una historia del arte, la que depende de un sistema de las artes particulares. Nunca antes de Hegel la estética filosófica había pensado el arte como un concepto con un devenir histórico, sino que buscó definiciones fijas porque las categorías eran fijas.

Hay para Hegel tres modos históricos en los que se da la obra de arte: el simbólico, el clásico y el romántico.³⁹ Esta historicidad tripartita se corresponde con tres modos de darse la realidad, es decir que las transformaciones en las construcciones del mundo son solidarias con las transformaciones en el modo de ser del arte. De ahí que para el periodo simbólico, del que las pirámides egipcias son el mejor ejemplo, haya poca adecuación entre la materialidad (la monumentalidad de las piedras) y la conciencia de sí o autoconciencia (en este momento de la historia del pensamiento no hay todavía una reflexión de la autoconciencia como constituyente de la realidad, sino que la realidad aparece como externa):

Lo primero es la idea en su indeterminidad: sustancialidad general; la idea que no se es todavía clara, que no posee aún la figura verdadera, que todavía no puede darse su configuración de modo verdadero. Tenemos un pensamiento, pero su configuración es la natural; la idea en su desmesura se apropia la figura, pero maltratando, distorsionando. La idea que se vierte así en su configuración, aparece como sublimidad, pues ya en su figura muestra al mismo tiempo que su figura no le es adecuada.⁴⁰

³⁹ Cf. Hegel, *Filosofía del arte o estética*, 101-107.

⁴⁰ *Ibid.*, 103.

En el periodo clásico, cuya mejor representación es la escultura griega, hay una adecuación entre forma y contenido, esto es, la forma humana representada en la escultura deja ver que hay una relación entre quien comprende la realidad y la realidad comprendida, de modo tal que el mundo deja de parecer externo y lo humano se convierte en el centro de la interrogación:

La segunda forma del arte es lo clásico. Éste está determinado de modo que la forma del arte es la adecuada conformación de la idea, del concepto, en el fenómeno, en la manifestación. El concepto está entonces conformado en la figura peculiar a él. Con ello, por tanto, el ideal está consumado y aparece en su realidad efectiva. Lo principal es siempre que la adecuación de la idea y la exposición no se tome en sentido formal, sino que lo natural, la configuración, sea adecuada al concepto en y para sí. Debe haber sido el concepto originario, absoluto, el que inventara esta figura para la idea. Se trata sin duda de que la verdadera figura para la idea es la figura humana, y hay que declarar, pues, que la figura humana viva en general existe como la manifestación del concepto, que en ella el concepto se hace exterior y puede exteriorizarse en ella, de modo que, en tanto lo espiritual debe aparecer, únicamente puede aparecer en figura humana.- El segundo nivel es, por tanto, la perfecta adecuación de la idea y su figura.⁴¹

Finalmente, para el periodo romántico de nuevo no hay adecuación, pues se ha ganado ya el punto de vista de la autoconciencia, que sabe que la realidad está formalmente construida por sus propias representaciones; el contenido le es inesencial pues nada material puede representar el concepto del sujeto que se comprende a sí mismo. Es aquí donde acaece el fin o muerte del arte. No porque éste llegue a su fin, sino porque se libera y puede entonces representar cualquier contenido, ya que ni lo divino ni lo humano le son objeto necesario de representación:

El tercer nivel es la [forma artística] romántica. Sucede aquí que la unión del arte clásico se disuelve de nuevo y el arte continúa [estando] en la oposición de lo simbólico, aunque de un modo muy distinto. El arte romántico ha alcanzado lo más alto, y sólo es deficiente porque la limitación del arte lo lleva a ello. Esta deficiencia consiste precisamente en que se toma por objeto la idea absoluta en forma sensiblemente concreta, de manera que lo concreto espiritual

⁴¹ *Ibid.*, 103-104.

aparece [en] una forma sensible, mientras que la idea en su verdad existe únicamente en el espíritu.⁴²

Independientemente de la especificidad del análisis hegeliano, lo que es importante resaltar es que se trata de una comprensión de la obra de arte en términos históricos y temporales, es decir, no que empíricamente el arte sufra transformaciones, pues esto resulta del todo obvio, sino que la idea misma del arte, en su conceptualización, es asumida en y según su historicidad, de ahí que *arte* como concepto no pueda significar lo mismo en los diferentes periodos —simbólico, clásico y romántico—. Para el primer periodo se trata de la religión del arte; para el segundo, del arte en un sentido mimético-reflexivo (piénsese por ejemplo en la reflexión teórica que Aristóteles lleva a cabo en su *Poética* en relación con la tragedia);⁴³ y el tercero es un periodo que culmina con el romanticismo y que abre posibilidades inéditas para la representación estética, por ejemplo, de motivos y contenidos que antes no hubieran aparecido —así la ironía de Schlegel, según Hegel—.

La relación del arte con la historia, en parte fundada en esta comprensión hegeliana, significaría para las estéticas del siglo XX la necesidad de, por un lado, mantener la vinculación de la obra de arte con el momento histórico que la vio nacer, pues el arte, como dice Hegel, es el reflejo más íntimo de los pueblos; y, por otro lado, la de trascender dicho momento para alcanzar una recepción posterior. En este sentido, la hermenéutica de Gadamer es fundamental para entender cómo un concepto de arte que está enclavado en una historicidad que le vincula con su cronotopo se abre al mismo tiempo a la posteridad. Este

⁴² *Ibid.*, 105.

⁴³ “Pues bien, la epopeya y la poesía trágica, y también la comedia y la ditirámica, y en su mayor parte la aurética y la citarística, todas vienen a ser, en conjunto, imitaciones. Pero se diferencian entre sí por tres cosas: o por imitar con medios diversos, o por imitar objetos diversos, o por imitarlos diversamente y no del mismo modo”. Aristóteles, *Poética*, trad. Valentín García Yebra (Madrid: Gredos, 1974), 1147a.

punto, cabe señalarlo ahora, no se aclara en la estética hegeliana, puesto que allí sí hay una relación prácticamente inquebrantable entre la obra y su momento de surgimiento.

Siguiendo la propuesta del discípulo de Gadamer, Hans Robert Jauss, podemos decir que la estética de la recepción que surge en el siglo XX sí se enfocará en pensar el carácter “tranhistórico” del arte, puesto que es capaz de representar la comprensión del mundo de su momento histórico y simultáneamente alcanzarnos en este presente:

La reconstrucción del horizonte de expectativas, frente al cual se creó y se recibió una obra en el pasado, permite por un lado otro lado plantear preguntas a las que el texto daba respuesta, y así descubrir cómo el lector contemporáneo podría haber visto y comprendido la obra. [...] Pone en evidencia la diferencia hermenéutica entre la comprensión anterior y la actual de una obra; eleva a la conciencia la historia de su recepción, que media ambas posiciones; y de este modo pone en tela de juicio, como dogma platonizador de la metafísica filológica, las afirmaciones aparentemente evidentes que en el texto literario la literatura está eternamente presente, y que su significado objetivo, determinado de una vez por todas, es en todo momento inmediatamente accesible para el intérprete.⁴⁴

A eso es a lo que Gadamer se refiere con la idea de la fiesta. La fiesta es aquello que se celebra cada año siendo siempre diferente y siempre lo mismo, como la fiesta de año nuevo. Esta historicidad de mismidad y diferencia, que hace que la fiesta tenga su ser en el devenir, resulta idónea para pensar la temporalidad de la obra de arte, la cual igualmente es pasada y presente, esto es, representa sus condiciones de surgimiento, lleva consigo la historia de sus interpretaciones (historia efectual en la terminología gadameriana) y es interpretada en cada presente en función del horizonte que se construye en cada caso: “El auténtico enigma que el arte nos presenta es justamente la simultaneidad de presente y pasado [...]; tenemos que preguntarnos qué es lo que une consigo mismo a un arte semejante como arte, y de qué manera llega el arte a ser una superación del tiempo.”⁴⁵

⁴⁴ Hans Robert Jauss, “Literary History as a Challenge to Literary Theory”, en *Toward an Aesthetic of Reception* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982), 28

⁴⁵ Gadamer, *La actualidad de lo bello*, 52.

Sirva lo anterior como ejemplo de la incorporación de la temporalidad y la historicidad en el concepto de obra de arte, que ha sido defendido por la estética en los siglos XIX y XX. La importancia que tuvo el tiempo, y que suscitó amplios estudios sobre su modo de ser comienza a girar hacia la especificación del espacio. ¿Cuáles son los modos de ser del espacio, qué quiere decir comprender el concepto de obra de arte a partir de su espacialidad y sus espacializaciones?

1.1 La producción del espacio como relacional y ocasional

Si el espacio tuviera el peso determinante que tuvo el tiempo, entonces tendríamos al menos dos situaciones, la primera sería que el pensamiento occidental comenzaría a girar en términos espaciales y, la segunda, que la noción del espacio cobraría importancia en la comprensión y producción del arte. Hay que pensar el espacio, por tanto, más allá de la sustancia y de la extensión, ya que fueron esas sus caracterizaciones modernas, mismas que evitaban temporalizarlo y lo convertían en algo fijo, permanente, como muestra la crítica que hace Heidegger al concepto de mundo en Descartes:

La extensión, a saber, en longitud, latitud y profundidad, es lo que constituye el verdadero ser de la sustancia corpórea que llamamos “mundo” [...]. La extensión es *aquella* estructura del ser del ente en cuestión que tiene que “ser” ya antes de todas las demás determinaciones de su ser, para que éstas puedan “ser” lo que son. La extensión es lo primero que hay que atribuir a la cosa corpórea.⁴⁶

Habría que señalar de entrada que la relación entre arte y espacio sí que ha sido pensada con anterioridad. Podríamos mencionar dos importantes momentos: la clásica distinción de Gotthold Ephraim Lessing entre artes espaciales —pintura o escultura— y temporales —

⁴⁶ Heidegger, *Ser y tiempo* (Planeta: México, 1993), 105.

poesía o música—;⁴⁷ y la jerarquización en relación con la acción que Hegel lleva a cabo en su estética apoyándose en la *Poética* de Aristóteles.⁴⁸

La idea misma de una “historia del arte” es en buena medida deudora de las consideraciones sobre el tiempo y la historia en general de los siglos XIX y XX.⁴⁹ ¿Será que ahora nos enfrentamos más a cartografías del arte que a historias (en el sentido cronológico y sucesivo)? En vez de una obsesión por la historia, tendríamos redes y relaciones que se establecen entre puntos de cronologías diversas.

En *La producción del espacio*, Henry Lefebvre⁵⁰ habla de éste como producto social de relaciones; el espacio como aquel que interviene en y cambia con el modo de producción. Siendo a la vez efecto, causa y razón, se transforma con las sociedades. En su clásico texto, liga con el concepto de espacio lo espiritual y lo cultural, lo social y lo histórico, en un proceso complejo de simultaneidades en donde permanece en la oscuridad más de un punto en la malla.

Lo importante aquí es investigar qué se entiende por espacio en el pensamiento occidental contemporáneo a partir de la segunda mitad del siglo XX. Se trata de estudiar en

⁴⁷ Para este autor, la relación entre acción-tiempo y quietud-espacio es esencial en el modo de comprender el arte: “Ahora bien, si la pintura, en virtud de los signos que le son propios, o de los medios de los que puede servirse para la imitación –signos y medios que sólo puede combinar en el espacio-, tiene que renunciar total ente al tiempo, entonces las acciones progresivas, en tanto que progresivas, caen fuera de los temas que son propios de este arte, el cual debe contentarse con acciones simultáneas, o, todo lo más, con cuerpos que, por su posición, sugieran una acción continua.” Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoonte* (Madrid: Tecnos, 1990), 105. Así también para Hegel: “La escultura ha de exponer al dios para sí mismo en su objetividad sin la movilidad de la acción determinada, sino como abismado en sí, en su simple calma y sublimidad. Esta calma autónoma, la clausura del dios en sí, es la determinación esencial de las obras escultóricas. Actos, acciones y sentimientos están proscritos de ella”, Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filosofía del arte o estética*, 22. Para un análisis de este tema, cf. María Antonia González Valerio, “El arte, la muerte, la historia. El problema del tiempo y la historia en las reflexiones estéticas hegelianas”, en *Escritura e imagen*, vol. 8 (2012), 139-153.

⁴⁸ Dice Aristóteles: “el poeta ha de serlo más bien de tramas o argumentos que de métricas, que es poeta en cuanto y por cuanto reproductor por imitación, e imita precisamente acciones”. Aristóteles, 1451b.

⁴⁹ De Herder a Gombrich, probablemente.

⁵⁰ Henry Lefebvre, *La producción del espacio* (Madrid: Capitán Swing, 2013), 8-9.

qué términos se ha configurado esta categoría a partir de cruces interdisciplinarios, que van de la física cuántica a la geografía, y de dilucidar si en este pretendido y a veces asumido giro espacial podríamos también considerar que las producciones contemporáneas del arte están efectivamente generando otros modos de producción del espacio, siguiendo de nuevo a Lefebvre.

Además, habría que decir que algunas aproximaciones contemporáneas a la estética no pueden prescindir y de hecho están estructuradas a partir del tema del espacio. Así, por ejemplo, la muy citada estética relacional de Nicolas Bourriaud.⁵¹ También es importante señalar las aproximaciones que se han realizado desde la sociología a la teoría de redes y actantes del filósofo francés Bruno Latour, del lado de las artes, en la que el espacio termina siendo configurado.⁵²

En este sentido, entenderemos el espacio como constantemente producido; como el producto de relaciones que son a su vez el resultado de interacciones. El tipo de interacciones es variable: físicas, políticas, personales, económicas, geológicas, artísticas, etc. Los agentes de las interacciones son vivos y no vivos. En lo que sigue resumiré algunos motivos sustanciales que nos permitan ver consideraciones del espacio que son contrarias a lo que se acaba de describir como notas características de la supuesta comprensión del espacio para el siglo XXI. Así podré esbozar de manera más clara la propuesta de noción de espacio que interesa aquí.

En términos esquemáticos, podríamos decir que, en primer lugar, el espacio ya no puede ser comprendido como la antítesis del tiempo, como si todo lo “positivo” o deseable

⁵¹ Nicholas Bourriaud, *Estética relacional* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007).

⁵² Bruno Latour, “Air”, en Caroline A. Jones, ed., *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art* (Cambridge, MA, y Londres: MIT, 2006), 104-108.

quedara del lado del tiempo y el espacio fuera su otro negativo. En ese sentido, para el pensamiento del siglo XIX y de principios del XX, el tiempo es considerado en términos históricos, como ya lo hemos mencionado, y el espacio como estasis y sincronía, como un sistema cerrado, como instantaneidad, como suma de unidades discretas, mensurables y lineales.⁵³ El espacio es pensado, según dice la geógrafa británica Massey, como “la prisión de la sincronía”.

La supuesta concepción contemporánea de espacio se contrapone a los modelos anteriores de espacialidad como la geometría, el continuo y la totalidad unificada. Las ideas de horizontalidad y superficie son también puestas en cuestión, como si el espacio fuera una esfera continua y lisa, o un corte en el tiempo. Como si el espacio provocara una ilusión de transparencia donde todo está ahí simplemente presente, inocente, abarcable con una mirada. Antes de la segunda mitad del siglo XX, el espacio era considerado en la generalidad como lo naturalmente dado o lo objetivamente mensurable.⁵⁴

Frente a esos modelos que nos presentan una idea de espacio vacío y dado inmediatamente, Massey y el urbanista norteamericano Edward Soja insistirán en considerar el espacio como la producción a partir de interacciones, en donde la temporalidad no puede ser rehuida. En ese sentido, para la geógrafa británica el espacio necesita ser considerado como abierto en su multiplicidad y posibilidad de relaciones. Lo social y lo espacial no pueden pensarse separados; lo espacial consiste en procesos y relaciones sociales específicas.

El eje de su argumentación en *For Space* es que hay que concebir el espacio como el producto de relaciones que son el resultado de interacciones que van de globales a íntimas. Se

⁵³ Massey, *For Space*, 48.

⁵⁴ Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places* (Oxford: Blackwell, 1996), 63.

trata de entender el espacio como la esfera de la posibilidad de la existencia de lo múltiple en el sentido de pluralidades; como la esfera de la heterogeneidad en la que coexisten distintas trayectorias. Sin espacio no hay multiplicidad, sin multiplicidad no hay espacio. Si el espacio es el resultado de relaciones, entonces necesita la existencia de la pluralidad. Hay que reconocer el espacio como algo que está siempre en construcción justo por ser el producto de las relaciones. Nunca está cerrado, nunca está terminado. El espacio es una simultaneidad de historias y una constelación de relaciones.⁵⁵

Para Soja, el espacio es también algo creado colectivamente, es una dislocación sin identidad y sin origen. La distinción que hace entre primer, segundo y tercer espacio tiene como base el texto mencionado de Lefebvre, pero lo que me interesa subrayar es que no se trata de jerarquizar entre los espacios y de señalar la autonomía de unos con respecto a otros, sino de comprender la producción de *espaciar* a partir de la interrelación constante que se da entre los diversos modos del espacio.

Soja propone como primer espacio el percibido (su aspecto material, su dimensión física); como segundo, el concebido (las representaciones del espacio); y como tercero, el vivido (las simbolizaciones complejas donde se da preferencialmente el arte):

Todo se reúne en el Tercer espacio: la subjetividad y la objetividad, lo abstracto y lo concreto, lo real y lo imaginado, lo cognoscible y lo inimaginable, lo repetitivo y lo diferencial, la estructura y la agencia, mente y cuerpo, consciente e inconsciente, disciplinar y transdisciplinar, vida cotidiana e historia interminable. [...] La secuencialidad del lenguaje y la escritura, de la narrativa y el relato, nunca pueden hacer más que rascar la superficie de las extraordinarias simultaneidades del tercer espacio.⁵⁶

⁵⁵ Massey, *op.cit.*, 9.

⁵⁶ Soja, *op.cit.*, 56-57.

Con esto tenemos esbozados someramente dos puntos: la crítica a las categorías anteriores de espacio y la propuesta de un espacio que se ve como acontecimiento y como producción de lo colectivo, plural y heterogéneo. Esta reflexión nos sirve para entender por qué parte del arte contemporáneo, dentro del cual se incluye el trabajo de Eliasson, se da como producción del espacio. Las particularidades de esa producción se explicarán en los capítulos que siguen.

The Weather Project (2003), obra sobre la cual hablaré un poco más adelante, fue principalmente un ejercicio producción del espacio que proponía una reflexión social, política y perceptiva con respecto del clima. Recordemos que este proyecto fue presentado entre 2003 y 2004 en la *Tate Gallery* de Londres. Para esta obra, Eliasson montó lo que parecía ser un enorme Sol al fondo de la *Turbine Hall*. Desde la perspectiva del espacio entendido como producto de relaciones podemos citar la investigación desarrollada por Synnove Marie Vik sobre la obra de Eliasson para su tesis de maestría en Historia del Arte por la Universidad de Bergen en Noruega.⁵⁷ Lo que nos permite una vinculación con esta tesis es que se apoya en la estética relacional propuesta por el crítico de arte francés Nicolas Bourriaud como marco teórico para hacer frente a la obra de Eliasson. Las ventajas de la estética relacional, en este sentido, consisten en que permiten abordar y problematizar la obra más allá del espacio blanco y designado del museo. Al politizarla de entrada y establecer lazos significativos con la comunidad y el espacio social y geopolítico en el que se inserta, la obra pensada “relacionalmente” se abre a múltiples interpretaciones que rebasan necesariamente el carácter meramente estético, es decir, la experiencia estética de un espectador modelada a partir de las expectativas de sentido que genera el museo.

⁵⁷ Synnove Marie Vik, “The Politics of Nature. An Inquiry of the Politics of Aesthetics in between the Subliminal and Relational in Olafur Eliasson’s Installations”, Tesis de maestría en Historia del Arte (Bergen: Universidad de Bergen, 2009).

En la tesis de Vik hay una apuesta por reflexionar la obra de Eliasson como catalizadora de producciones de espacios relacionales y abiertos. Por estética relacional, según Bourriaud, entendemos que es “la que consiste en juzgar las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan.”⁵⁸ De ese modo, en los escenarios de Eliasson, la experiencia de los espectadores se hace política al ponerse en juego poderosas interacciones entre éstos y el entorno donde la naturaleza está presentada como arte.

⁵⁸ Bourriaud, *Estética relacional*, 142.

CAPÍTULO 2

DE LA REPRESENTACIÓN A LA PRESENTACIÓN, A LA EXPERIENCIA DE LA NATURALEZA

El capítulo anterior argumenté cómo es que el concepto del espacio ha llegado a tener la misma importancia en la actualidad en la conformación de los sistemas de configuración de sentido que tuvieron los conceptos de tiempo y de historia en el siglo XIX y principios del XX. Y cómo este cambio epocal puede dar cuenta en parte de por qué hay arte contemporáneo, como la obra de Eliasson que esta tesis aborda, que se da como producción del espacio. En este capítulo considero relevante hablar someramente del ya abordado paso de la representación a la presentación en el arte contemporáneo haciendo mención de algunas obras, sobre todo del *Land Art*, y su relación con la obra de Eliasson por contraposición o similitud. Esto, sobre todo, con el objetivo de situar a Eliasson en contexto y bocetar el camino que, a mi juicio, posiblemente es el que nos ha llevado al tipo de arte que se da como producción del espacio en la experiencia corporal.

Para tales fines retomaré algunos ejemplos de obras que María Eugenia Rabadán aborda en su tesis doctoral.⁵⁹ Allí Rabadán expone ejemplos y momentos clave de la historia del arte que permiten posicionar a Eliasson en contexto. Es desde la vinculación con el espacio como producción, así como la ya mencionada relación con la obra de Eliasson, desde donde se retomarán los ejemplos de artistas y obras que se presentan en este capítulo.

⁵⁹ María Eugenia Rabadán, “Pospaisaje. El paisaje en el cambio de paradigma en las artes visuales del siglo XX” (Tesis de doctorado en Historia del Arte, Universidad Autónoma del Estado de Morelos, 2010).

Podemos hablar ya de un conflicto con la representación desde el impresionismo y el posimpresionismo con Paul Cézanne, Maurice Denis o Paul Gauguin— y la teoría de la representación que desde la Grecia clásica había regido hasta entonces la producción artística: la obra de arte como representación del mundo natural y sobrenatural. Dentro de estas transformaciones se menciona un cambio revolucionario entre 1907 y 1914, esto es del cubismo al suprematismo: Pablo Picasso, Wassily Kandinsky, Piet Mondrian, Kasimir Malevich, entre otros. En ese contexto aparece asimismo la obra *Air de Paris* de Marcel Duchamp, la cual ocupa un lugar importante en lo que aquí me interesa desarrollar.

Tal como vimos en el capítulo anterior, esta serie de transformaciones se encuentran enclavadas en un cambio de época: el siglo XIX comenzaría a pensar espacio y tiempo no como categorías fijas e inmóviles según la tradición anterior, sino variables según las circunstancias materiales, de modo tal que no se puede hablar ya de un espacio y un tiempo, como si fueran universales, sino de los modos de darse el espacio y el tiempo. Esta serie de modificaciones en el pensamiento⁶⁰ culminarían a mediados del siglo XX en lo que muchos pensadores han llamado la época del espacio. El espacio se propone como acontecimiento y como producción de lo colectivo, plural y heterogéneo, planteamiento que se contrapone a aquel que pensaría el espacio como hegemónico, dado y euclidiano. Ya en la década de los sesenta hay una relación claramente distinta con el espacio que, entre otras razones, parece conformar una nueva tendencia en su vínculo con la naturaleza: *Arte Povera*, *Land Art*, artistas de caminata como Robert Morris, Mario Merz, Robert Smithson, Ana Mendieta, Richard Long, Hamish Fulton hasta Hans Haacke y James Turrell. La relación con el

⁶⁰ No pretendo presentar una perspectiva reduccionista al enfocarme sobre todo en el cambio del concepto del espacio. Esta mirada tiene la finalidad de surcar el camino para desarrollar el argumento que nos interesa aquí: la obra de Eliasson como construcción atmosférica.

paisaje,⁶¹ así pues, pasa de la representación a la presentación y más tarde, en el siglo XXI, a la experiencia, la cual encuentra culminación como constructo enfocado a la percepción del

⁶¹ En esta tesis entenderemos el concepto de paisaje como una construcción cultural, una convención que varía de una cultura a otra y que no se identifica con la idea de la naturaleza. En este sentido podemos hablar de un paisaje de la naturaleza como construcción cultural; una representación de la misma. Vale la pena aquí resaltar puntos que se retomarán a lo largo de esta tesis. Javier Maderuelo argumenta que el término paisaje es una palabra moderna que necesitamos tratar con prevención cuando la encontramos en textos anteriores al siglo XVII y por supuesto también cuando la empleamos contemporáneamente. Además, señala que hay culturas paisajísticas y otras que no lo son. Siguiendo a Berque, Maderuelo menciona las cuatro condiciones necesarias para que podamos considerar que una civilización tiene una cultura paisajística. Estas son: que en ella se reconozca una o más palabras para el término, que exista una literatura oral u escrita describiendo paisajes, que existan representaciones pictóricas de los mismos y por último que posean jardines cultivados por placer. Maderuelo también recalca que el hecho de que una cultura no invente una palabra es algo que atañe a más que a una mera cuestión lingüística de vocabulario. Es decir, que tiene que ver con formas de ver o concebir el mundo. Culturas orientales como el caso de Japón o China —cuyo caso específico referiré en esta tesis— muy prontamente distinguieron varias palabras para nombrar diferentes aspectos de la contemplación de paisajes, así como diversos géneros literarios, pictóricos y jardineros. Maderuelo considera que China es en donde por primera vez aparece el concepto plena e inequívocamente. Aquí me parece particularmente importante resaltar el aspecto de la contemplación como fundamental en la génesis del concepto de paisaje. Es justo este aspecto lo que a mi juicio posibilita un acercamiento distinto a la naturaleza que va mas allá de una relación enclavada en el utilitarismo característica del pensamiento occidental. Es por esta razón en parte que la obra de Eliasson — que parte de la reflexión meditativa como mencioné en la introducción— presenta a nuestros ojos occidentales una nueva forma de acercarse a la naturaleza en donde hacemos de esta una experiencia corporal. Javier Maderuelo, *El paisaje: Génesis de un concepto* (Madrid: Abada, 2005), 16-19. Augustin Berque, *Cinq propositions pour une théorie du paysage* (Champ Vallon: Seyssel, 1994), 16, 17.

usuario en la obra de Eliasson y otros artistas. Y, como veremos más adelante en esta tesis, dicha relación comienza a tornarse cada vez menos antropocéntrica.

El cambio de pensamiento con respecto al concepto del espacio es uno entre otros que se dieron en esta temporalidad —finales del XIX hasta mediados del XX—. Alexander Alberro, por ejemplo, ha señalado también varias genealogías del arte conceptual en la historia del arte que cabe mencionar para lo que aquí nos interesa. Estas llevaron a la creciente conceptualización de las prácticas artísticas en la década de 1960. Estas genealogías han influido en el paso de la representación a la presentación y de alguna manera se encuentran presentes en el arte contemporáneo. Alberró señala en particular cuatro trayectorias como precursoras del arte conceptual.⁶²

La primera incluye la autorreflexión de la pintura y la escultura modernista que sistemáticamente problematiza y desmantela los elementos integrales de la estructura tradicional de la obra. Una de las características recurrentes en mucho de lo que se denomina

⁶² La idea de abordar estas genealogías es utilizarlas en un sentido amplio para dibujar un panorama general de algunas notas distintivas en los cambios de pensamiento. Dicen Michael Newman y Jon Bird: “La distinción entre el arte conceptual —el movimiento— y el ‘conceptualismo’ —una tendencia o actitud crítica hacia el objeto como materialmente constituido y visualmente privilegiado— está lejos de ser precisa y frecuentemente se rompe en el trabajo de artistas que deliberadamente cruzaron géneros y medios. [...] En general, sin embargo, un cambio de enfoque del objeto al concepto, el privilegio del lenguaje o de los sistemas lingüísticos sobre la visualidad pura, y una actitud crítica hacia las instituciones y estructuras del mundo del arte, que incluía la creciente mercantilización del arte y un cuestionamiento del papel social y las responsabilidades del artista, pueden ser evidenciados de una forma u otra en todas las manifestaciones del arte conceptual. Brevemente, esto puede ser expresado como una ruptura decisiva con la tradición visual de la pintura y la escultura y ya sea como una continuación crítica o una disrupción de los principios del Modernismo, dependiendo, por supuesto, de la versión del Modernismo que se esté citando. Cualquiera que sea la narrativa que se favorezca, lo que acompañó a estos cambios [y esto es algo presente en la práctica artística de Eliasson y además fundamental en el paso de la representación a la presentación, el hecho de trabajar con las “cosas” en vez de representarlas] fue un papel muy diferente así como un nuevo conjunto de demandas que se imponen al espectador. El visitante de la obra ya no se interpreta como un receptáculo pasivo a la espera de una iluminación estética. El arte conceptual propuso una audiencia informada y críticamente activa que se esperaba que trabajara para poderse relacionar plenamente con los objetos, textos, instalaciones, etc. que fueron productos del conceptualismo [esto también sienta las bases del arte que se da en la experiencia; el arte que se da como producción del espacio].” Michael Newman y John Bird, eds., *Rewriting Conceptual Art* (Londres: Reaktion, 1999), 5-6.

arte conceptual es la consideración de cada uno de los elementos que constituyen a la obra de arte como componentes iguales. Es decir, en el proceso, la valoración de la habilidad técnica se abandona en gran medida (si no totalmente) así como la noción de la obra como original y cohesiva. A su vez, emergen estructuras seriadas y altamente esquemáticas, colocando el concepto intrínsecamente jerárquico de calidad bajo coacción. La segunda trayectoria, se puede denominar como "reductivismo". Esta será empujar la objetividad convencional de la obra de arte hacia el umbral de una desmaterialización completa. En las obras que siguen esa línea la prominencia del texto se expande [la lingüisticidad]. La visualización es dependiente de la integración de elementos contingentes y contextuales. La negación de contenido estético marca una tercera genealogía del conceptualismo. Este es un antecedente que se remonta en última instancia a la obra de Marcel Duchamp y que, a través de una serie de las mediaciones a lo largo del siglo XX, sitúa al arte en el umbral de la información. La cuarta trayectoria que conduce al arte conceptual es la que problematiza el emplazamiento de la obra. Aquí, el tema de la obra se convierte a la vez en una reflexión sobre las convenciones que la enmarcarán o situarán, y un autocuestionamiento de cómo será comunicada o exhibida. Entre los resultados de esta línea serán la fusión de la obra con el entorno arquitectónico circundante, y su integración en el contexto de la publicidad (incluidos periódicos, revistas, libros, e incluso vallas publicitarias). En su definición más amplia posible, entonces, lo conceptual en el arte significa una crítica expandida de la cohesión y materialidad del objeto de arte, una creciente cautela en las definiciones de la práctica artística como puramente visual, una fusión de la obra con la de su sitio y contexto de exposición, y un mayor énfasis en las posibilidades de publicidad y distribución.⁶³

Estas genealogías se encuentran presentes con diferentes matices en el *Land Art* corriente artística que en este capítulo se propone como predecesora a la obra de Eliasson. Por ejemplo, la negación de contenido estético en obras como *Las Vegas Piece* (1969) de Walter de María o los *Sun Tunnels* (1976) de Nancy Holt, obras que trabajan con tierra y pipas de concreto. La trayectoria que problematiza el emplazamiento de la obra es una de las de mayor relevancia. En ella se incluyen, siguiendo a Alberro, las discusiones sobre las convenciones que enmarcarán o situarán a la obra, además del cuestionamiento de cómo ésta será comunicada o exhibida. La fusión de la obra con el entorno es claro en el caso del *Land Art* así como los distintos medios de registro como la fotografía que se utilizaron para su difusión.

⁶³ Alexander Alberro, "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977" en eds., Alexander Alberro y Blake Stimson, *Conceptual Art: A Critical Anthology* (Massachusetts: MIT Press, 1999), vxi.

Air of Paris [Figura 4], de Marcel Duchamp, era una ampollita de 14.5 cm sellada por un farmacéutico que contenía la atmósfera de la ciudad de las luces. La versión original data de 1919 y fue obsequiada a los coleccionistas Arensberg.⁶⁴ Aquí también podemos hablar de dos de las trayectorias a las que hace alusión Alberro: la valoración de la habilidad técnica que se abandona en gran medida y la noción de la obra como original y cohesiva. *Air of Paris* fue reproducida varias veces en dos tamaños distintos; además del tamaño original se produjo en miniatura para *La Boîte-en-Valise* (1935-1941). No cabe duda también que Duchamp, al producir esta pieza, tenía una clara preocupación por el espacio como producción,⁶⁵ así como por la percepción, por aquello que está allí y puede pasarnos desapercibido y por la presencia que va más allá de la materialidad tácita. Lucy Lippard y John Chandler, en *La desmaterialización del arte*, muestran una tendencia en el arte como ultra-concepto de la década de los sesenta, el cual a su vez dividieron en dos: como idea y como acción. En el primer caso, la materia es negada por dar paso a una sensación convertida en concepto; en el segundo caso, la materia es transmutada en acción.⁶⁶ Asimismo, proponen una desmaterialización en el arte, sobre todo en el arte como objeto, que, más que en la idea y en la acción, se encuentra en la pérdida literal de la materialidad. Esto podemos relacionarlo con la tradición del paisaje chino, en donde los intelectuales partían de la noción de una existencia continua y su forma inmanente de producir presencia y sumergirse —misma que François Jullien comenta en *The Great Object Has no Form, or on the Nonobject through*

⁶⁴ Rabadán, *op. cit.*, 79.

⁶⁵ Duchamp tenía conocimiento e interés por la cuarta dimensión y la geometría no euclídeana. Rabadán, *op. cit.*, 140.

⁶⁶ Lucy R. Lippard y John Chandler, *The Dematerialization of Art* (Nueva York: Dutton, 1971), 255.

*Painting*⁶⁷—. Entonces, más que de adelgazamiento de lo visible,⁶⁸ podemos hablar de percepción de la presencia que va más allá del objeto. Podríamos también interpretar *Air of Paris* como el asir la atmósfera específica de la ciudad en un espacio-tiempo definido, lo que de suyo es difuso y por ello inasible, pero de presencia tangible irrefutable. Esta obra, desde el punto de vista del cambio a la época del espacio como producción que caracterizaría al siglo XXI, me parece visionaria.

Sin embargo, pensando en la época en que *Air of Paris* fue producida, es posible que los avances tecnológicos hayan posibilitado también ver la naturaleza desde otros puntos de vista, al hacerse visible lo invisible. Los nuevos conocimientos extendieron el concepto del paisaje desde las mediciones del barómetro, termómetro, mapas y formaciones terrestres que se podían observar desde lo alto de un aeroplano. También en parte son estas mediciones y estadísticas las que contribuirían por un lado al vínculo con la naturaleza desde lo calculable, y por otro a producir arte más intelectual que formal, tendencias que se desarrollarían a lo largo del siglo XX. Recordemos a este respecto *Perspective from À l'Infinifif (La Boîte Blanche)* (1920-1920), que incluso contiene una sección sobre “Diccionarios y Atlas” en la que Duchamp detalló el programa sobre el paisajismo; y *La Boîte Verte* (1915-1923), que

⁶⁷ François Jullien, *The Great Image Has No Form, or On The Nonobject thorough Painting*, trad. Jane Marie Todd (Chicago: University of Chicago Press, 2012), xvi.

⁶⁸ Hay quienes encuentran un modo de ver que apuesta por lo mínimo, lo imperceptible, lo sobrante o lo desechado en estas obras, como Miguel Ángel Hernández-Navarro, que escribió acerca de *Air of Paris* y *Elevage de poussière* (1920) de Duchamp, o Lucy R. Lippard y John Chandler con *La Desmaterialización del Arte*. Un modo de ver y una concepción del arte presidida por el concepto de lo *infraleve* —de las percepciones sutiles— de Duchamp como alternativa a la visión purista de la modernidad. Aunque esta percepción puede argumentarse, encuentro en el concepto de lo *infraleve* lo latente de una atmósfera que no tiene una materialidad concreta. Miguel Ángel Hernández-Navarro, “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”, en *Creatividad y Sociedad*, 19 (2012). Consulta: 1º de marzo de 2018, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4469297>.

entre otros elementos contenía fotografías, dibujos y escritos de los procesos de producción y significado de la obra inconclusa: *Le Grand Verre*.⁶⁹

Piet Mondrian viajó a Zeeland en 1914 y sobre este viaje redactó una declaración casi treinta años después donde reflexiona en torno a las pinturas abstractas de árboles, casas y otros objetos que produjo durante esa estancia. En ese periodo Mondrian buscó una des-subjetivación en su abstracción del paisaje excluyendo las curvas en su pintura hasta llegar a líneas verticales y horizontales que formaban cruces, todas separadas y desconectadas entre sí. Vale la pena citar los párrafos que tienen que ver con su relación con la naturaleza:

Impresionado por la inconmensurabilidad de la naturaleza, estaba yo tratando de expresar su expansión, descanso y unidad. Al mismo tiempo, me encontraba yo totalmente consciente de que la expansión visible de la naturaleza es al mismo tiempo su limitación. Líneas horizontales y verticales son la expresión de dos fuerzas que se oponen, estas existen en todas partes y todo lo dominan; su acción recíproca constituye la vida. Reconocí que el equilibrio de cualquier aspecto particular de la naturaleza tiene que ver con la equivalencia de opuestos. Percibí que lo trágico es creado por la falta de equivalencia. Pude ver lo trágico en un horizonte amplio o en una catedral alta. En este punto tomé conciencia de que la realidad es forma y espacio. La naturaleza revela formas en el espacio. De hecho, *todo* es espacio así como forma aún en lo que vemos como espacio vacío. Para crear unidad, el arte tiene que seguir lo que la naturaleza realmente es, no su aspecto. La naturaleza es unidad y viene a la presencia en opuestos: la forma es un espacio limitado que se hace concreta a través de la determinación. El arte tiene que *determinar el espacio así como la forma y crear la equivalencia de estos dos factores*.⁷⁰

En esta declaración hay ya un marcado interés por volver central la categoría de espacio, así como una preocupación por ver la naturaleza como es en “realidad” más allá de la

⁶⁹ Rabadán, *op. cit.*, 149-151. Esta tendencia de establecer un vínculo con la naturaleza desde el conocimiento instrumental, una relación con la tecnología como mediación es una que a mi juicio encuentra su punto más alto en algunas obras de la contemporaneidad: hacer visible lo invisible mediante sensores, interfaces y algoritmos —como las obras de Ariel Guzik, Kerstin Ergenzinger que he mencionado ya en la introducción de esta tesis—. La relación con la naturaleza a través de artefactos de medición en contraposición a la experiencia directa de la naturaleza desde la mediación tecnológica —con sus implicaciones culturales y sociales— son algunos de los temas importantes que Eliasson ha hecho tangibles en su obra.

⁷⁰ Piet Mondrian, “A new realism”, en Robert Motherwell, ed., *Plastic Art and Pure Plastic Art* (Nueva York: Wittenborn Art Books, 2008), 12-13.

subjetividad. También percibe Mondrian la naturaleza como un balance de fuerzas que en algún sentido es semejante a la visión de la pintura paisajística china, aunque, claro, esta visión, por muy occidental que sea, piensa en la forma como aquello que limita el espacio o como aquello que se encuentra contenido dentro del mismo, y esto, como veremos más adelante, es distinto a la relación de reciprocidad de fuerzas que Eliasson propone.

Black Suprematist Square (1914), de Kazimir Malevich, es una de las pinturas que rompieron con la tradición de la representación. Para acompañar la exhibición titulada “0.10”, Malevich publicó un cuadernillo titulado *Del cubismo, al futurismo, al suprematismo. El nuevo realismo en la pintura* (1915).

Los objetos han desaparecido como el humo; para ganar la nueva cultura artística, el arte se acerca a la creación como fin en sí misma y la dominación sobre las formas de la naturaleza. [...] Al repetir o trazar las formas de la naturaleza, hemos alimentado nuestra conciencia con una concepción falsa del arte [...]. Y entre el arte de crear y el arte de copiar hay una gran diferencia. [...] El artista puede ser un creador solo cuando las formas en su imagen no tienen nada en común con la naturaleza. El arte es la capacidad de crear una construcción que no se basa en la relación de forma y color como tampoco en una base estética de la belleza compositiva, sino sobre la base de la del peso, velocidad y dirección del movimiento. Es necesario otorgarle a las formas vida y el derecho a la existencia individual.⁷¹

Malevich habla sobre todo de la liberación de la representación del objeto y del academicismo. Para él la representación era una forma de inmovilizar la realidad, una repetición de la misma mas no creación. Pensaba que no hay creación cuando la pintura busca el lado estético o idealizado del objeto en vez de ser un fin en sí misma. Habla de la modernidad y de cómo el arte debería transmitir el movimiento de las formas modernas. Si

⁷¹ Kasimir Malevich, “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting (1915)”, en John E. Bowlit, ed., *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism 1902-1934* (Nueva York: Viking Press, 1976), 119, 122-123.

bien habla de un arte de ruptura entre líneas, también podemos percibir el cambio en el concepto del espacio —una espacialidad en movimiento con temporalidad que es muy distinta a la de una representación fija— así como la importancia de la sensibilidad del creador y de su percepción del mundo. Esta nueva espacialidad en la incorporación de avances tecnológicos —teléfono, telégrafo, aviones, electricidad, mayor velocidad en los medios de transporte— adquiriría también nuevas dimensiones para las cuales la representación como técnica pictórica quedaba ya muy corta en alcances.

Con este par de ejemplos hemos al menos bocetado el territorio disidente de principios del siglo XX, como estado de la cuestión que posibilitó cincuenta años después, en la década de los sesenta, el surgimiento del *Land Art* como una propuesta espacial que nada tenía ya que ver con el lienzo y la idealización del paisaje. Malevich hablaba del arte como aquel que, entre otras cosas, domina las formas de la naturaleza. Tal vez implícita en ese enunciado se encuentra una visión que los avances tecnológicos podrían haber ayudado a formar: la naturaleza como aquella que puede ser controlada. Si bien a finales del siglo XIX en Estados Unidos se había creado el Sistema de los Parques Nacionales, en la década de los sesenta del siglo XX se generalizó la noción de naturaleza como aquello que necesitaba protección y restauración, para lo cual en un fuerte impulso conservacionista se crearon medidas que en cierta forma sentaron las bases de la preocupación actual por la ecología, pero también sirvieron como inspiración para el movimiento del *Land Art* y *Arte Povera*.⁷² Me parece pertinente destacar la clara ambivalencia de los artistas del *Land Art*, mencionada por John Beardsley, respecto de la relación que éstos establecían con la naturaleza que

⁷² John Beardsley, *Earthworks and Beyond* (Nueva York: Abbeville Press, 2006), 11.

intervenían: un impulso de conservación con el que las obras aparecían como medios de restauración de la devastación ambiental —la cual se dejaba ver al revelar el misterio y la grandeza de la naturaleza— y, al mismo tiempo, un deseo de abuso y control.⁷³ Podríamos decir que Eliasson es heredero de esta ambivalencia en algunas de sus obras si pensamos, por ejemplo, en *Ice Watch* o *Green River*, pero también podemos argumentar que por lo general es interés del artista activar con la experiencia “en vivo” de su obra la conciencia de distintas capas de interpretación de nuestro entendimiento del mundo.

Un ejemplo de esta contradicción son las obras de intervención de la naturaleza de Walter de Maria, como por ejemplo *Las Vegas Piece* (1969) [Figura 5] y *Lightning Field* (1974-77) [Figura 6], tal vez la obra más recordada del artista y sobre la cual regresaré más adelante en este capítulo. En la primera, de Maria trazó una línea a lo largo del desierto de Tula, en Nevada, con una excavadora que hizo cuatro cortes con una navaja de 1.8 m de largo. Estos cortes formaban un cuadrado cuyos lados se extendían por 800 m, aunque dos de las líneas del cuadrado se extendían 800 m más en direcciones opuestas. Todos estos cortes se encontraban orientados de norte a sur y de este a oeste. La longitud de las líneas en su totalidad sumaba 4.8 km.⁷⁴ El suelo cedió ante el artefacto, la excavadora se llevó lo que encontró a su paso: arbustos, piedras y otras plantas. La máquina surcó un camino en lo que antes era naturaleza sin dirección. El desierto adquirió una dimensión distinta. La naturaleza había sido intervenida, devastada, y aquí está presente claramente la ambivalencia de la que habíamos hablado: la experiencia de atravesar el desierto surcándolo con una máquina.

⁷³ *Idem.*

⁷⁴ *Ibid*, 18-19.

Con el paso de tiempo, la marca sobre la superficie de la tierra de *Las Vegas Piece* se haría cada vez menos evidente. El viento iría borrando el trazo y nuevos arbustos y plantas crecerían. La naturaleza siempre se recupera —captar el movimiento sempiterno de la naturaleza, su continuo devenir, es algo característico también de obras como *Beauty y Der Reflektierende Korridor* de Olafur Eliasson, las cuales veremos más adelante—. En *Las Vegas Piece* fue más significativa la acción de intervenir la naturaleza con la máquina que el involucramiento del cuerpo en la acción de espaciar. Claramente podemos contraponer esta obra con sus contemporáneas de caminata de los ingleses Hamish Fulton y Richard Long, de quienes hablaremos más adelante, para quienes intervenir la tierra fue principalmente atravesarla caminando. Probablemente podríamos defender la tesis de que las diferencias de herencia cultural entre países como Estados Unidos e Inglaterra, así como las distintas condiciones de posibilidad de realizar intervenciones en la naturaleza, darían cuenta en parte del nivel de intromisión entre la citada obra de Walter de Maria —u otras obras de artistas como Charles Ross y Michael Heizer— y las obras de caminata de los escultores Richard Long y Hamish Fulton.⁷⁵ Sin embargo, lo que me interesa tratar aquí es la cuestión del cuerpo sentido y su experiencia en y con la naturaleza, y cómo esta relación fue cambiando.

Es otra la vinculación del espaciar con el cuerpo sentido en las obras de caminata.

Dice Casey que la acción de “mapear” la tierra es ir *a través de*. Atravesar la tierra significa

⁷⁵ John Beardsley hace hincapié en estas diferencias y comenta que hay una larga tradición de veneración del paisaje en Gran Bretaña —en la pintura, literatura y diseño de jardines— y que en este sentido la sensibilidad contemporánea de los artistas tiene su antecedente más claro en el trabajo y vida del poeta William Wordsworth (1770-1850). La densidad del campo inglés es mucho mayor que la de los Estados Unidos de Norteamérica y además carece de los vastos espacios abiertos. En este sentido El Reino Unido presenta menos oportunidades de gestos monumentales, además la tierra de este país ha sido mucho más manipulada y devastada y esto cambia la percepción que de ella tienen sus habitantes. Esto aunado a la mayor rigurosidad en las leyes que regulan los usos de la tierra en el Reino Unido pudo haber sido influyente en la gran diferencia de las obras de *Land Art* que trabajaban directamente con la tierra que se presentaron en los dos países. Beardsley, *Earthworks and Beyond*, 41.

engarzarse, tomar parte de ella con el cuerpo; ir a través de algo, tocarlo con las manos propias, sentir su textura y la superficie que está disponible. El cuerpo sentido está en juego aquí. Significa estar en contacto con la tierra, ya sea la tierra de una particular escena real, la tierra imaginaria de un paisaje no representacional o la tierra virtual que es explorada por el cuerpo fantasma de alguien. El cuerpo sentido es el que posibilita o hace disponible la sensación de un determinado paisaje. Nos dice qué es lo que se siente estar allí y cómo es que uno se encuentra en relación con el mismo. Este tipo de cuerpo es al mismo tiempo el órgano y el vehículo del mapa construido, la fuente que proporciona el conocimiento de la relación con el paisaje.⁷⁶

Richard Long comenzó sus obras de caminata con la obra *A Line Made by Walking* (1967) [Figura 6], misma que realizó en el camino que iba de su casa en Bristol hacia la Universidad Saint Martin's. Entre los ascensos y descensos de *autostop* para llegar a su destino, se detuvo en un campo de Wiltshire donde caminó hacia atrás y hacia adelante hasta que el césped aplastado captó la luz del Sol y se hizo visible como una línea. Fotografió esta obra y registró otras de sus intervenciones físicas en la naturaleza.⁷⁷ Otra obra de caminata fue *Walking a Line in Peru* (1972) [Figura 7], que tuvo lugar en uno de los marcajes en la tierra hechos por los indios nazca en los desiertos costeros peruanos, hace más de dos mil años. Long acomodaba piedras a lo largo de su recorrido para trazar líneas sobre la tierra. Para él una caminata era una capa más, una marca más que se sobreponía a las miles de capas de la historia humana sobre la superficie de la tierra.⁷⁸

⁷⁶ Casey, *op. cit.*, ixvii.

⁷⁷ Referencia tomada de la página de la Tate Gallery de Londres, <http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>. Consulta: 10 de mayo de 2018.

⁷⁸ Beardsley, *op.cit.*, 42.

La caminata también fue la acción principal de Fulton, pero, a diferencia de Long, en su caso la obra no consistía en el recorrido sino en el registro fotográfico del mismo y los textos que escribía. Fulton no hacía marcas en la naturaleza a diferencia de otros contemporáneos. La elección de sus trayectos estaba marcada por una profunda reverencia por el paisaje. En este sentido prefería escoger sitios en la naturaleza con poca o ninguna evidencia de actividad humana, y su registro fotográfico generalmente no incluía personas. Las ocasiones en que fotografiaba personas, como por ejemplo en las fotografías realizadas en los Himalayas o en las áreas rurales de Bolivia, era porque a su juicio estas comunidades vivían en una mayor armonía con el entorno natural.⁷⁹ Entre sus obras podemos mencionar *Standing Coyote*, una caminata de siete días por el noreste de California, o *Ringdom Gompa*, una caminata de 14 días y medio por el norte de India.⁸⁰ El concepto de Fulton de hacer experiencia de la naturaleza se encontraba en línea con el cambio de paradigma del cual habla Rabadán en su tesis: “Si no camino, no puedo hacer una obra de arte”, dice Fulton. Para éste, caminar precede al arte:

La implicación física de caminar crea una receptividad al paisaje. Camino por la tierra para entretejarme con la naturaleza. Árboles verticales y colinas horizontales. El carácter de un paseo es práctico, no teórico. Una caminata a campo traviesa que incluya acampar permite una continuidad de tiempo influenciada por el clima. Un paseo por la carretera puede transformar el mundo cotidiano y dar un sentido elevado de la historia humana.⁸¹

En realidad, si lo pensamos, hacer la experiencia a través de y con la naturaleza, en el caso del *Land Art*, era una práctica a menudo reservada para los artistas dada la dificultad de que

⁷⁹ *Ibid.*, 44.

⁸⁰ *Ibid.*, 45.

⁸¹ Hamish Fulton, referido en Jeffrey Kastner y Brian Wallis, eds., *Land and Environmental Art* (Londres: Phaidon, 2005), 242-243.

el público en general se desplazara hacia las obras, dado el carácter efímero de las mismas y porque, como en el caso de Fulton, la actividad de atravesar la naturaleza era una actividad en realidad previa a la obra. Así, esta práctica artística encontraba camino a otras miradas por medio de la fotografía, independientemente de si ésta fuera o no la intención. Con el registro fotográfico se recorta la dimensión corporal de la experiencia —sonidos, temperatura, viento, olores, negociaciones del cuerpo con el espacio, el aguzamiento de los sentidos, etc.—, así como el movimiento. Lo que queda es el registro subjetivo de la marca en la tierra. Para el tipo de obra que se da en el encuentro con alguien, pasar de la presentación a la experiencia de la naturaleza significó regresar al museo y hacer la experiencia allí. Eliasson hace la experiencia de recorrer y atravesar la naturaleza, como Fulton, y esta experiencia es construida —muchas veces por la tecnología— para ser experimentada por otros dentro de contextos en su mayoría urbanos, como museos y jardines. La obra no es la experiencia del artista, la obra es la experiencia de alguien más.

Lightning Field es una obra de Walter de Maria situada en un área remota del alto desierto del oeste de Nuevo México. Está compuesta por una red de 400 postes de acero inoxidable pulido, que mide 1.6 por 1 km. Los postes miden 51 cm de diámetro y son de diferentes alturas, las cuales fluctúan entre los 4.57 y los 8.15 m de alto. Se encuentran espaciados a 67 m de distancia y tienen puntas sólidas y puntiagudas.⁸² *Lightning Field* fue diseñada para darse en la experiencia. Es por esta razón que se anima a las visitas a pasar tanto tiempo como sea posible en el campo, especialmente durante el amanecer y el atardecer. Con el fin de proporcionar esta oportunidad, Dia Art Foundation, que actualmente

⁸² Página de *Dia Art Foundation*. <https://www.diaart.org/visit/visit/walter-de-maria-the-lightning-field/>. Consulta: 16 de mayo de 2018.

administra la obra, ofrece visitas durante la noche entre los meses de mayo y octubre. *Lightning Field* es una obra sonora, visual y temporal.

Para de Maria, la estética de *Fluxus* fue importante. No sólo muchas de las primeras obras de *Fluxus* combinaban lo acústico⁸³ con lo visual, sino que además la experiencia de la audiencia era significativa: ésta se consideraba a menudo como una participante activa en el proceso creativo y sus resultados. En las composiciones de *Fluxus*, la toma de decisiones, la participación activa e incluso el riesgo de la audiencia fueron explorados como componentes de la obra. De Maria también exploró la participación y experiencia de las visitas en las obras *Fluxus* que realizó. Sin embargo, a menudo éstas entraban en tensión con el deseo del artista de tener cierto control sobre las experiencias.⁸⁴

Lightning Field es una experiencia construida. Es evidente que la construcción está mucho menos controlada si la contraponemos con una instalación dentro del museo, ya que la primera tiene que ver precisamente con lo indeterminado de la naturaleza. Aun así, la provocación de la pieza puede generar cierto tipo de experiencias en las visitas que son participantes activas. Su experiencia involucra tomar decisiones, incertidumbre, algún posible peligro, paciencia, anticipación y el involucramiento activo del cuerpo. Este involucramiento del cuerpo probablemente podría incluir aguzamiento de los sentidos, adrenalina o cambios

⁸³ *Reality Projector* (2018) es la primera obra de Olafur Eliasson que incorpora sonido. La composición amplificada fue ensamblada por el músico islandés Jónsi, instrumentista y vocalista del grupo Sigur Rós, a partir de una grabación realizada por Eliasson en su estudio de Berlín. El artista recogió los ruidos generados por el proceso de construcción de un piano a partir de las partes que lo componen, desde apretar las clavijas de afinación y colocarlas en la caja de resonancia hasta trincar las patas del piano. Éstos los entregó a Jónsi como “notas” para la composición. La instalación *in situ* se encuentra en la *Marciano Art Foundation* de la ciudad de Los Ángeles y será exhibida entre el 1º de marzo y el 28 de agosto de 2018. Página de *Los Angeles Times*, <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-olafur-eliasson-reality-projector-20180302-htmlstory.html>. Consulta: 18 de mayo de 2018.

⁸⁴ Janet McCann, “Walter de Maria: *Lightning Field*” (Tesis para obtener el grado de doctora en Filosofía, Universidad de Plymouth, 2009), 3.

en la respiración, además de una negociación entre el propio cuerpo y el desierto. El espacio de la obra es producto de las relaciones que se suscitan entre las personas visitantes, el entorno y los postes de acero en vinculación con un tiempo cronológico y, con éste, los cambios de luz, de temperatura y de visibilidad. La relación íntima y compleja de *Lightning Field* con el espacio y el tiempo encuentra analogía en el contexto espacio-temporal de gran parte de la música experimental de los años sesenta y setenta: en obras de John Cage, La Monte Young, Terry Riley y Steve Reich.⁸⁵ Es grande el conjunto de artistas y músicos que exploran las relaciones acústico-visuales, y muy larga su historia.

Hay algunas similitudes entre el *Lightning Field* de de Maria y algunas obras de Eliasson. *Ice Pavilion* [Figura 7] (1998), por ejemplo, es una obra muy simple en la que una estructura de metal en exteriores está allí para que sobre ella se materialice un evento de la naturaleza, en este caso el hielo. *Ice Pavilion* es un sencillo techo de malla curvada soportado por seis patas de acero inoxidable. Un pequeño aspersor en la parte superior de la estructura se activa los días en que la temperatura desciende por debajo de cero. El agua que corre por el tejado se congela, dando la impresión de que hay hielo “creciendo” en la estructura. A medida que el clima fluctúa, surge una compleja configuración de carámbanos irregulares. El pabellón de hielo fue desarrollado originalmente como un experimento; la obra de arte sólo existe cuando está cubierta de hielo.⁸⁶ En un sentido similar, *Lightning Field* existe cuando atrapa relámpagos y las estructuras de metal están allí esperando en silencio. *Der Reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls*, de Eliasson, es otra obra acústico-visual de un fenómeno natural: la caída del agua. En este caso, la parte visual de la

⁸⁵ Janet McCann, “Walter de Maria: Lightning Field”, 4.

⁸⁶ Página del artista Olafur Eliasson, <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101542/ice-pavilion>. Consulta: 20 de mayo de 2018.

caída del agua es retirada de la experiencia quedando como protagonista el sonido, el cual no se corresponde con las gotas suspendidas en el aire.

Nancy Holt continuó la tradición de Michael Heizer y Robert Smithson de realizar obras duraderas y de gran escala en lugares remotos. Los *Sun Tunnels* (1973-1976) [Figura 8] se encuentran en la parte noroeste del desierto de Utah (*Great Desert Basin*). Se trata de cuatro pipas de concreto, cada una de 5.5 por 2.8 m, separadas entre sí por aproximadamente 15 m, formando una “equis”. Las pipas se encuentran alineadas con la salida y puesta del Sol de los solsticios de verano e invierno. El Sol es visible a través de los pares de pipas durante los solsticios y aproximadamente diez días antes y después. Asimismo, hay ciertos orificios cortados en lo alto de las pipas que corresponden a distintas constelaciones: Columba y Capricornio, Draco y Perseo. Las perforaciones varían entre 18 y 25 cm de diámetro, tamaño que se encuentra en proporción a la magnitud de la estrella que representan. Durante el día se proyectan y mueven círculos de luz a lo largo y ancho del interior de las pipas.⁸⁷

Enmarcar al Sol en la naturaleza, convertirlo en paisaje; hacerlo visible como el astro que forma parte de un sistema; visibilizar la rotación de la tierra y el movimiento de traslación; hacer visible el sistema solar; exponer las conexiones y entrecruzamientos entre diferentes tipos de sistemas, que van desde tecnológicos hasta astrales; eran algunos de los intereses de Holt. En la concepción de este tipo de obras, en las que se hacen visibles trayectorias coexistentes, hay claramente una concepción del espacio como aquel que se encuentra en constante producción. Nada está dado: lo que hay es movimiento.

⁸⁷ Beardsley, *op.cit*, 34.

Holt, al igual que los otros artistas del *Land Art* ya mencionados, buscaba crear consciencia con su obra sobre temas de ecología y biopolítica como la explotación y la finitud de recursos naturales. En obras más recientes como *Pipeline* (1986) [Figura 9], exponer redes o sistemas tenía un claro mensaje político. *Pipeline* fue una pieza exterior-interior de 9 m de largo que atravesó las paredes del Visual Arts Center de Alaska en la Ciudad de Anchorage. Un ducto de metal que en la parte interior goteaba aceite hacía referencia a la pipa de aceite que parece atravesar el estado de Alaska. En entrevista, Holt llegó a comentar:

Me invitaron a Alaska para inspirarme con el paisaje, y lo que más me abrumó fue ver el oleoducto entrando y saliendo de la tierra, atravesando las montañas y atravesando lagos, sabiendo al mismo tiempo que no habían perfeccionado el sistema. Estaba oxidado y sujeto a congelamiento, así que hubo muchos derrames en el ambiente prístino. En respuesta, construí mi propio oleoducto en el museo de arte de Anchorage. Partes de mi oleoducto se encontraban al aire libre y un segmento se arqueaba sobre una vía de ferrocarril para después hundirse en el suelo y volver a subir para formar un arco bajo el cual usted caminó cuando entró al museo. Entonces se torcía a la vuelta de la esquina y parecía perforar el edificio. En el interior pasó algo similar: un tubo giraba varias veces y lentamente bajaba desde el techo muy alto. Eventualmente, al igual que el oleoducto de Alaska, era sostenido por tirantes y justo en ese punto es que goteaba el petróleo. Puse el goteo con un temporizador y fueron muchas las gotas que cayeron por hora en el charco. La galería fue parcialmente financiada por las compañías petroleras, por lo que los curadores y el director fueron muy valientes en apoyar un trabajo como éste.⁸⁸

Eliasson a menudo busca hacer consciencia ecológica y social con su obra; sin embargo, si comparamos una obra como *Ice Watch* (2014) [Figura 10] con esta obra de Holt, podemos ver claramente que son activismos distintos al menos de dos formas: Eliasson no tiene una postura política clara que se imponga en la obra. *Ice Watch* —sobre la cual hablaré con aún más detalle después— pretende, en esencia, hacer conciencia sobre el cambio climático y la

⁸⁸ Nancy Holt en conversación con Joan Marter, referida en Joan Marter, “Systems. A Conversation with Nancy Holt”, en *Sculpture* (octubre, 2013), 30-31.

disminución de los glaciares en las regiones polares. Para ello, Eliasson colocó en espacios públicos grandes bloques de hielo desprendidos de la capa de hielo de Groenlandia. Hace el problema tangible a través de la percepción y no a través de la representación. Es decir, hace estallar la cuestión de forma sensible —a través del cuerpo y las emociones— en vez de conceptualizarla. Los pedazos de hielo se derriten con el paso del tiempo dejando un charco de agua. Las personas se acercan a tocarlos y son testigos de cómo se van disolviendo. Ambas obras, *Ice Watch* y *Pipeline*, tienen un fuerte contenido político, pero son estrategias muy diferentes: en la primera, una construcción de atmósferas y empatía; en la segunda, la conceptualización y la denuncia. En *Ice Watch* una puede sentir el frío del hielo con la piel, abrazar el pedazo de hielo y sentir su materialidad. Observar como los límites transparentes del hielo ocupan un lugar y como estos se van perdiendo. Contemplar con el paso del día como el pedazo de agua solidificado se va disolviendo y dejando solo el rastro. Tocar el agua derretida en el piso. Una se atestigua con el propio cuerpo su desaparecer. En *Pipeline* Holt hace una denuncia al construir su propio oleoducto y lo meterlo al museo. Partes del mismo se encontraban al aire libre e incluso un segmento formaba un arco bajo el cual la gente caminaba cuando entraba al museo. El oleoducto entonces se torcía a la vuelta de la esquina y parecía perforar la construcción. Holt conceptualizó dentro y en el espacio circundante del museo la violencia con la cual el oleoducto entraba, salía y atravesaba las montañas y lagos de Alaska. En el interior del museo el tubo giraba varias veces y, al igual que el oleoducto de Alaska, estaba sostenido por tirantes y allí en ese punto goteaba petróleo.

Es necesario hacer referencia aquí a *Roden Crater* [Figuras 11-13] de James Turrell. Desde 1977, fecha en la que el artista adquirió el cráter que se encuentra en la región del desierto pintado del norte de Arizona, lo ha estado convirtiendo en un sitio que contiene

túneles y oquedades que se abren al cielo. Al finalizar el proceso, el espacio contará con 21 espacios para la observación y seis túneles que capturarán la luz directa del Sol durante el día y los planetas y estrellas durante la noche. De hecho, como se comenta en la página del artista, es algo parecido a los sitios de los antiguos incas, desarrollados comunalmente.⁸⁹

La obra representa la culminación de la investigación de vida del artista en el campo de la percepción visual y la psicología humana. *Roden Crater* es un ambiente controlado para experimentar y contemplar la luz. Ocupa un lugar dentro de la tradición del arte paisajístico estadounidense, que comenzó en la década de 1960, que requiere un viaje para visitar la obra en el desierto remoto con cielos nocturnos verdaderamente oscuros. Mientras que es mínimamente invasiva al paisaje natural externo, internamente la ceniza roja y negra ha sido transformada en espacios especiales de ingeniería donde los ciclos del tiempo geológico y celestial pueden ser experimentados directamente. *Roden Crater* es una puerta de entrada a la contemplación de la luz, el tiempo y el paisaje. Es la obra maestra de la carrera de Turrell; una obra que además funciona como un observatorio a simple vista de los acontecimientos terrenales y celestiales, a la vez predecibles y en cambio continuo. La primera fase importante de la construcción incluyó el movimiento de más de un millón ciento ochenta y ocho mil setecientos veinte metros cúbicos de tierra para dar forma al *Crater Bowl* y la construcción del 854' *East Tunnel*. Se completaron seis espacios, incluyendo dos de los más difíciles, la formación del *Crater Bowl* y el *Alpha Tunnel* (Este). *El Sun and Moon Chamber*, *East Portal* y el *Crater's Eye*, están unidos por el *Alfa Tunnel* (Este) y un túnel de conexión con el *Crater Bowl*.⁹⁰

Las razones que llevaron a todos estos artistas a escoger lugares apartados y en varias ocasiones desérticos, en los casos de las obras *Roden Crater*, *Lightning Field*, *Spiral Jetty*, *Sun Tunnels*, *Double Negative*, *Las Vegas Piece*, etc., son complejas y entre ellas podríamos mencionar el conflicto entre explotar y proteger el campo al que hace alusión Beardsley. Como se explica en un artículo de la página web de Phaidon, algunos artistas sentían un fuerte y profundo descontento por el sistema de galerías de Nueva York y tendían a estar insatisfechos con las limitaciones del mundo del arte impulsado por el mercado y el comercialismo cultural. Muchos de ellos buscaron lugares remotos no dañados por la

⁸⁹ Página del artista James Turrell, <http://rodencrater.com/about/>. Consulta: 25 de mayo de 2018.

⁹⁰ Turrell, página del artista, <http://rodencrater.com/about/>. Consulta: 25 de mayo de 2018.

intervención humana donde pudieran crear esculturas monumentales que permitieran a las visitas la experiencia directa con la naturaleza,⁹¹ o al menos eso pensaban. Beardsley argumenta que el *Land Art* marca un periodo de ruptura y diferencia más que una continuidad —lo cual también puede decirse del periodo histórico por el cual atravesaba Estados Unidos en los sesenta—, por lo que algunos artistas de la época encontraron refugio en lo sublime. El trabajo de artistas como Heizer y de Maria, específicamente *The Lightning Field*, podría pensarse como una interpretación contemporánea de ese concepto de lo sublime. A este respecto Beardsley cita los siete atributos de lo sublime según su lectura del *Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* de Edmund Burke, el cual fue publicado en Inglaterra en 1757: “Oscuridad, tanto física como intelectual; poder; privaciones, tales como oscuridad, soledad y silencio; inmensidad, ya sea vertical u horizontal, las cuales disminuyen la escala relativa del observador humano; infinito, que puede ser literal o inducido por dos características finales de lo sublime: la sucesión y la uniformidad, que sugieren progresión ilimitada”.⁹²

Acorde a mis intereses en esta investigación —producción del espacio, espacio atmosférico, relación del entorno con el cuerpo sentido—, las obras citadas claramente buscaban la experiencia corporal directa con el ambiente como parte de la obra y entendían el espacio como aquel que es producto de relaciones y entrecruzamientos.

En otra parte del mundo artistas como Hans Haacke —otra importante influencia para Eliasson— realizaban obras que, si bien utilizaban medios como agua, hielo y aire, diferían mucho de aquellas otras que incidían en la naturaleza. *Kondensationswürfel* (1963-1965)

⁹¹ “Movement in a Movement: Land Art”, <http://www.phaidon.com/agenda/art/articles/2016/june/02/a-movement-in-a-moment-land-art/>. Consulta: 25 de mayo de 2018.

⁹² Beardsley, *op. cit.*, 59 y 62.

[Figura 14] es una caja sellada de acrílico transparente de 30 cm de diámetro. Contiene aproximadamente 1 cm de agua. La condensación se acumula contra la superficie interior del cubo, lo que forma vetas verticales en el interior. En su declaración de 1965 respecto de esta obra, Haake comenta lo siguiente:

He llenado parcialmente con agua contenedores de plástico acrílico de una forma estereométrica sencilla y los he sellado. La intrusión de la luz calienta el interior de las cajas. Dado que la temperatura en el interior de las cajas es siempre superior a la temperatura ambiente, el agua contenida se condensa: un delicado velo de gotas comienza a desarrollarse en las paredes interiores. Al principio, son tan pequeñas que sólo se pueden distinguir las gotas individuales desde una distancia muy pequeña. Las gotas crecen hora a hora; las pequeñas se combinan con las grandes. La velocidad de su crecimiento depende de la intensidad y del ángulo de la luz que incide. Un día más tarde se ha desarrollado una densa cobertura de gotas claramente definidas que reflejan la luz. Con la condensación continua, algunas gotas alcanzan un tamaño tal que su peso supera las fuerzas de adhesión y descienden a lo largo de las paredes, dejando una estela. Semanas más tarde se han desarrollado senderos múltiples que corren uno al lado del otro y que también contienen gotas de diferentes tamaños según su edad. El proceso de condensación no termina. La caja tiene una apariencia que cambia constante y lentamente y que nunca se repite. Las condiciones son comparables a las de un organismo vivo que reacciona de manera flexible a su entorno. La imagen de condensación no puede predecirse con precisión. Está cambiando libremente, limitado sólo por límites estadísticos. Me gusta esta libertad.⁹³

Haacke estaba interesado en los sistemas⁹⁴ y, a diferencia de los artistas que intervenían en la naturaleza, no tenía interés por la misma en el sentido idílico del naturalista Henry David Thoreau.⁹⁵ Comenta Caroline Jones que, para Haacke, *Kondensationswürfel* era menos un objeto y más un dispositivo para poner en escena una secuencia de eventos que se despliegan lentamente. Como en las cámaras de nubes hechas por físicos victorianos para experimentos

⁹³ Hans Haacke, declaración de 1965, en *Leonardo*, vol. 36, núm. 4 (2003), 265. <https://muse.jhu.edu/article/45592> Consulta: 28 de mayo de 2018.

⁹⁴ Peter Osborne comenta que es común considerar al arte conceptual como el giro lingüístico del arte occidental. Pero el arte conceptual que emergió de la negación de la objetividad material, o especificidad del medio, estaba menos interesado en el lenguaje que en sistemas ideales de relaciones lógicas, matemáticas y espacio-temporales. Peter Osborne, *Arte Conceptual* (Londres: Phaidon Press, 2002), 18.

⁹⁵ Thoreau fue un naturalista, poeta y filósofo norteamericano que vivió en el siglo XIX.

miméticos, el agua en el cubo formaba un sistema de microclima.⁹⁶ Dice Jones que *Kondensationswürfel* necesitaba de al menos dos elementos del exterior: luz que entrara y quedara atrapada en el interior para crear el efecto “invernadero”, y una temperatura externa menor a la interna para que sucediera la condensación.

La tensión entre las implicaciones ambientales y el objeto fue incluso mayor en otras obras. El título de *Double-Decker Rain* (1963) implicaba que los niveles o “escalones” del objeto “contuvieran” la lluvia de forma aislada o autogenerada. La documentación de *Clear Flow* (1966) transmite la misma autopoiesis: los patrones de sus burbujas aparentemente autogeneradas. Hay un momento evanescente en estos sistemas, cuando los fluidos en la caja están luchando por volver a la homeostasis, que ha sido captado por el ya mencionado registro fotográfico. Ésta y otras obras necesitan ser agitadas por manos humanas para comenzar el proceso nuevamente. Esto introduce el componente crucial de la participación de la misma visitante, lo que interesó profundamente a Haacke: “hacer algo que el ‘espectador’ maneja, con lo que juegue, y de esa forma lo anime.”⁹⁷ Claramente en estas obras el artista cuestionaba ya la pasividad de la espectadora y pensaba que su participación podría ser significativa en algún sentido para la obra. Hay también un claro interés por el clima, pero no por el clima del desierto de Utah, sino por el clima como sistema, como proceso autopoietico reproducible por la tecnología sobre el cual puede incidir la participación humana. Sin

⁹⁶ “No me agrada el enamoramiento decimonónico con la naturaleza idílica del siglo XIX. Estoy a favor de lo que las grandes ciudades tienen que ofrecer. Las posibilidades de la tecnología y la mentalidad urbana. Plástico acrílico, por otro lado, es artificial y resiste fuertemente a la sensualidad táctil o al “toque personal”. Plástico acrílico, producción en masa —Thoreau— no encajan bien”. Hans Haacke a Burnham, carta enviada antes de abril de 1967, según cita Jack Burnham en “Hans Haacke Wind and Water Sculpture”, en *Triquarterly*, vol. 1 (1967), 13. Aunque Haacke comienza con una mejora de *Good Old Thoreau* y reconoce que “hay algo de [Romanticismo] en mí”, su rechazo al trascendentalismo de Burnham es completo. Cf. Catálogo de la Exposición “Hans Haacke 1967”. MIT List Visual Arts Center, Cambridge, Curaduría de Caroline A. Jones, octubre 21–diciembre 31 (2011), 7, 15.

⁹⁷ Catálogo de la exposición “Hans Haacke 1967”, 12-15.

embargo, estaríamos todavía lejos de pensar que la obra se da en la experiencia de la participante.

La intención de presentar este breve recuento de obras y artistas que considero fueron germinales en la obra de Eliasson tuvo la finalidad, como ya lo he mencionado, de situarlo en contexto y bocetar un posible inicio al camino, que a mi juicio, nos ha llevado al tipo de arte que se da como producción del espacio en la experiencia corporal. También he pretendido bosquejar las posibles consecuencias de haber pasado de la representación a la presentación en el arte y específicamente, para lo que en esta tesis nos interesa, en el arte que trabaja con elementos de la naturaleza; de qué manera trabajar con las “cosas” en vez de representarlas, el hacer experiencia de las mismas, ha hecho también evidente la forma de relacionarnos con la naturaleza, misma que, para el pensamiento occidental, se encuentra sobre todo enclavada en una relación de utilitarismo y de control. En contraposición, en la obra de Eliasson, esta relación parte de pensarse desde la reciprocidad entre el ser humano y la naturaleza, como lo veremos más adelante. Siguiendo la línea del espacio como producción, el próximo capítulo desarrollará un tipo específico del mismo: el espacio atmosférico como construcción.

CAPÍTULO 3

EL ESPACIO ATMOSFÉRICO COMO CONSTRUCCIÓN.

MEDIACIÓN. EXPERIENCIA. *THE WEATHER PROJECT* (2003-2004)

Los capítulos anteriores nos han ayudado a contextualizar el trabajo de Olafur Eliasson. Por un lado, han evidenciado el concepto del espacio como algo producido —el espacio es “hacer espacio”, espaciar— en el arte contemporáneo. Esto consecuentemente nos llevó a preguntarnos por la importancia del concepto de experiencia o del arte que se da en tal experiencia. Por otro lado, el capítulo anterior nos ayudó a situar a Eliasson en la historia del arte. En el presente capítulo, la intención es comenzar a especificar el tipo de producción espacial con la que trabaja Eliasson.

Empecemos con destacar que gran cantidad de las obras de Eliasson son construcciones atmosféricas. Entendemos por atmósferas aquellas que se generan en nuestro encuentro sensible con el mundo y que se perciben emocionalmente antes de pasar por el intelecto. Las atmósferas son una resonancia del espacio que sentimos en el cuerpo. Podemos pensarlas como el “entre” que surge entre la experiencia y el entorno. No son objeto ni sujeto, aunque se comportan un poco como ambos. Si bien su estatuto ontológico es incierto y pensar sus límites es confuso porque son difíciles de asir, es innegable su poder en el hacer mundo.⁹⁸

⁹⁸ Cf. Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*.

La forma en la que las cosas acaecen —sus *ecstasies* según Böhme⁹⁹— interviene en la emergencia del espacio atmosférico. El pensador alemán Christian Cay Lorenz Hirschfeld había ya hecho hincapié en estas propiedades en su teoría del arte de jardines a mediados del siglo XVIII. Linda Parshall comenta al respecto: “Para Hirschfeld, el movimiento en todas sus manifestaciones es algo fundamental en el significado general del jardín; el conjunto de la composición del paisaje y los elementos tridimensionales suman a la experiencia holística.”¹⁰⁰ Es así como podemos decir que la manera en que las ramas y hojas de un sauce llorón que se mecen acompasadamente sobre un espejo de agua, y sobre cuyas ondas se refleja la luz naranja del atardecer, contribuye o propicia la generación de una atmósfera apacible, melancólica, introspectiva.

Tonino Griffiero afirma que el encuentro atmosférico es una experiencia multisensorial; que las atmósferas, al ser una diferencia o resonancia del espacio sentido, no son objetos materiales que llenan la forma que el otro impone. Por ello propone pensarlas como una especie de vibración en la que lo percibido y quien percibe se encuentran para fundirse.¹⁰¹ Por su parte, el argumento de Böhme se acerca al de Griffiero y señala que las atmósferas emanan de la copresencia de sujetos con objetos.¹⁰² Christian Borch comenta que, Christian Borch comenta, siguiendo a Böhme, que podríamos hablar principalmente de dos modos de producción de atmósferas: en primer lugar, atmósferas que resultan de objetos que afectan estratégica o instrumentalmente la manera en que las personas experimentan una ciudad; en

⁹⁹ *Ecstasies* es la forma en la que sentimos que una cosa está allí. Gernot Böhme, “Atmospheres: New Perspectives for Architecture and Design”, en Philip Tidwell, ed., *Architecture and Atmosphere*, (Espoo: Oy Nord Print Ab, 2014), 10.

¹⁰⁰ Linda Parshall, “Motion and Emotion in C.C.L Hirschfeld Theory of Garden Art”, en Michael Conan, ed., *Landscape Design and the Experience of Motion* (Washington D.C.: Dumbarton Oaks, 2003), 36.

¹⁰¹ Griffiero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, 5-6.

¹⁰² Böhme, “Atmospheres: New Perspectives for Architecture and Design.”, 8.

segundo lugar, atmósferas que emergen como resultado de la vida urbana diaria. Dicho de otro modo, cierto tipo de formas de vida dan lugar a formas particulares de atmósferas urbanas.¹⁰³ En este sentido, podríamos hablar de la atmósfera de patriotismo, victoria y solemnidad que emerge como resultado del encuentro de quienes habitan una ciudad con un monumento en una plaza específica; o de la atmósfera intelectual y bohemia que emerge como resultado de la vida diaria del centro de Coyoacán; o la *esnob* que se respira en el aire de la colonia Condesa. Podríamos inicialmente decir que las obras de Eliasson se dan un poco como estos dos tipos de atmósferas: algo tienen que ver con el objeto y algo tienen que ver con el sujeto —por llamarles así provisionalmente y en un sentido amplio—.

Siguiendo entonces a Griffero y aseverando que nuestro encuentro con el mundo es atmosférico, nos encontramos siempre y para siempre atmosféricamente involucrados. Es desde aquí, desde la universalidad de lo atmosférico, que la atmosferología puede dar comienzo. En el centro de tal inicio se halla la convicción de que la atmósfera no se encuentra tanto en el ojo de quien la percibe, sino que es una sensación relativamente objetiva o intersubjetiva que encontramos en el exterior.¹⁰⁴ Con esto último lo que queremos suponer es que las atmósferas, al ser un “entre” algo que “emerge”, no pertenecen al sujeto.¹⁰⁵

¹⁰³ Borch, *Architectural Atmospheres*, 13.

¹⁰⁴ Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, 143.

¹⁰⁵ Esta idea de pensar la atmósfera como eso que emerge en un espacio y tiempo específico, se asocia a la ya mencionada estética de la recepción (Jauss, Rainer, Iser) así como a la hermenéutica (Gadamer, Heidegger) y a la fenomenología (Husserl, Merleau-Ponty). Como mencioné en la introducción, en esta tesis nos acercaremos al concepto de atmósfera desde la “Nueva Fenomenología” de Schmitz por vía de Tonino Griffero. Ese acercamiento resulta pertinente para abordar la obra de Eliasson como construcción atmosférica por su énfasis en el fenómeno que sucede en un espacio-tiempo específico. Es por esta razón también que aquí no nos aproximaremos a la fenomenología de Merleau-Ponty aunque sea uno de los filósofos cuya teoría interesa al artista, ya que si bien su fenomenología nos ayuda a entender las aproximaciones de Eliasson a la percepción y al cuerpo, no nos ayuda para hablar del espacio atmosférico

que me interesa. Comenta Griffero: “Para la Nueva Fenomenología no se vuelve a los objetos o a las cosas, sino a los fenómenos entendidos como situaciones caóticas. Las cosas, y sobre todo las cosas individuales, son posteriores; son el resultado de un proceso de singularización basado en el lenguaje, es decir, en algo más cognitivo que *patológico*. El singularismo y la delgadez como punto de partida son, según Schmitz, uno de los errores básicos de la ontología occidental” (tomado de la conversación con Griffero vía telefónica, octubre de 2018). En la fenomenología, el problema del sujeto está siempre presente porque, por ejemplo para Husserl, el tema de la fundamentación del conocimiento vía subjetividad sigue siendo esencial. Es el sujeto la legitimación del conocimiento, de ahí que sea tan importante explicarlo también a partir de los datos de conciencia (ver Edmond Husserl, *Invitación a la fenomenología*, Barcelona: Paidós, 1992, 35-73). La fenomenología de Merleau-Ponty está centrada en la percepción, el cuerpo y la facticidad del mundo; y fundamentalmente en la experiencia de nuestro propio cuerpo, su motricidad y su relación con el mundo (ver Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trad. Routledge & Kegan Paul, Nueva York, Londres: Routledge Clasicos, 2002).

La hermenéutica y la estética de la recepción no necesariamente regresan al sujeto. De hecho el tema de la muerte del sujeto es fundamental en ambas corrientes de pensamiento. Para Gadamer, por ejemplo, su teoría del arte como juego pretende decir, entre otras cosas, que el juego es un contraconcepto del sujeto (ver María Antonia González Valerio, *El arte develado*). El juego no es más que jugando, no hay sujeto ni objeto, sino el movimiento mismo del juego. Dice Gadamer que botar una pelota un número de veces es una tarea que sólo tiene sentido en tanto se le bota, es una tarea que se cumple: “el cumplimiento de una tarea la representa”.¹⁰⁵ El juego es la representación de una tarea en el momento en el que se le representa: “El juego se limita a auto representarse. Su modo de ser es, pues, la auto representación”.¹⁰⁵ No hay sujeto jugando, hay juego. ¿Por qué el juego no se deja pensar como atmósfera? El juego es un énfasis del movimiento, del acontecer, mientras que la atmósfera es esencialmente espacial. Es decir, se erige en un espacio-tiempo específico, en circunstancias particulares. Es cierto que la tesis del juego en Gadamer no presenta sustancia ni sujeto, sino un acontecimiento que, sin embargo, no ocurre en ningún espacio. ¿En qué circunstancia se presenta el juego? ¿En qué espacialidad? Hay una configuración abstracta del espacio. ¿Distintas espacialidades generan distintos tipos de juego? Esta pregunta no se puede responder con la hermenéutica gadameriana.

La ontología heideggerina en su paso por la estética piensa el espacio de manera fundamental. Así, en *Arte y espacio* señala que el acto de espaciar es resultado de liberar lugares, de otorgar la situación para habitar. “El espaciar aporta al ámbito libre, lo abierto, en pro de un asentamiento y un habitar del hombre. [...] El espaciar origina la situación preparada para habitar”.¹⁰⁵ Sin embargo, así como señalamos en el caso de la hermenéutica gadameriana, no hay una especificidad acerca de qué espacio o qué circunstancia. Basta con un ejemplo: en “Construir, habitar, pensar” (en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994) pone el ejemplo de un puente para pensar la construcción del espacio como un habitar, y sin embargo nunca menciona dónde está el puente, de qué está hecho, a qué historia pertenece. ¿Cómo pensar la categoría de espacio al margen de sus circunstancias específicas?

En las filosofías de Heidegger y Gadamer, siendo que ambas sostienen posiciones contrarias al sujeto moderno, la tesis del espacio no es atmosférica en el sentido que aquí nos interesa distinguir. El análisis que proponemos de la obra de Eliasson lo que deja ver es la importancia del sitio, de la circunstancia, de la historia y del momento (día, estación, año, etc.) No hay un espacio configurado como categoría abstracta, sino un espacio vivido atmosféricamente.

Ahora bien, la estética de la recepción considera al receptor como una estructura o un momento del discurso o de la obra de arte literaria. Así pueden hablar de la idea de lector implícito, por ejemplo en Iser, pero no están pensando la espacialidad en la que la obra se recibe, sino en una estructura del discurso (ver “Los rudimentos de una teoría de la respuesta estética”, en *El acto de leer*, Madrid: Taurus, 1987). El lector implícito de Iser es un tipo de instrucción marcada en el texto ejecutable por un lector real. En el texto de Jauss que hemos mencionado aquí, la historia juega un papel diferente que la fenomenología que Iser desarrolla, pues mientras el segundo puede explicar el acto de leer como a través de estructuras textuales, el segundo piensa la recepción en contextos históricos determinados, de ahí que la historia de la literatura sea un desafío para la teoría literaria. Sin embargo, esta idea de recepción tampoco está pensando

Una de las principales discusiones en torno a la noción de atmósfera es si ésta puede o no ser provocada. Schmitz argumenta que las únicas atmósferas auténticas son aquellas que son totalmente independientes del ser humano y las cosas. Böhme mitiga la naturaleza aleatoria de las atmósferas al punto de casi atarlas a los objetos, argumentando que son los *ecstasies* de los mismos.¹⁰⁶ Aquí partiremos de pensar que las atmósferas pueden ser diseñadas o provocadas, y que esto se le puede atribuir, entre otros asuntos, a la hiperestetización de las cosas y al mundo del diseño. Esta aseveración no tiene otra finalidad que poner de relieve que hay una industria de la experiencia que ha sido pulida y trabajada desde mediados del siglo XX hasta desembocar en el diseño de las marcas y los estilos de vida que hoy conocemos. Hemos aprendido a diseñar modos de espaciar y a configurar un espacio-tiempo específico a partir de un éter volátil que lo permea todo, como al que hace referencia Yves Michaud, para quien “en este mundo hiperestetizado, pareciera que a más belleza hay menos obras de arte, como si, al escasear el arte, lo artístico se expandiera coloreándolo todo, pasando de cierta manera al estado de gas o de vapor cubriendo todo como si fuese vaho. Se trata del arte volatilizado en éter estético.”¹⁰⁷

En este mundo en que la obra como objeto y detonadora de la experiencia estética ha desaparecido, aquí en donde había objetos y ahora hay experiencias, existe también un conocimiento que nos permite generar condiciones de posibilidad para la provocación de atmósferas. En tal sentido, Ina Bloom, en su conversación con Eliasson, menciona que el artista logra evocar en su obra el impacto atmosférico y espacial de las tecnologías mediáticas

la especificidad del espacio atmosférico que nos interesa defender, puesto que su enfoque está puesto en la lingüisticidad y aquí nos interesa la materialidad de este tipo de espacio.

¹⁰⁶ Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, 144.

¹⁰⁷ Yves Michaud, *El arte en estado gaseoso* (México: Fondo de Cultura Económica, 2007), 10-11.

más comunes —como lo podrían ser el cine, la televisión y el video— sin de hecho utilizarlas. Para Bloom, Eliasson orquesta situaciones estéticas que abren la posibilidad de una sofisticada fenomenología de la percepción, una percepción atmosférica para ser precisa. Ésta se presenta por medio de experiencias espaciales paradójicas —yo preferiría decir dislocadas—, las cuales al mismo tiempo nos dejan atisbar la existencia de una maquinaria mediática, pues lo que es no se encuentra presente como tal.¹⁰⁸ Aquí podríamos añadir que lo que se encuentra presente es una representación; pero un tipo de representación tecnológica que funciona de una manera muy peculiar: paradójicamente, esta representación deja entrever aspectos de las cosas que no pertenecen al ámbito de lo representacional como lo entendemos convencionalmente: una imagen fija. Regresaremos a esta suposición más adelante.

Al hablar de atmósferas como construcción necesariamente abordaremos los conceptos de percepción atmosférica y de comunicación con el cuerpo sentido, conceptos que hemos abordado en el capítulo anterior y en la introducción. Nos acercaremos a estos afectos corporales desde la Nueva Fenomenología de Hermann Schmitz¹⁰⁹ y por vía de Tonino

¹⁰⁸ Olafur Eliasson *et al.*, “Bright Shadows: A Conversation between Olafur Eliasson and Ina Blom,” en Michael Heimann, ed., *Your Engagement Has Consequences on the Relativity of Your Reality* (Baden: Lars Müller Publishers, 2006), 183.

¹⁰⁹ Según Griffero, “el tema principal de la Nueva Fenomenología es la dimensión arcaica del cuerpo sentido (ver Schmitz 1965; Rappe, 1995): es decir, un estado afectivo percibido *patológicamente* en islas de cuerpo sentido difíciles de definir anatómicamente (pecho, estómago, arco del pie, cavidad oral, área anal, etc.) sin la mediación de los órganos sensoriales y los ‘esquemas corporales perceptivos’ (demasiado ligado a la experiencia y a las explicaciones asociacionistas). Desde el siglo V a.C., el cuerpo sentido se ha circunscrito al cuerpo físico y material, con fronteras espaciales y fisiológicas, que pueden ser percibidas desde el exterior, manipuladas arbitrariamente y descritas en la tercera persona (*Körper*). Esta corporalidad no anatómica, que sólo puede ser debidamente atestiguada por la persona que la ‘habita’, genera constantemente unidades superiores intercorporales en el espacio pericorpóreo. Tales unidades varían según la forma del entrelazamiento entre los dos polos extremos de toda la dinámica vital, a saber, la ‘estrechez’ y la ‘inmensidad’ (*Enge/Weite*).” Griffero, “Felt-Bodily Communication: A Neophenomenological Approach to Embodied Affects”, en *Studi di estetica*, año XVI, IV (febrero 2017), 72.

Griffero. Aunque pretendo desarrollar estos conceptos desde las obras mismas, servirá por ahora referir a Griffero en uno de sus ensayos:

Según la estética del pathos, la percepción atmosférica debe ser entendida como la primera impresión afectivo-sinestésica de las cualidades expresivas (o disposiciones) ontológicamente arraigadas en las cosas y cuasi-cosas del espacio circundante. A través de su dinámica específica, cuyos polos son la estrechez y la inmensidad, el cuerpo sentido (y no físico) aparece como la precisa caja de resonancia (también) de estas sensaciones atmosféricas difundidas en el espacio (vivido). La teoría neofenomenológica de Schmitz habla de la comunicación ubicua (incorporación/excorporación) que el cuerpo sentido genera constantemente con el mundo exterior, y sugiere la tesis de que las atmósferas son un gran ejemplo de emociones extendidas, es decir, de afectos incorporados generados exactamente por una de las muchas formas de comunicación del cuerpo-sentido.¹¹⁰

Según esto último, en esta tesis propongo pensar que las obras de Eliasson que aquí se presentan se hacen corporales o *se incorporan* justo porque trabaja con construcciones atmosféricas. La percepción de dichas obras, en un pendular de estrechez e inmensidad, según menciona Griffero, o de presencia y ausencia según François Jullien, resuenan o encuentran correspondencia con el cuerpo sentido; por ello las sensaciones son difusas y de difícil localización. Por ahora, sirva esta introducción al espacio atmosférico, la percepción atmosférica y el cuerpo sentido para acercarnos a *The Weather Project*.

Durante el otoño de 2003 y hasta la primavera de 2004 se presentó en el *Turbine Hall* de la galería *Tate Modern* en Londres una de las piezas que más ha dado de qué hablar durante los últimos años y que puso a Olafur Eliasson en las primeras páginas de muchas publicaciones. *The Weather Project* (2003) [Figuras 15-17], parte de la serie de Unilever, recibió una asombrosa cifra de visitantes que sobrepasó los dos millones, además de la atención de una audiencia que se extendió más allá del mundo del arte, para convertirse en un

¹¹⁰ Griffero, “Felt-bodily Communication”, 71.

paradigma para el arte contemporáneo en la exploración del espacio como producción. La construcción de la obra permitió que surgiera una atmósfera específica a la cual nos podríamos referir como el “entre” que emerge en un encuentro afectivo multisensorial en donde la visita es más bien considerada participante activa; el “entre” acaece a partir de la experiencia y el entorno.

Al mismo tiempo, como consecuencia de concebir el espacio de esta forma, *The Weather Project* es clave en la indagación del arte comprendido como experiencia. Según lo refiere Ina Blom, para Eliasson la institución del arte se ha convertido en parte de la industria de la experiencia; y, sin embargo, su interés es crear experiencias que posibiliten evaluar o repensar la producción de las mismas. Eliasson habla de provocar la intersección de diferentes trayectorias en su obra, mismas que a menudo pueden entrar en conflicto y de algún modo proponer cierta reflexión. A diferencia de la industria que comercializa con la experiencia —que objetualiza nuestro encuentro sensible y percepción—, Eliasson quisiera pensar que su arte abre una espacio-temporalidad distinta que permite detenerse en el pensar.¹¹¹

The Weather Project es, entonces, un punto de partida para esta investigación ya que pone en evidencia la importancia del trabajo de Eliasson en la exploración espacial atmosférica del arte contemporáneo. Es también lugar para comenzar a discutir por qué desde su obra se puede replantear el horizonte desde el cual hacemos la pregunta por la naturaleza —pregunta a la que regresaré más adelante—.

¹¹¹ Ina Blom, “Bright Shadows: A Conversation between Olafur Eliasson and Ina Blom”, en Olafur Eliasson y Estudio Olafur Eliasson, eds., *Olafur Eliasson: Your Engagement Has Consequences; On the Relativity of Your Reality* (Baden: Lars Müller, 2006), 170.

Al entrar a la galería *Tate Modern* y descender en dirección a la rampa que conduce al espacio de exhibición para hallar *The Weather Project*, las visitas se encontraron con un espacio oscuro y silencioso. Una luz brillante de color cálido, al igual que una ligera neblina, inundaba por completo la sala. Al fondo de la larga galería *Turbine Hall*, de 150 metros de profundidad, se encontraba algo que parecía ser un enorme Sol. El tipo de luz que iluminaba la sala aunado a la bruma producía un efecto desorientador.

Un efecto similar fue el que experimenté con la pieza *Room for One Colour* (1997) [Figura 18] que formó parte de la exposición de Eliasson titulada “Reality Machines/Verklighetensmaskiner”. Esta muestra se presentó en el Moderna Museet de Estocolmo, Suecia, durante los meses de octubre 2015 a enero 2016. En *Room for One Colour* ingresé a una habitación permeada por una luz amarilla. Me tomó tiempo procesar lo que percibía: de súbito todo se veía en blancos y negros, y de alguna forma las cosas habían perdido su tridimensionalidad. Lo que sucedió entonces, también semejante a lo que se manifestó en *The Weather Project*, sobre lo cual hablaré más adelante, fue la conformación de una comunidad perceptual efímera: todas las personas que nos encontrábamos dentro de la obra al mismo tiempo estábamos compartiendo este “cambio” de percepción; nos veíamos a nosotras mismas y también nos veíamos las unas a la otras. Lo que sucede en *Room for One Colour* y lo que tiene de particular este tipo de iluminación —dada por lámparas de monofrecuencia— es que entre más tiempo la vista permanece expuesta, más se ajustan los ojos para leer el amarillo como blanco. La tridimensionalidad de los objetos se aplanan, ya que sólo podemos ver negro, blanco y grises. Al mismo tiempo, de alguna forma vemos más puesto que ponemos atención en los detalles por no tener el color como elemento distractor.

Al respecto, Eliasson, en la tercera ponencia que impartió en Addis Ababa, Etiopía, en el año 2012, comentó lo siguiente:

Esta luz monocromática se realiza con lámparas amarillas de monofrecuencia, lo que significa que se limitan a una frecuencia de luz visible en el espectro que va desde el rojo al violeta. No hay azul en esta luz; no hay rojo; no hay nada excepto una frecuencia de luz amarilla. Cuando llevo esta camisa azul y blanca en luz amarilla de monofrecuencia, parece ser una camisa negra y amarilla. No vemos color, y nuestro cerebro está muy confundido por esto. Sin embargo, vemos más tonos de gris porque los ojos no están tan ocupados manejando todo ese material de color. Así que en realidad alcanzamos un hipersentido de ver. Vemos más: vemos espillitas, pelo; todo está allí. Es un espacio en el que vemos cosas que normalmente no vemos. Casi vemos el espacio.¹¹²

La instalación de *The Weather Project* se resolvió con una pantalla semicircular iluminada por detrás por aproximadamente doscientas lámparas del tipo ya mencionado. La pantalla se montó al final del salón, a 7.7 m de la pared. El artista alineó trescientos paneles de espejos de forma paralela al techo de la galería. El semicírculo combinado con los espejos creó el efecto de un círculo de luz amarilla y difusa. Una ligera bruma se extendió en el espacio completando la escena, inyectada por 16 boquillas distribuidas por toda la sala. La neblina también le restaba sustancia a las paredes de la galería.

Al incorporar de esta forma la arquitectura del lugar con la obra, la tradicional dicotomía del afuera y el adentro de la institución del museo queda hasta cierto punto disuelta, tornando el interior de la galería en un espacio algo confuso y desorientador. Este

¹¹² La referencia a esta conferencia fue cortesía del Estudio Olafur Eliasson y fue proporcionada por correo electrónico el día 4 de enero del 2016. Eliasson dio cuatro ponencias en Addis Ababa, Etiopía, de noviembre a diciembre de 2012, para un público compuesto por estudiantes de Addis Ababa y Berlín, así como académicos, artistas e invitados especiales. Las conferencias fueron organizadas como parte de una residencia de diez semanas por el Institut für Raumexperimente, de la Universidad de las Artes de Berlín, en la Escuela de Bellas Artes y Diseño de la Universidad de Addis Ababa. Este fue un intenso programa de intercambio artístico y colaboración educativa que culminó en una maratón de tres días de eventos artísticos en el Parque Jan Meda, en Addis Ababa. Información tomada de la página del artista. <http://olafureliasson.net/archive/publication/MDA116571/turning-thinking-into-doing-into-art-four-lectures-in-addis-ababa>. Consulta: 29 de agosto de 2018.

tipo de juego espacial de percepción es algo que el artista estadounidense James Turrell ha trabajado generalmente en muchas de sus obras y muy específicamente en sus *Skyspaces* [Figuras 19-21]. Con respecto a los intereses de Turrell en los mecanismos de percepción podemos comentar que, a finales de 1968, tanto Turrell como Irwin trabajaron de forma colaborativa con Edward Wortz en la Garnett Aerospace Corporation, un centro de investigación que en aquel tiempo indagaba sobre los cambios de percepción aurales y visuales que podrían experimentar los astronautas en condiciones de cero o baja gravedad.¹¹³ También experimentaron con ingenieros aeroespaciales y psicólogos en varios escenarios de privación sensorial, y pusieron a prueba ejercicios perceptuales aumentados con tecnología. Esta colaboración sucedió gracias al curador Maurice Tuchman y fue parte del programa de artes y tecnología patrocinado por el Museo de Arte del Condado de los Ángeles (LACMA).¹¹⁴

La forma como *The Weather Project* fue edificado ponía el mecanismo técnico en evidencia. Si se caminaba hacia el fondo de la sala se podía ver cómo estaba construido el Sol y las turbinas que emanaban vapor. Desde el segundo piso de la galería se observaba el enorme espejo que completaba el artificio. Al respecto, Eliasson comentó:

La sala era tan larga que la mayoría de la gente, cuando entró en el *Turbine Hall*, vio el Sol como una imagen. El espacio se redujo a una cosa bidimensional para ellos. Sin embargo, cuando llegaban al final, donde se encontraba el Sol, ya no lo miraban más. Éste se había vaciado por completo como imagen y ahora el engarce era con el espacio. El Sol era sólo una

¹¹³ Los dos artistas propusieron un extenso programa de estudios perceptuales que incluyeron experimentos Ganzfeld —los cuales trabajan con campos visuales sin objetos en donde la luz parece tener substancia—, condicionamientos *alpha* —incitaciones de ondas *alpha* para inducir meditación y como dichas condiciones afectan la visualización— y experimentos de privación sensorial. Los artistas entraron en una cámara anecóica por periodos extendidos, experimentando un mundo sin entrada sensorial. Harry Francis Mallgrave, *Embodied Architecture* (Nueva York: Routledge, 2013), 157.

¹¹⁴ Pamela Lee, “Your Light and Space”, en Madeleine Grynsztejn, ed., *Take Your Time: Olafur Eliasson* (Nueva York: Thames and Hudson/ Museo de Arte Moderno de San Francisco, 2007), 40.

pantalla plana y no había nada muy interesante acerca de ello.¹¹⁵

Este comentario no sugiere que una vez puesto de frente al mecanismo técnico los participantes perdieran el interés en la obra, sino que lo que venía después de revelarse el artificio era aún más interesante. El juego de luces y espejos que representaban al Sol fueron invitación suficiente para que algunos de los efectos culturales del clima de la ciudad de Londres emergieran y se produjera un espacio de interacción social entre quienes participaban de y con la obra. Para Eliasson, cuando una institución como la del museo no intenta engañar desde la ilusión sino que expone sus mecanismos, la experiencia se hace más auténtica. El revelar los métodos de mediación —desde la forma en la que se exhibe el arte hasta su interpretación y promoción— permite al visitante entrever la maquinaria de la institución y distinguir sus múltiples valores. Para el artista, ésta es la posibilidad social y moral del museo.¹¹⁶

El Sol es el astro que simultáneamente es condición de posibilidad de vida y posibilidad de finitud de la misma en nuestro planeta. Es a la vez luz de creación y combustión simultáneas. Sin embargo, el Sol de la *Tate Gallery* no podría terminar con la vida. A este Sol se le podía mirar de frente sin riesgo a la ceguera. Se encontraba estático y desnudo en su artificialidad; pero, irónicamente, esta misma quietud ponía en evidencia su poder y magnitud. Eliasson utilizó de este modo una de las estrategias de visibilidad que caracterizan su producción artística: enmarcar ciertos aspectos de las cosas —en otras

¹¹⁵ Rafael Tiffany, “Seeing Oneself Seeing”, en *Anamesa. The Perception Issue*, 6, 2 (2008), 89. https://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/fall_2008_perception/seeing_oneself_seeing_the_weather_project.pdf Consulta: 10 de septiembre de 2015.

¹¹⁶ Eliasson y Angela Rosnberg, “Olafur Eliasson: Beyond Nordic Romanticism”, en *Flash Art*, vol. 36, 230 (mayo-junio, 2003), 111-112.

palabras, dislocar los *ecstasies* de las cosas— para que aparezcan frente a nuestros ojos como si nunca las hubiéramos visto antes. Entonces nos hacemos conscientes nuevamente de ellas. “Quitarle” al Sol sus capacidades de creación y combustión, nos hace, sin embargo, consciente de ellas; y al hacernos conscientes de tales capacidades también nos hacemos conscientes de nosotros mismos en el espacio, de nuestro lugar con respecto del otro. Saara Liinamaa, refiriendo a *The Weather Project* y en relación con Blanchot, comentó al respecto de esto último:

La instalación pone en claro la dinámica del desastre, su recurrencia y su amenaza, en relación íntima con el otro. Los espejos que unifican el espacio nos recuerdan que el desastre es siempre una cuestión de responsabilidad y reciprocidad cuyo regreso es una faceta de poder. El “otro” disloca e interrumpe el sujeto de la misma forma que el desastre es la disrupción más radical de subjetividad. Ésta es la naturaleza de la demanda hecha sobre el individuo; el desafío de la reciprocidad es que el “otro” asuma y habite mi lugar de proximidad y diferencia.¹¹⁷

El cuerpo de obra de Eliasson constantemente explora las experiencias fenomenológicas del mundo natural dentro de espacios de galerías. Las variaciones dinámicas de las fuerzas de la naturaleza presentes en su obra mantienen la cualidad de lo indeterminado e indómito, es decir, lo que permanece fuera del control humano. Paradójicamente, como lo acabo de comentar, lo que Eliasson logra hacer con ésta y otras piezas es enmarcar eso que escapa a nuestra posibilidad de control al mismo tiempo que se presenta contenido y controlado en la galería. Es el estar ante un Sol que no es incontenible, que no quema, al que podemos ver de frente y al mismo tiempo estar frente a la inconmensurabilidad y la potencia del astro. El Sol se hace explícito de forma muy distinta a la cual lo percibimos cotidianamente.

Otra característica o interés presente en la producción artística de Eliasson que se hace

¹¹⁷ Liinamaa, “Awaiting the Disaster: Olafur’s Eliasson The Weather Project”, 80.

evidente en *The Weather Project* es la producción del espacio, mediante el enrarecimiento tecnológico, como producto de relaciones y sus consecuencias sociopolíticas impredecibles. Específicamente, en esta obra, la dimensión cultural del clima, éste entendido en un sentido general como una construcción social. Al respecto, lo que sucedió con los visitantes de *The Weather Project* —como sucedió para mí, en una escala muy menor, en la obra *Room for One Colour*— fue que se generaron microcomunidades perceptivas: algunos se recostaron en el suelo haciendo formaciones geométricas en grupos, otros se recostaron en pares, otros en solitario. Alguna que otra persona permanecía de pie. En el *Turbine Hall* se levantaba una membrana imaginaria, una “burbuja” que contenía a quienes participaban del encuentro en un *pertenecer* momentáneo. Las visitantes se reunían con la misma proximidad física que permite, por ejemplo, estar tomando el Sol en la playa. Encontrarnos bajo el mismo cielo durante fenómenos climáticos nos hace conformar comunidades, despierta una suerte de complicidad con el otro que se halla dentro de la misma experiencia. En torno a esta experiencia comunal generada por la pieza, podemos también resaltar lo que Madeleine Grynsztejn ha escrito:

Al compartir nuestras impresiones individuales en esta pieza pasamos de un “estar en soledad” a un “estar en comunidad” o “estar con”. Ésta es una colectividad libre y diferenciada de individuos que se define no por un interés común sino por una copresencia en una situación construida en parte para generar lazos sociales provisionales pero poderosos.¹¹⁸

¿Cómo es que se articula la provocación atmosférica? ¿De qué forma el artista construye la escena orquestando gestualidades, intenciones y posibles intersecciones para que la obra pueda desencadenarse? En un primer acercamiento, la representación del Sol —como se

¹¹⁸ Madeline Grynsztejn, “(Y)our Entanglements: Olafur Eliasson, the Museum, and Consumer Culture”, en *Take Your Time* (Nueva York: Thames and Hudson, 2007), 19.

recordará, conformado por espejos y una pantalla semicircular iluminada— se identifica con el astro indómito. Uno entra a la sala y *siente*: “Es el Sol.” En una lectura posterior, a medida que se avanza hacia la instalación, el astro caótico e indómito de alguna manera pierde su presencia en la representación visual y entonces la instalación funciona como vehículo cultural: el clima y las implicaciones sociales y culturales. Uno se acerca a la instalación y dice: “No es el Sol, son unas lámparas que iluminan por detrás a una pantalla semicircular. Hay unos espejos alineados al techo que reflejan el semicírculo y entonces se completa el círculo.” El proyecto es una representación de las fuerzas naturales de nuestro entorno — representación del Sol y del cielo— y una interrogación sobre el proceso de percepción del clima. La pieza invitaba a las personas a una percepción individual del Sol al mismo tiempo que les abría la posibilidad de dar cuenta del aspecto social unificador producido por la experiencia del clima. El carácter atmosférico es una fusión compleja de innumerables factores que es inmediata y sintéticamente percibida: al entrar a la sala y ver al Sol al fondo de la *Turbine Hall*, de inmediato se entraba en algún tipo de trance contemplativo; las personas se sentían atraídas por la luz y bañadas en su aparente calidez.

Para Eliasson, el clima es uno de los pocos encuentros con la naturaleza que aún puede tener el ser humano en la ciudad, aun siendo ésta, hoy en día, un filtro por medio del cual experimentamos el clima. Sobre el tema comenta:

Cada ciudad media su propio clima y como habitantes nos acostumbramos a que el clima nos es mediado por la ciudad. Esto sucede en diferentes niveles, desde experiencias colectivas hipermediadas (o representacionales) por medio de la televisión y la web con el pronóstico del tiempo, hasta experiencias más tangibles como el mojarse al caminar en un día lluvioso. Un nivel entre los dos extremos podría ser estar sentado en interiores mirando un día soleado o una

calle lluviosa a través de la ventana; esta última como el límite del enganche táctil con el “afuera”, como la mediadora de la experiencia individual que uno tiene con el clima exterior.¹¹⁹

A lo que hace referencia Eliasson aquí es a los distintos niveles de mediación desde los cuales nos acercamos a la naturaleza y, en el caso particular de *The Weather Project*, al clima. Si se sigue lo que comenta el artista, la situación climática de Londres fue particularmente importante para que la obra se hubiera dado como se dio. Se trata de una ciudad en la que muy amenudo las personas necesitan revisar el pronóstico del clima antes de salir a la calle. La reacción del público de la Ciudad de México, una ciudad particularmente soleada y con “buen clima”, seguramente hubiera sido muy distinta. Valiéndose de distintas estrategias, la obra de Eliasson trae ese exterior al interior del espacio de exposición y propone que reflexionemos al respecto.

Por otro lado, los museos y galerías también median la percepción y experiencia de las obras que en ellos se exhiben con la publicidad e información que se difunde, así como con la museografía y curaduría. Es por esta razón que el artista decidió, para *The Weather Project*, conducir la publicidad que se difundió de la obra. Eliasson dirigió una serie de cuestionarios a las trabajadoras del museo que hacían preguntas en torno al clima. Después utilizó la información recopilada para desarrollar material publicitario. Así, en vez de fotografías que versaran sobre la obra, uno podía encontrar declaraciones en forma de frases que hablaban sobre el clima en revistas o en la *web*. Para Eliasson, no sólo la visitante tiene responsabilidad en su visita al museo, sino que también el museo, en tanto institución, tiene responsabilidad con respecto a su construcción.

¹¹⁹ Olafur Eliasson, “Museums are radical”, en Susan May, ed., *Olafur Eliasson. The Weather Project*, The Unilever Series (Londres, Tate Publishing: 2003), 131.

Esto ha representado un problema desde el modernismo que pretendía proponer un lugar “otro” a partir del cual se pudiera tomar distancia de la sociedad para reflexionar. Esto en realidad significa que el museo no está reconociendo su responsabilidad con la sociedad en general y con una experiencia singular en particular.¹²⁰ [...] Cuando la ideología de un *display* o exhibición no se consideran como parte de la exposición, el potencial social de la exposición es sacrificado en favor de sus valores formales; para poder lograr un engarce desafiante con el arte, uno que evite la manipulación del visitante, cada parte de la construcción detrás de la representación del arte debe ser también transparente. Desde los detalles arquitectónicos de la sala en la que se presenta la obra, hasta las elecciones mercadotécnicas.¹²¹

El clima es un tema recurrente en la práctica de Eliasson. Considera que la predicción del clima por medio de herramientas meteorológicas es una de las formas representacionales del espacio-tiempo de la sociedad. En relación con la espacio-temporalidad en aquellas de sus obras que se dan como experiencia, la concepción predilecta del tiempo para Eliasson es la de “aquí y ahora”.¹²² Este aquí y ahora resuena con Doreen Massey al pensar el espacio como una producción que nunca se detiene, que se encuentra en constante movimiento. El espacio,

¹²⁰ Al respecto de esto último quisiera hacer una breve mención de los espectáculos precinematográficos en México y como fue que “se fue creando” el público “espectador” de ilusiones—si entendemos por ilusión, no la reproducción de la imagen de algo, si no la imagen que reproduce las apariencias, sensaciones de algo—. José Antonio Rodríguez nos relata como desde el tránsito del siglo XVIII al XIX sobre todo se comenzaría a perfilar una nueva percepción, que irremediamente, cambiaría los modos de ver. Concebir al mundo a partir de las imágenes ampliadas. Los descubrimientos en óptica posibilitaron la creación de divertimentos como el diorama, el panorama y la fantasmagoría. La intención entre otras cosas era transportar al espectador a otras realidades. Desde esta modernidad tecnológica podría ser visto el resto del mundo: Los espectáculos tenían como temática la imitación de la naturaleza, la reproducción de paisajes y ciudades lejanas (Europa y África principalmente) así como de las calamidades de otros lugares. Según Susan Sontag, así no solo cambiarían nuestros modos de ver sino que también se creaban espectadoras de nuevas realidades. Es esto a lo que Eliasson se refiere como el tomar distancia a partir de la ilusión, de la modernidad: proponer un lugar “otro” desde el cual tomar distancia de la sociedad para reflexionar. Siguiendo a Lambert Wiesing: una ilusión es no estar inmersos y activos en el mundo. La ilusión significa tomar distancia, ser espectador, suspender mi participación activa. Lo que intenta hacer Eliasson en su obra es exponer el artificio para deshacer la ilusión. Sin embargo, los *ecstasies* de las cosas permanecen aunque dislocados. Es así como percibimos las cosas como si fueran reales, percibimos sus sensaciones y apariencias, pero, al estar su mecanismo expuesto, al no ser “entonces” una ilusión —como si lo fueron los espectáculos precinematográficos como el diorama, el panorama o la fantasmagoría—, me encuentro activa e inmersa en el mundo. Entonces soy responsable. José Antonio Rodríguez, *El Arte de las Ilusiones. Espectáculos Precinematográficos en México* (México: Testimonios del Archivo/2, 2009).

¹²¹ Eliasson, “Museums are Radical”, 136, 138.

¹²² Eliasson, “The Weather Forecast and Now 2001”, en Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum y Michael Speaks, eds., *Olafur Eliasson* (Nueva York: Phaidon Press, 2002), 141.

como lo he comentado ya, tiene temporalidades; no es una simultaneidad estática de un sistema cerrado, sino una continuidad de movimientos. Comenta Massey: “Cuando hago un viaje hacia cualquier lugar, me encuentro en movimiento al igual que mi lugar de origen y destino. Nada permanece quieto, ninguna cosa ni ningún lugar. Lo que hay es simultaneidad de historias que se encuentran, que se intersectan cada vez en la temporalidad del aquí y el ahora.”¹²³

The Weather Project se presentó sólo durante algunos meses. El espacio de la galería se convirtió en una parte fundamental de la pieza al hacer énfasis en el “ahora”, lo que sucedía en cada momento, como temporalidad de la misma. Desde esta obra podríamos pensar que tenemos tres construcciones distintas del clima en nuestra sociedad. La primera respondería, como ya lo hemos mencionado, a una experiencia puramente fenomenológica; es decir, una percepción emocional e inmediata del clima que no pasa necesariamente por una reflexión y a partir de la cual, por ejemplo, podemos correr para encontrar refugio y resguardarnos de la lluvia, cerrar los ojos cuando nos encontramos dentro de un remolino de polvo, cubrirnos los oídos ante el estruendo de un trueno, correr ante el sonido de una explosión. Éste es un estadio de experiencia individual —fenomenológico, sensual, emocional— frente a las fuerzas de la naturaleza, en donde una como individuo se encuentra y se reconoce a sí misma inserta en el azar o en la indeterminación de la naturaleza.

Una segunda construcción del clima podría pensarse desde la sociedad, la cultura y las relaciones que en ellas se suscitan. Se trata del papel de la ciudad como constructo (cultural, social y político) y como mediación del clima; la ciudad pensada como aquello que ofrece

¹²³ Massey, “Some Times of Space”, en Susan May, ed., *Olafur Eliasson: The Weather Project*, catálogo de exhibición (Londres: Tate Publishing, 2003), 111.

una lectura representacional del clima. Es un estadio posterior de experiencia colectiva que responde a una construcción social y cultural del clima dentro de la sala, en donde una también se reconoce, pero como parte de la colectividad.

La tercera construcción podría pensarse a través de los medios e instrumentos de medición desde los cuales nos acercamos a las representaciones simbólicas del clima: aplicaciones para el teléfono celular, gráficas, íconos, programas de televisión.

Podemos también pensar, a partir de *The Weather Project*, que la relación que existe entre la experiencia perceptiva de encuentro con el clima —por no haber una palabra en español que haga referencia a la percepción del “entorno” antes de la construcción cultural del clima— y la representación creada por el sujeto es construida y mediada en dos instancias. En la primera, la relación es construida y mediada por los sentidos; en la segunda, por la cultura, la sociedad y la ciudad como constructo artificial en el que estamos insertas y a partir del cual entendemos y hacemos la vida. *The Weather Project* pretendió hacer emerger el concepto del clima en toda su complejidad; justo allí reside el acierto del artista y de la obra.

Vale la pena referir aquí lo que la geógrafa Doreen Massey ha escrito acerca del trabajo de Eliasson con respecto al tiempo, al espacio y a las relaciones que producen. Ella comenta que “un encuentro es siempre con algo que ‘se está moviendo’. El viajero no es el único que se encuentra activo. El origen y el destino tienen vida propia. La empresa de desarticular la tradicional dicotomía del sujeto activo y el objeto pasivo es un elemento en la práctica de Eliasson al desafiar la ‘objetualidad’ estática, dada e implacable del arte”.¹²⁴ Según Massey,

¹²⁴ Massey, “Some Times of Space”, 108.

podríamos entonces decir que, en los términos de producción del espacio, la obra de Eliasson se encuentra siempre activa, es distinta cada vez y en cada ocasión. Además, por tratarse en muchas ocasiones de “fenómenos naturales”, la obra del artista puede resultar a veces impredecible en sus trayectorias y afectos, lo que acentúa todavía con más fuerza la “objetualidad estática” a la que hace alusión la geógrafa. Massey afirma:

Es más bien que siempre hay conexiones aún por hacer, yuxtaposiciones todavía para florecer en la interacción —o no—, vínculos potenciales que tal vez nunca se establezcan. El espacio entonces, sentido de esta manera, no es una simultaneidad completa en la que todas las interconexiones en el que todos los lugares ya están vinculados a todos los demás. Siempre hay cabos sueltos. Si tuvieras que hacer un mapa que realmente tuviera las características de este espacio, sería totalmente posible caer a través de él. Y es en estos términos del engarce de trayectorias intersectadas en donde reside lo político, la productividad, las preguntas, las expectativas y el potencial de sorprenderse.¹²⁵

Según lo anterior habría aquí que señalar, pues, como punto importante, la intencionalidad del artista y lo impredecible en la intersección de trayectorias —a las que hace alusión la geógrafa— entre la experiencia y el entorno, y lo que de ahí emerge como obra a partir de la atmósfera. Es decir que, en el tipo de construcciones que el artista diseña, hay siempre gestualidades, intenciones, sugerencias “perceptivas” por así decirlo, pero al mismo tiempo hay siempre un espacio abierto a lo indeterminado. Esto tiene que ver, por un lado, con el tipo de “materiales” con los cuales trabaja —agua, luz, viento, hielo, vapor—, y, por otro, con las personas que con estos materiales se encuentran, circunstancias que son distintas para cada caso y en cada ocasión. Es por esto que la obra de Eliasson es siempre activa y abierta.

¹²⁵ *Ibid.*, 118.

3.1 Ver con rayos solares (*sunbeams*). Sol y atmósfera

Refiramos aquí el texto de Tim Ingold *Seeing With Sunbeams*, en el cual propone un análisis de *De Sterrennach* [Figura 22] de Van Gogh desde el punto de vista que aquí nos interesa y que se relaciona con *The Weather Project* —en este texto Ingold enfatiza la diferencia entre *sun rays* y *sunbeams*, motivo por el cual incluyo la palabra en inglés en el título de este apartado—.

Desde la pintura de Van Gogh, Ingold se acerca a la afección entre los rayos de luz de las estrellas y del Sol, y el cuerpo sentido. Comenta que ver con rayos de Sol o, en el caso de la pintura, con rayos de estrellas es un “entremezclarse” de nuestra propia conciencia con la turbulencia y pulsaciones del medio en el que estamos inmersos. Cito extensamente el desarrollo de su argumento:

La pintura nos atrae precisamente porque concuerda con nuestra experiencia de lo que *se siente* estar bajo las estrellas y además nos proporciona los medios para morar en ellas —quizás para descubrir en esta experiencia profundidades de las que, de otro modo, no seríamos conscientes—. Dos cosas son inmediatamente aparentes. En primer lugar, el cielo nocturno no es homogéneo ni está vacío, excepto por las estrellas. Se arremolina con corrientes que resuenan con los contornos del paisaje que podemos divisar tenuemente a la luz de una luna creciente. Y en segundo lugar, las estrellas en sí mismas no son puntos inertes en el firmamento. Al contrario, tienen *pulso*. Es decir, su luz es no simplemente recibida como un mensajero, un agente de proyección que recibimos y es objeto de nuestra conciencia. Más bien lo sentimos desde dentro, como un afecto. Inmersos en la expansión arremolinada, es como si nuestras mentes y cuerpos fueran arrastrados por la corriente, incluso mientras permanecemos arraigados en un punto. Van Gogh, entonces, no sólo pinta estrellas. Es un pintor “atormentado” por las estrellas: ve y pinta con su luz. Es por eso que las estrellas pueden estar a la vez infinitamente distantes y aún así tocar el alma. No es que la visión ponga a las estrellas al alcance para que podamos arrebatarnos como manzanas de un árbol. No es tirar una línea para enredarlas. Más bien, como dice Merleau-Ponty, la visión “es el medio que se da por estar ausente de mí mismo”. Estar de pie en su lugar y abrir los ojos sobre el cielo nocturno no es extender el propio ser a lo largo de un continuo, tener a la mano algo que se encuentra a la distancia; más bien es encontrarlo dividido entre dos polos, uno emplazado con el cuerpo, el otro en libertad en los cielos, mezclándose con el estrellas y revoloteando como un espíritu ágil de uno a otro según cambie el foco de atención. Y sin embargo, estos dos polos son realmente uno, porque en el momento de la terminación de su fisión, continúa Merleau-Ponty, “vuelvo a

mí mismo” para descubrir, quizás para nuestro asombro, que las estrellas centelleantes son nuestros propios ojos: que no sólo los vemos sino que las vemos con ellas. Lo que Van Gogh pintó no es el panorama del cielo en su totalidad, como podría ser exhibido en un planetario. Su pintura no pretende *representar* lo que ve. Lo que haces es más que ‘decretar’, en línea y color, el nacimiento de su visión, que, al abrirse sobre el cosmos, parece explotar como una lluvia de fuegos artificiales. [...] Cada estrella, entonces, no es un centro desde el cual se abren rayos de luz en todas las direcciones, como un pivote alrededor y entre el cual (y otras estrellas) la luz parece arremolinarse, en concierto con los ojos que la siguen. Más bien, este remolino corresponde al movimiento temporal de nuestra atención. Siempre y cuando la atención sea enfocada en una estrella en particular, la luz gira fuertemente alrededor de ella, pero como la atención se distrae, también lo hace la luz. Aquí y allá, las chispas de las estrellas ya se ha desvanecido, en su lugar han dejado sólo flácidos remolinos en descomposición. ¡Y eso es exactamente como los ha pintado Van Gogh! Esta pintura ya había estado en su pensamiento durante más de un año antes de comprometerla al lienzo. En abril de 1888, Van Gogh había escrito a su amigo Emile Bernard diciéndole que su objetivo era realizar, en su imaginación y a través de su arte, algo más exaltante y de una naturaleza más consoladora que el simple y breve atisbo a la realidad —que en nuestra mirada siempre está cambiando y pasando como un relámpago— nos deja percibir. Un cielo estrellado por ejemplo —eso es algo que me gustaría tratar de hacer—. La ambición de Van Gogh no era producir una cuasifotografía instantánea, como si uno estuviera mirando el cosmos desde una perspectiva fija, sino más bien capturar el despliegue temporal de una conciencia visual que nos une con el cosmos al mismo tiempo que nos divide de nosotros mismos. La luz para Van Gogh era el resultado de esta reacción de “fisión/fusión”. Y así también lo es para nosotros. [...] En este cuadro, el campo visual —que es el cielo nocturno— se funde con el campo de la atención del pintor. Es por esto que la estrella, en nuestra percepción, arroja luz al mismo tiempo desde el centro de nuestro ser y desde los más lejanos alcances del cosmos. Simultáneamente despide y arroja. Es en este sentido de ida y vuelta, de unir lo afectivo con lo cósmico, que la luz puede ser considerada como un fenómeno de atmósfera. En tal sentido específico, la luz no es ni física ni psíquica; es atmosférica.¹²⁶

En esta pintura, dice Ingold, Van Gogh nos ha dado la atmósfera del cielo estrellado: los rayos de las estrellas que invaden y saturan nuestra conciencia hasta el punto que constituyen nuestra capacidad de ver, así como el viento conforma nuestra capacidad de sentir. Ingold también hace referencia a Merleau-Ponty en este mismo sentido, quien describe la relación de la luz solar con la visión como una especie de simbiosis, como una forma que el exterior tiene de invadirnos y el modo que tenemos de encontrarnos con esta invasión.¹²⁷ En vez de simbiosis, Ingold prefiere el término *correspondencia* —mientras que Griffero propone el de

¹²⁶ Tim Ingold, *The Life of Lines* (Nueva York: Routledge, 2015), 94-96.

¹²⁷ *Ibid.*, 98.

resonancia— y refiere también a Goethe, quien insistía en que los ojos necesitan responder a la luz y que el Sol sólo puede brillar en un mundo con ojos que son capaces de responder.

Ojos y Sol se corresponden.¹²⁸ Al respecto del Sol Ingold comenta:

Si uno intenta ver al Sol de frente o a una superficie brillante que lo refleja, corre el riesgo de ser deslumbrado o incluso cegado por su brillantez. Gibson, decidido a mostrar que la luz es lo único que no vemos, reconoce que esto representa un desafío para su pensamiento. El resplandor y el brillo del Sol, ¿qué no son estas sensaciones de luz como tales? Y responde negativamente a su propia pregunta. No: lo que percibimos es un estado similar al dolor, que surge de la estimulación excesiva de los ojos. Éste es un hecho acerca del cuerpo, no acerca del mundo. El hecho acerca del mundo es que el Sol es un objeto redondo suspendido en el cielo. Como tal, el Sol se entrega a nosotros a través de su luz, pero en realidad no brilla. Vemos la forma y no la luz. Pero la conclusión de Gibson no concuerda con nuestra experiencia. Para nosotros, el Sol no sólo cuelga en el cielo. Él también irradia y llama de vuelta. Atestiguar el Sol es verlo por su propia luz o, en el lenguaje poético del Johann Wolfgang von Goethe, “si el ojo no fuera como el Sol, no podría ver al Sol”. Al decir “como al Sol”, Goethe no quiso implicar una relación de formalidad, no pretendía resaltar la forma esférica común a ambos soles y ojos. Su punto era más bien decir que el mismo Sol que brilla en el cielo (él) también resplandece de nuestros ojos (el rayo). Es *con* lo que vemos. Ver con los rayos del Sol es como sentir el viento: es una mezcla afectiva de nuestra conciencia y la turbulencia y las pulsaciones del medio en el que nos encontramos inmersos.¹²⁹

En *The Weather Project*, las personas también vieron con los rayos (*sunbeams*) del Sol. En medio de una especie de contemplación colectiva, percibían con el cuerpo lo que radiaba de la instalación, y esa sensación de calidez se levantaba junto con la bruma que ayudaba asimismo a otorgarle una materialidad visible. La calidez no emanaba del semidisco, sino que se erigía por sí misma como resultado del encuentro. Es en ese sentido que la instalación, siguiendo a Ingold, radiaba de ida y vuelta. ¿Cuáles son las resonancias corporales que sensorialmente pudieron dar cuenta de lo que acaeció en la presencia del Sol artificial? Esta luz no era la luz pulsante de las estrellas a lo lejos, ni la luz incandescente blanca o amarilla de los bulbos de las lámparas de casa, otra vez en términos de Ingold; ésta era una luz que

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ *Ibid.*, 97.

emulaba con suficiente vehemencia el calor del Sol y es así como los cuerpos se tumbaron y rindieron ante su energía. *No es la representación del Sol* lo que estimulaba esta potencialidad en los cuerpos sin tocarlos, sino el tono exacto de naranja de la luz expansiva, los espejos que generaban una suerte de espejismo en el desierto, la bruma que densificaba el espacio y hacía la luz palpable, embriagante. La obra trabajó también con cualidades hápticas como la humedad y la temperatura, entremezcladas con el efecto desorientador de la incesante luz amarilla de lámparas de monofrecuencia. La calidez de este Sol calentaba a los cuerpos por dentro y luego los cuerpos se acostaban, se detenían y contemplaban. Toda la puesta en escena hizo que la experiencia del Sol fuera completamente real. Con la excepción de que este Sol no quemaba ni cegaba, y la dislocación de estas características, al mismo tiempo, irónicamente, posibilitaba reflexionar sobre su inconmensurabilidad. La obra se expandía y resonaba en las personas, quienes respondieron y en esa respuesta se dejaron ir. En esta unión afectiva que emerge en el encuentro con la obra, la luz no es física ni psíquica: es atmósfera.

Aquí sirve como contrapunto la obra *Flatsun* (2011) [Figura 23] de Rafael Lozano-Hemmer, otra representación bidimensional del astro solar. La obra se ha presentado en México, Turquía, Francia, España y Estados Unidos. En ella, una pantalla circular de 142 cm de diámetro simula la turbulencia en la superficie del Sol utilizando ecuaciones matemáticas. La pieza está producida en una escala mil millones de veces menor que el astro, y reacciona ante la presencia del público variando la velocidad y el tipo de animación que muestra en su superficie. Si no hay nadie delante de la pieza, la turbulencia se hace más lenta hasta eventualmente detenerse. A medida que la cámara incorporada detecta a las visitantes, se generan más bengalas solares y mayor actividad. La pieza consta de sesenta mil luces LED

rojas y amarillas dispuestas en paneles hechos a la medida, un ordenador con ocho procesadores, una cámara con una lente de agujero de alfiler y una estructura de aluminio, acero y vidrio, diseñada mecánicamente, que gira para el mantenimiento.¹³⁰

La obra de Lozano-Hemmer pretende comunicar que el astro también responde a nuestra presencia y movimientos así como nosotros respondemos a él. La pieza consiste en la representación del astro por medio del objeto. No se extiende más allá de su objetualidad estática, ni se trata de una pieza que tenga que ver con la producción del espacio como producto de redes y relaciones. Ésta es una imagen que se enclava en el tiempo y se detiene allí en un espacio euclidiano. ¿Por qué esta representación no es una producción del espacio?

La pieza se monta sin vincularse con la sala en la cual se está presentando. La supuesta influencia que las visitas tienen sobre la pieza y que se pretende poner por delante no se hace experiencia; las visitas se acercan a la obra y su engarce empieza y termina con entender cómo funcionan los sensores que detectan su movimiento y cercanía. Fuera de ese encuentro no se genera un entorno que “envuelva” a la espectadora. La fascinación de la obra se encuentra en la complejidad de su programación, en los sensores de movimiento, en la luminiscencia de las lámparas LED que la conforman. *Flatsun* es una representación del Sol que se reduce a su imagen y a los algoritmos programados que simulan bengalas y actividad solar. No se trata de una construcción atmosférica del espacio, ni una relación afectiva con el cuerpo de quienes visitan la pieza, sino que el engarce es meramente visual e instrumental. No hay escenario para que la experiencia se desencadene. La literalidad de su mensaje simula una relación inocua de causa-efecto. Es asimismo unilateral para la espectadora, pues termina

¹³⁰ Página del artista, <http://www.lozano-hemmer.com/flatsun.php>. Consulta: 4 de abril de 2017.

por traducirse en una visita realizada desde una perspectiva antropocéntrica. El Sol, cual artefacto, es lo que es sensible a nuestra presencia. No hay nada allí de la indeterminación de la naturaleza, como tampoco hay correspondencia con el cuerpo —lo que sí se experimenta en *The Weather Project*—, aunque irónicamente en la superficie se esté simulando la actividad solar que en realidad escapa por completo del control humano. No es que la intención de Lozano-Hemmer haya sido trabajar con el espacio atmosférico, pero las semejanzas y diferencias con *The Weather Project* son útiles para ejemplificar cómo el hecho de acercarse a lo natural desde la razón instrumental no está dentro de las posibilidades más dicientes ni invita a ningún tipo de reflexión posterior que permita al visitante pensar algo que vaya más allá de entender el funcionamiento del artefacto tecnológico.

En contraposición, *The Weather Project* de Eliasson permitía *ver a través de* la mediación, y existía entonces la posibilidad de experimentar un cierto grado de conciencia aumentada y metacrítica en respuesta al potencial de autoevaluación inherente a dicha situación. No podemos escapar de la mediación ya que tan sólo nuestra memoria y expectativas nos dan los primeros de muchos niveles de mediación. Al permitir la transparencia en una situación mediada, como lo hace Eliasson, uno se hace más responsable a partir de la toma de conciencia de que dicha situación es parte de un sistema más grande de causalidades y no un elemento autónomo o sólo una imagen, como sucede con el Sol de Lozano-Hemmer. Al exponer el artificio una toma mayor responsabilidad sobre la construcción, ya que no se trata de una ilusión que por definición nos suspende del participar activamente en el mundo.

Por último, es relevante mencionar que *The Weather Project* no sólo llevó a Eliasson a convertirse en una figura internacional, sino que intensificó su interés en estudios

relacionados con la percepción. Esto lo condujo a realizar una serie de instalaciones como *Your Space Embracer* (2004) [Figura 24], *Your Invisible House* (2005) [Figura 25], *Your Black Horizon* (2005) [Figura 26], *Your Uncertainty of Colour* (2006) [Figura 27]; así como diversas colaboraciones, por ejemplo con el arquitecto Kjetil Thorsen en el diseño de la Serpentine Gallery Pavillion (2007) [Figura 28], en Londres, y con la firma arquitectónica japonesa SANAA, con la cual participaría en el diseño de habitaciones para el Museo de Arte Contemporáneo del Siglo XXI en Kanazawa. Ambas colaboraciones son indagaciones arquitectónicas perceptuales y atmosféricas. Estos esfuerzos se han intensificado con los años. También ha sido fundamental la creación del Institute Für Raumexperimente,¹³¹ que durante sus primeros años (2009-2014) estuvo asociado con la Universidad de las Artes de Berlín y que ahora se mantiene como un centro de educación experimental y de investigación en torno al espacio. Son notables también sus colaboraciones con la Berlin School of Mind and Brain y la Association of Neuroesthetics, a Platform for Art and Neuroscience, de la misma ciudad.¹³²

En este capítulo pretendí desarrollar el tipo de producción del espacio con el que trabaja Eliasson en algunas de sus obras —el espacio como construcción atmosférica— a partir desde la paradigmática obra: *The Weather Project*. Algo que me interesa señalar para concluir este capítulo es que en esta pieza, como ya lo he descrito, podemos reconocer diferentes momentos. La fase de esta obra que particularmente nos interesa para hablar de una construcción atmosférica es la primera impresión de la obra —entrar a la sala y encontrarse en algún tipo de trance contemplativo; atraída por la luz y bañada en su aparente

¹³¹ Página del Instituto, <http://raumexperimente.net/en/>.

¹³² Harry Francis Mallgrave, *Embodied Architecture* (Nueva York: Routledge, 2013), 160-161.

calidez—, la cual es más corporal que intelectual, ya que, como mencionamos al inicio de este capítulo, entendemos por atmósferas aquellas que se generan en nuestro encuentro sensible con el mundo y que se perciben emocionalmente antes de pasar por el intelecto como una resonancia del espacio que sentimos en el cuerpo. La manera en que esta construcción se hace presente —mediante el enrarecimiento tecnológico— y sus consecuencias sociopolíticas impredecibles, es decir, la “toma de conciencia” de la obra, pertenece ya a otro periodo de la misma. Una fase más cultural o intelectual que corporal. Un momento en donde la instalación funciona como vehículo cultural: el clima y las implicaciones sociales y culturales.

CAPÍTULO 4

SERENIDAD (*GELASSENHEIT*) Y LO INDETERMINADO

4. 1 Kilpisjärvi y *Gelassenheit*

Entre septiembre y diciembre de 2015, como parte de los estudios de Doctorado en Historia del Arte en la UNAM, realicé una estancia de investigación que incluyó dos sedes distintas: Berlín, Alemania, donde visité el Estudio Olafur Eliasson; y Kilpisjärvi, Finlandia, donde pude conocer la Base de Biología que ahí se ubica (Bioartica). El motivo de la visita al ártico fue llevar a cabo una expedición semejante a las que realiza Eliasson, de modo tal que pudiera acercarme de otro modo a la obra y su proceso. Las expediciones a este tipo de entornos son parte del proceso creativo del Estudio Olafur Eliasson; estos viajes han sido parte fundamental en su formación como artista y en su forma particular de entender el mundo. Así describe Eliasson, por ejemplo, la luz de Islandia:

Esa luz en particular crea una paleta sutil de grises, ya que por la posición geográfica del país, más de la mitad del día corresponde al tiempo del crepúsculo. De tal modo, la luz islandesa moldea la percepción de las cosas. La relación entre los objetos y la luz del día o la luz crepuscular constantemente negocia una recomposición de los objetos y de nosotros mismos.¹³³

En relación con dichas expediciones, Eliasson publicó un homenaje en su cuenta de la red social Instagram,¹³⁴ el 2 de diciembre de 2016, con motivo del aniversario de muerte del artista islandés Gunnar Örn Gunnarsson, quien fuera su mentor. En dicha publicación señala que Örn fue su principal influencia durante sus primeros años de práctica artística, y cómo

¹³³ Eliasson, *Never Tired of Looking at Each Other—Only the Mountain and I* (Londres: Koenig Books, 2012), s/p.

¹³⁴ <https://www.instagram.com/studiolafureliasson/>.

desde su mirada pudo desarrollar su afinidad con la naturaleza islandesa. Eliasson relata que durante su infancia realizó numerosos viajes junto a su padre y Gunnar Gunnarsson a través de la naturaleza islandesa. Tanto Gunnarsson como el viejo Eliasson portaban una cámara fotográfica, lienzos y colores, mientras que el joven Eliasson jugaba o arrojaba rocas al río. Eliasson afirma que gracias a dichos viajes él mismo entendió la abundancia de color en la naturaleza, pero también aprendió a considerar el movimiento propio a través de la naturaleza como una parte inseparable de la misma. Para Eliasson, caminar es generar espacio y un sentido físico del tiempo. La perspectiva de la naturaleza, al trasladarnos y producir espacio, es siempre cambiante. Yo añadiría, además, que el movimiento de una a través de la naturaleza es también un punto que genera diferencia y diferenciaciones en la afección que tiene cada individuo en y por la naturaleza.

Christopher Tilley¹³⁵ hace referencia a esta correspondencia de afecciones cuando comenta las observaciones de Merlau-Ponty con respecto a las conversaciones del pintor André Marchand con Georges Charbonnier. Marchand cuenta que, cuando daba caminatas por el bosque, a menudo sentía que no era él quien miraba los árboles sino los árboles los que lo miraban a él. El pintor ve los árboles y los árboles al pintor, apunta Merlau-Ponty citando a Marchand. Luego Tilley explica: si esto es posible no se debe a que los árboles tengan ojos como el pintor, sino a que los árboles afectan y mueven al pintor, de forma tal que realizan una parte de la pintura, parte que sería imposible sin su presencia.

Durante la estancia que realicé en Bioartica, el 11 de diciembre de 2015 intenté recorrer, junto con el neurobiólogo vasco Edvard Sarroca, once kilómetros a través del lago

¹³⁵ Christopher Tilley, *The Materiality of Stone* (Oxford: Berg Publishers, 2004), 18.

congelado de Kilpisjärvi. El recorrido comenzó en la Base Biológica y pretendía terminar en un refugio ubicado en la zona de “Las tres fronteras” o *Tretrikröset*, punto en el cual se unen Finlandia, Suecia y Noruega. Uno de los aspectos medulares de esta experiencia, gracias a o muy a pesar de nuestra inexperta planeación, fue pasar del intento por cuantificar y controlar las variables del trayecto de ida, a la experiencia corporal de indeterminación y poco control de la naturaleza en el trayecto de regreso, en un recorrido realizado por completo a pie. La no-mediación tecnológica volvió todo ello aún más contundente. Esta transición de experiencias acaeció durante la expedición, al mismo tiempo que la atmósfera meteorológica y la naturaleza polar afectaron y fueron afectadas —así como lo describe Tilley— por y en los dos cuerpos en movimiento.

El pensamiento calculador (*das rechnende Denken*)

La planeación para el recorrido, aunque deficiente e inexperta por nuestra parte, tenía como propósito proveernos de los instrumentos necesarios y suficientes para poder llevar a cabo la expedición. Salimos de la Base de Biología alrededor de las 11:00 horas. Llevábamos unos quince o veinte minutos andando cuando el viento de súbito comenzó a soplar, levantó la capa superficial de nieve y formó un cuerpo fantasmal que se desplazaba por encima del lago congelado y tomaba distintas formas y velocidades. Este cuerpo fantasmal al levantarse era como una cortina que impedía ver el suelo o en este caso el hielo que una pisaba. Este solo hecho ponía de frente lo impredecible de lo natural. Sin embargo, para una persona como yo, sin experiencia en los signos meteorológicos como lo es un cambio de corriente de aire y lo que puede representar en climas polares, este suceso no tenía mucho significado más que la afección corporal: la dificultad de moverme a través de esta corriente.

Días atrás, el 5 de diciembre, mi colega y yo habíamos atravesado el río sólo a lo ancho. Del otro lado del río ya se hallaba la frontera con Suecia. Aquel día también se había levantado una corriente de viento. De igual forma se había erguido un cuerpo fantasmal —se avecinaba una tormenta— que en este caso no nos permitía ver nada alrededor. De súbito las formas y límites de lo que se encontraba alrededor, mismos que nos ayudarían a orientarnos, se perdieron en la homogeneidad del blanco que todo lo invadía, un efecto total y completamente desorientador para nuestra percepción y que me había hecho perder la ubicación de mi propio cuerpo en referencia al entorno. Afortunadamente no nos encontrábamos muy lejos, tal vez a una hora de camino, pero aun así era muy fácil terminar caminando en círculos envueltos en el blanco homogéneo. Para nuestra fortuna, tras caminar durante algunos minutos, tal vez unos veinte, pudimos ver la orilla hacia donde debíamos dirigirnos. Sin embargo, este aprendizaje no fue suficiente para disuadirnos o hacernos tomar distintas medidas de seguridad para nuestra próxima expedición.

Al referirse a Baruch Spinoza, Derek P. McCormack hace referencia a los cuerpos fantasmales de viento y hielo que acabo de describir cuando propone que los cuerpos no han de definirse en términos de su forma orgánica o propiedades funcionales. Preguntarse por lo que un cuerpo *es* equivale más bien a la pregunta etológica de lo que un cuerpo *puede hacer*. Spinoza plantea que lo que los cuerpos pueden hacer corresponde a dos ejes: el primero es kinético, ya que un cuerpo está o en reposo o en movimiento; el segundo es dinámico, y refiere a la capacidad que tiene un cuerpo para afectar. McCormack también menciona, siguiendo la lectura que de Spinoza hace Deleuze, que un cuerpo puede ser, por ejemplo, una ráfaga de viento, y que puede ser definido en términos de sus relaciones kinéticas: relaciones de velocidad. Velocidad y energía de moléculas, temperatura diferencial y gradientes de

presión. Pero al mismo tiempo puede ser definido dinámicamente, en términos de su capacidad de afectar otros cuerpos, alterar su velocidad, dirección e intensidad.¹³⁶

Si entendemos los cuerpos de esta forma, la atmósfera no es un espacio físico por el cual los cuerpos se mueven, sino un conjunto de afectos dinámicos y kinéticos, donde el afecto es la intensidad pre-individual entre los cuerpos. Estos afectos nunca son actuales, sino que siempre son más y distintos.¹³⁷ Puesto de otro modo y siguiendo todavía a McCormack, hay una virtualidad generativa que pertenece al afecto, una que hace necesario pensar el movimiento de cuerpos en relación no sólo consigo mismos sino con un futuro aún no determinado —una disposición—. En estos términos, la atmósfera es un campo de movimiento virtual desde donde ciertos cuerpos, incluido el viento, están siempre en el proceso de actualizarse. Como dijera Peter Hallward: “medir el clima en un espacio-tiempo específico es como tomar una fotografía estática de un proceso que en sí mismo permanece en un estado continuo de cambio interactivo.”¹³⁸ Esto es algo que yo debí haber entendido desde la primera expedición al otro lado del lago: el constante proceso de actualización de la naturaleza y su disposición.

El clima es sólo actual en el instante evanescente del momento presente, pero lo que determina dicha actualidad es la moción dinámica de las fuerzas atmosféricas en su totalidad. Esta moción o fuerza en sí misma no puede ser asida simplemente al medir una serie de estados actuales: al ser una moción o fuerza, existe en forma intensiva en vez de en forma

¹³⁶ Derek P. McCormack, “Engineering Affective Atmospheres on the Moving Geographies of the 1897 Andree Expedition”, en *Cultural Geographies* vol. 15, núm. 4 (2008), 418. Consulta: 15 de noviembre de 2016, <http://dx.doi.org/10.1177/1474474008094314>.

¹³⁷ *Idem.*

¹³⁸ *Idem.*

extensiva.¹³⁹ Los instrumentos que llevábamos para la expedición, así como la decisión de llevarla a cabo incluso tras la tormenta de la noche anterior, pertenecían a una visión, a una forma de acercarse al clima como si una fuese a caminar dentro de una pintura o una fotografía, un paisaje estático en donde las intensidades se encuentran suspendidas. La naturaleza es eso, intensidades que se traslapan y se encuentran en constante movimiento. Tal vez sea común, para quienes vivimos en ciudades, acercarnos a la naturaleza como si ésta fuese una imagen, una pintura o fotografía de la cual no participamos físicamente; como si una se acercara a la naturaleza estando allí, pero a la vez estando a distancia.

La obra de Eliasson logra materializar la relación del cuerpo propio con el movimiento e intensidades de la naturaleza. Sin embargo, estas intensidades se encuentran mediadas y enmarcadas por la tecnología, lo que hace que la experiencia de las mismas sea “amable”. En nuestra segunda expedición no pensamos el clima como el entrecruzamiento de fuerzas que nunca permanece; subestimamos las posibilidades de precipitación y su relación con nuestra orientación —la ráfaga de viento que se levantó como cuerpo fantasmal al inicio de esta segunda expedición, y cuya intensidad se intersectó con mi cuerpo, opuso resistencia a mi caminar y me causó desorientación de forma semejante a la experiencia que había ocurrido unos días atrás, cuando atravesamos el lago a lo ancho—, así como las corrientes de agua, provenientes de los ríos, que formaban placas invisibles y siempre cambiantes en el lago debajo de nuestros pies. Conforme avanzamos en el recorrido caímos en cuenta de que algunas partes del lago no estaban congeladas del todo. Por tramos nuestros pies rompían una delgada capa de hielo y se hundían en el agua al menos diez o quince centímetros. Había dos

¹³⁹ Peter Hallward, *Out of This World: Deleuze and the Philosophy of Creation* (Londres: Verso, 2006), 71.

posibles explicaciones, según nos habían informado personas pertenecientes a la región: a) el lago se congela por placas; el agua de los ríos que desemboca en el lago en ocasiones queda atrapada entre una capa de hielo y otra más superficial, por lo que, al caminar sobre la capa superficial, ésta se quiebra exponiendo el líquido; y b) el lago tarda más en congelarse en la parte media debido a su profundidad; era también posible que no estuviese congelado del todo.

El agua en su estado líquido ocupa un menor volumen que en su estado sólido. Al congelarse, el hielo empuja el agua superficial que lo cubre, por lo que las capas con agua eran más altas y tenían menos nieve acumulada en su superficie. El suelo por el cual caminábamos era impredecible y siempre cambiante. Apenas conocíamos los signos que podrían indicarnos por dónde era más conveniente andar y no sabíamos reconocer cambios en el clima que pudieran significar cambios en el suelo. Desconocíamos lo que los distintos volúmenes de agua sobre la superficie del hielo indicaban, así como la situación geográfica de las desembocaduras de los ríos sobre el lago, las cuales daban cuenta de corrientes invisibles bajo la superficie. Tampoco podíamos reconocer cambios en la dirección del viento, densidades del aire u otras condiciones atmosféricas que evidenciaran la inminencia de una tormenta de nieve.

En lugares de temperatura extrema, como el ártico, se necesita regular la temperatura corporal constantemente. No se puede perder calor corporal bajo ninguna circunstancia, ya que éste es imposible de recuperar en exteriores. De tal suerte, no es posible detener el movimiento, de lo contrario el sudor bajo las ropas comienza a enfriarse. Es en este sentido que el cuerpo necesita negociar constantemente entre la velocidad y la intensidad del movimiento del andar, que se intersecta con el calor del cuerpo, el sudor que éste emite y la

ropa. Por ejemplo, si es necesario, quitarse una prenda y volvérsela a poner, o abrir el cierre de la chamarra para así poder mantener una temperatura constante.

Recordemos a este respecto la obra de Eliasson *A Riverbed Inside the Museum* (2014), la cual mencioné en la introducción y que fue montada en el Museo Luisiana de Arte Moderno, en Copenhague, entre el 20 de agosto de 2014 y el 1º de enero de 2015. Las salas del interior fueron transformadas en el cauce de un río con piedras de color gris monocromático de tamaños y formas un tanto homogéneas. El artista ha comentado¹⁴⁰ que es consciente de la posible toma de conciencia del cuerpo que puede suceder al aventurarse en terrenos que no son los de la ciudad, como la orilla rocosa de un río. Es así como relata lo que sucedía con los participantes al adentrarse en la obra:

Alejí un poco a las personas de su zona de confort y generé expectativas, al mismo tiempo, al bloquear las ventanas que dan hacia fuera, por las que se puede observar un hermoso jardín, así como al cubrir la hermosa loseta sueca del piso. Entonces las personas entraban y admiraban el paisaje, y ¿quién no quiere caminar por un paisaje? Después hay una sincronía con lo que uno ve y lo que uno hace. Es un momento interesante, porque tal vez lo que uno ve no corresponde con la manera como se va a sentir. Uno no se espera que el caminar por las rocas pueda ser de hecho tan desestabilizante. A los visitantes les toma tiempo reorganizar la velocidad de su movimiento y de hecho miran mucho hacia abajo [...]. La molestia de caminar por allí es ligera; no les estoy pidiendo escalar el monte Everest. La incomodidad tiene que ver con reformular la forma en la que uno se relaciona con el suelo que pisa.¹⁴¹

La molestia física que una puede sentir en condiciones extremas como el ártico, en las que se necesita ajustar la forma de interactuar con lo circundante, así como tomar conciencia del cuerpo en esa interacción, es algo semejante a lo que sucede en *A Riverbed Inside the Museum*. La diferencia es que, en este acercamiento que se da desde la mediación tecnológica

¹⁴⁰ “Olafur Eliasson Interview: A Riverbed Inside the Museum”, en canal de Youtube “Luisiana Chanel”, <https://www.youtube.com/watch?v=ZLUX3AI2Uic&t=3s>. Consulta: 22 de abril de 2017.

¹⁴¹ *Idem*.

del museo, una no siente que la integridad física se encuentre comprometida. En el espacio abierto del ártico, en cambio, la urgencia de estabilizar el cuerpo es otra.

Volvamos a la caminata por el lago congelado. Mientras más se reducía la distancia entre nosotros y lo que parecía ser el centro del lago, mayor era nuestra pérdida de la relación entre nuestro cuerpo y la espacialidad del lugar. Esto era acentuado por la precipitación en forma de viento y neblina principalmente, así como por nuestro constante movimiento a través del lago y su suelo frágil e impredecible. Cada vez nos era más difícil determinar distancias y mantener la dirección correcta para no caminar de más en la dirección equivocada. Los puntos de referencia, los límites de las formas de las montañas y la aldea se iban perdiendo en la incommensurabilidad del blanco. Contar con instrumentos de medición y orientación nos hubiese ayudado en algo, pero aun así, siguiendo a Hallward, las mediciones del clima son sólo para cada momento: medir el clima en un espacio-tiempo específico es como tomar una fotografía estática de un proceso que en sí mismo permanece en un estado continuo de cambio interactivo. Así, transcurrieron tres o cuatro horas de camino hasta que era verdaderamente evidente que nos acercábamos a la orilla opuesta del lago.

Era imposible determinar distancias ya que no había ningún punto de referencia. Los árboles y la orilla del lago eran demasiado difusos para ser testigos de la distancia. Con el tiempo pudimos aprender cómo cambiaba el color de los árboles conforme nos acercábamos. Eran variaciones muy sutiles de negros azulosos y grises. Pasamos junto a varias construcciones pequeñas del lado sueco; no había señales de que estuvieran habitadas y pronto nos percatamos de que se trataba de un campamento de verano.

La expedición pasó del lago a tierra. La altura de la nieve era aún mayor, así como distinta la manera en la que se apilaba sobre el suelo dificultando aún más el movimiento.

Para avanzar era necesario levantar una por una cada pierna con brazos y manos. Poco después, al alcanzar la nieve la altura de la parte media de la cadera, la única posibilidad de avanzar era arrastrándose. El arrastrarse era una especie de saltar y luego reptar con las cuatro extremidades. Un anuncio de madera se erguía en este lugar y en su superficie había un mapa con algunas especificaciones del campamento. Nos pareció entender en dicho plano que era posible hallar una carretera que nos llevara hasta el refugio de las tres fronteras. No podíamos demorarnos, en aquella época del año, en esas latitudes del mundo, el día dura aproximadamente cuatro horas. Según el anuncio, había que aún andar 2.5 km más para llegar al albergue sobre tierra. Comenzamos a andar en la dirección del campamento. La nieve era ya tan alta que yo no podía andar más, me llegaba a la cintura. Entonces utilicé la cerca que dividía Finlandia de Suecia como palanca para arrastrarme por la nieve. Mi colega aún podía andar ya que mide 25 cm más que yo. Así estábamos cuando él exclamó algo incomprensible. Lo miré a unos 50 m de distancia, inmobilizado sobre lo que parecía nieve. Me dirigí hacia él pero rápidamente me dijo que no lo hiciera. Al fin pudo articular que estaba sobre un río y que no había visto el puente que estaba allí para cruzarlo. Se había roto la laja de hielo sobre la cual pisaba. Se quedó quieto durante unos instantes, hasta que resolvió como salir de allí. Continuamos avanzando por la cerca. Fue entonces cuando comencé incesantemente a hacerle preguntas a Sarroca. ¿Sabemos que si seguimos estas señales llegaremos? ¿Seguro que es por aquí? Necesitaba asirme, aunque fuera de la certeza de que íbamos en la dirección correcta. No había ni tiempo ni energía para errar la dirección. Algunos metros después, Sarroca volteó a decirme con convicción que no llegaríamos a nuestro destino. La nieve ahora le llegaba a él a la cintura. El campamento de verano que habíamos dejado atrás cuando subimos a tierra parecía ser nuestra única opción.

Iniciamos el trayecto de regreso hacia el campamento, todavía arrastrándonos por la nieve. Finalmente llegamos al conjunto de cabañas. Decidimos dirigirnos a la cabaña que parecía más grande, aunque para ello había que atravesar una mayor distancia. La puerta estaba abierta y en su interior hallamos lo necesario para refugiarnos de la intemperie. Lo más importante de nuestro hallazgo fue encontrar en su interior una estufa para hacer fuego y algunos leños cortados. La importancia de satisfacer las necesidades básicas cobró sentido; había que resolverlas para después poder pensar en algo más. En ese sentido, lo primero era asear el lugar y hacer el fuego, entrar en calor, traer nieve del exterior para derretirla y tomar agua; tras hacerlo pudimos sentarnos a descansar y comer algo. Necesitábamos aún encontrar más leños, salimos a explorar una cabaña aledaña y dentro encontramos troncos y una sierra. Cortamos lo necesario y regresamos con la leña al refugio.

No tardamos mucho en adecuarnos a nuestras nuevas circunstancias: salíamos de vez en vez por nieve para derretirla en la hornilla y tener agua que beber, construí un cerco alrededor del área principal para contener el calor con el mobiliario que encontré dentro de la cabaña. Nos dividimos las horas de la noche para cuidar el fuego. No dejaba de pensar que al día siguiente habría que repetir la caminata de regreso a la base.

La mañana siguiente el frío nos despertó; entendimos que había que prender nuevamente el fuego y esperar a recobrar calor antes de salir. La creatividad humana para generarse las más óptimas condiciones de sobrevivencia, así como la capacidad de adaptarse *ipso facto*, cobró sentido allí. Eliasson menciona en el video de *A Riverbed Inside the Museum*:

A menudo trabajo con esto: quitas alguno de los sentidos como el motriz, el balance o la relación entre sonido, movimiento y visión; entonces piensas que te han quitado algo, que has perdido la forma común en la que te guías por el mundo. Muy rápidamente recalibramos y nos damos cuenta que podemos movernos de todas formas, que tenemos sentidos para otras circunstancias también. Damos por sentado que la forma en la que nos relacionamos con nuestro entorno es natural, pero en realidad es cultural.¹⁴²

Durante el viaje de ida, me hacía constantemente preguntas que hacían referencia a la distancia, al tiempo, a la temperatura, a lo que significaban los centímetros de agua que encontraba en el supuesto lago congelado. A medida que transcurría el tiempo de camino y aumentaba la incertidumbre de llegar a nuestro destino, debido a la altura de la nieve, aumentaba mi deseo de controlar y medir lo que sucedía a mi alrededor. Deseaba poder encontrar alguna certeza a la cual asirme que indicara que la empresa podía llevarse a cabo. No logramos llegar al destino planeado debido a la altura de la nieve. Dado que la noche anterior a nuestra partida había nevado, tal incremento cambiaba por completo la viabilidad del viaje. Tuvimos mucha suerte en encontrar refugio en el campamento de verano. No sólo eso, un par de días antes de nuestra partida había llegado una pareja de viajeros a la Base de Biología a pedir ayuda y un lugar donde dormir. Ellos también habían intentado llegar a *Trerikröset* y no lo habían logrado. No recuerdo con exactitud por qué, pero al parecer ni yo ni mi colega registramos el hecho. No sé qué nos pudo hacer pensar que nosotros sí podríamos lograrlo.

Había que recorrer el mismo trayecto de regreso, ahora con la completa conciencia de que lo impredecible acontecería. Era por demás sabido que encontraríamos placas de agua sin congelar que podían romperse, que al encontrarlas necesitaría arrastrarme sobre mis cuatro extremidades para distribuir mi peso sobre la superficie y hacer menos probable su

¹⁴² *Idem.*

rompimiento —en caso de que sucediera y cayéramos al lago, el personal de la Base de Biología nos había dado un silbato y una estaca para poder clavarla en la orilla—, y que caminar sería aún más difícil ya que había vuelto a nevar. Sabía que sería necesario lanzarme y reptar de vuelta sobre la nieve para poder avanzar algunos tramos, al menos aquel que conducía de la cabaña al lago. Reconocía la posibilidad de que cayera una tormenta que nos hiciera perder por completo la visibilidad y en consecuencia el rumbo a seguir. No había nada que pudiera hacer al respecto.

Serenidad (*Gelassenheit*)

En el viaje de regreso desde el refugio hacia la Estación de Biología empecé a soltar lo que intentaba asir y controlar en el camino de ida. Tenía presente la posibilidad de la tormenta. Esta vez no intenté siquiera controlar la distancia que sabía que se abriría entre Sarroca y yo. Permití a mi colega encontrar y seguir su propio ritmo, había que dejarlo ir. Cuando hallaba agua en el hielo, sólo seguía caminando. Encontré algo de serenidad en lograr un paso constante. Masticaba pequeñas porciones de nieve para mantenerme hidratada. Constancia, ritmo. Parecían ayudar en algo. Poco a poco, la figura de Sarroca se hacía menos nítida a la distancia [Figura 29].

La experiencia del ártico rebasa por mucho los lugares comunes del imaginario en torno a aquél. El ártico en invierno no es un lugar apacible, ni de quietud, ni de silencio. Hay que poner atención para escuchar. Los sonidos no son sólo los audibles, lo que se mueve no es sólo lo que pueden ver nuestros ojos; las fuerzas, direcciones e intensidades de lo que hay se entrecruzan, se traslapan, chocan y cambian de dirección. Durante el camino de regreso, ambos experimentamos alucinaciones tanto visuales como auditivas. El blanco constante que

no se apagaba me hizo ver fractales de colores que se posaban sobre la nieve, danzaban y después desaparecían. Conforme caminaba, estas alucinaciones continuaban y a ellas se iban añadiendo otras distintas. Por momentos me parecía ver claramente una fuerte luz que parecía ser emitida desde atrás, como si se tratara de un reflector, de aquellos que se utilizan para alumbrar las canchas de fútbol o la luminaria de un helicóptero. La ausencia de ruido, el aparente silencio, nos hacía aguzar el oído y parecía que podíamos escuchar sonidos que escapaban al rango de frecuencias audibles. Fractales de colores se posaban sobre la nieve, danzaban y después desaparecían. Sus colores eran rosas, verdes y amarillos.

Caminaba esperando ver una saliente de tierra del lado izquierdo, misma que me indicaría que a partir de allí debía seguir una línea recta hacia la Base de Biología, pero conforme avanzaba me daba cuenta que la forma cambiaba, que nunca vería la saliente tal como se veía dibujada en dos dimensiones sobre el mapa; al menos no desde la perspectiva de mi andar. A medida que rodeaba lo que me parecía podría ser dicha saliente, en efecto su forma cambiaba. Confusión espacial. Como única referencia, las montañas; pero imposible determinar a qué distancia se encontraban.

De pronto pude distinguir con mayor claridad dónde empezaban y terminaban los edificios. Los postes de luz también aparecieron identificables, así como los faros de los automóviles sobre la carretera. Sarroca era sólo una mancha de un contorno difuso a lo lejos frente a mí, no podía distinguir su andar.

En la conversación que Eliasson sostuvo con Hans Ulrich Obrist durante un viaje en 2006 desde Reikiavik a Eidar, en Islandia, en medio de una tormenta de arena, menciona cómo las experiencias en este tipo de entornos —que el mismo denomina “no-euclidianos”— pueden servir como un instrumento para repensar la construcción espacial de las dimensiones

que nos rodean. Llama a este tipo de viajes “Proyectos Laboratorio de Expedición” y comenta que comportan situaciones muy particulares en las que uno es sometido a cierto marco de pensamiento o atmósfera por el paisaje, y cómo al mismo tiempo uno negocia o interviene en la naturaleza por encontrarse inmerso en ella y por responder a las cosas que uno experimenta.¹⁴³ Esto resuena con lo que afirma Lambert Wiesing: “Mi irrefutable existencia es traída al ser a través de la percepción, la inmersión es la que presta a las cosas percibidas su irrefutable existencia. Lo que pone en evidencia el acto de percibir no es un objeto, sino una relación.”¹⁴⁴ Dicho de otro modo: percibir es participar en el mundo, es estar inmerso en él. Esto Wiesing lo contrapone a la percepción de la imagen objeto en donde uno se sustrae de su participar en el mundo. Plantea que no hay imágenes inmersivas: sólo podrían serlo aquellas en las que, en un estado de confusión, quien percibe las confunde con la realidad.¹⁴⁵ Quien las mirase no se daría cuenta que se trata de una imagen-objeto artificial. Podemos poner como ejemplo la realidad virtual y las imágenes estereoscópicas como tipos de imágenes en vías de ser imágenes inmersivas.

Las imágenes de suyo presuponen la suspensión de la persona en el mundo para observar algo que no demanda la propia presencia personal en el mundo percibido. Pensemos en el acto de observar una pintura, una película o una obra de teatro. Al percibir una imagen soy espectadora: no tengo responsabilidad. Es un estado excepcional de libertad en el participar del mundo, dado que no soy participante activa. Puedo observar sin participar

¹⁴³ Eliasson y Hans Ulrich Obrist, *The Conversation Series* (Colonia: Walter König, 2008), 97-99.

¹⁴⁴ Lambert Wiesing, *The Philosophy of Perception. Phenomenology and Image Theory*, trad. Nancy Ann Roth (Londres: Bloomsbury Academic, 2016), 99.

¹⁴⁵ *Ibid.*, 141.

físicamente.¹⁴⁶ Como ejemplo recordemos la referencia que hicimos antes, respecto de la conformación de imágenes/ilusión, a los espectáculos precinematográficos que expone Rodríguez. En estos espectáculos no había una participación activa.

Esto es muy diferente a *Riverbed Inside the Museum* o *The Weather Project* de Eliasson, donde, al no haber una ilusión, por exponer la forma en la que la obra funciona, se produce una participación activa por parte del espectador. Digamos, junto con Wiesing, que éstas obras de Eliasson son piezas en las cuales me hago partícipe: mi estar allí interactúa con y modifica la obra. Sé que ni el río ni el Sol son “reales”, pero perceptivamente lo son: se “sienten” como el río y el Sol. Estando en ellas me encuentro activa en el mundo y al respecto tomo responsabilidad. Es por esto que considero, junto con Wiesing, que ambas obras son inmersivas; muy distinto de lo que ocurre, como ya hemos mencionado, con la obra *FlatSun* de Lozano-Hemmer, la cual, como su nombre lo dice, es una imagen plana, un objeto que reproduce al otro.

De esto último desprendo dos conjuntos de interrogantes en relación con el museo y lo que allí sucede. El primero de ellos, siguiendo la distinción que hace Wiesling entre el estado de espectadora de la imagen-objeto, suspendida de ser en el mundo y participante activa inmersa en el mundo, y la comparación que acabamos de hacer entre *Riverbed Inside the Museum*, *The Weather Project* y *Flatsun*, ¿podríamos argumentar que las obras inmersivas operan más como construcciones atmosféricas? ¿Qué hay en esa relación respecto de lo indeterminado? De ahí, el segundo conjunto de preguntas: ¿qué sucede con obras como

¹⁴⁶ *Ibid.*,143.

Flatsun, si es que este tipo de piezas funcionan como imágenes? ¿Qué sucede en esa simulación de la naturaleza?

Mi suposición es que las personas que vivimos en las ciudades muchas veces nos acercamos a la naturaleza como una imagen y a través de nuestros aparatos de medición. Es así como Sarroca y yo planeamos nuestro viaje a través del lago congelado “desde las ventanas de nuestras habitaciones” en la Estación de Biología así como desde el pronóstico del clima que encontramos en internet. Respecto del conocimiento calculador desde el cual se utilizan los instrumentos de medición y control del entorno, Goethe afirmó:

El ser humano es el mejor y más preciso instrumento científico que hay siempre y cuando se encuentre en plena facultad del uso de sus sentidos. Precisamente éste es el más grande perjuicio de la ciencia moderna: que ha divorciado la experiencia y el experimentar del ser humano que busca conocer la naturaleza sólo a través de lo que le es mostrado por instrumentos.¹⁴⁷

Augustin Berque dice que el paisaje, como concepto, nació para Europa durante el Renacimiento, cuando fue posible para determinadas personas tomar distancia del terreno gracias al trabajo de la tierra de los siervos, de manera tal que los primeros fueron capaces de mirar a lo lejos el panorama natural sin la necesidad de transformarlo laboriosamente con las manos.¹⁴⁸ Así, comenzó la construcción de balcones para admirar hacia afuera y no ya hacia adentro, como en el formato del patio interior. El paisaje fue conceptualizado como tal y emergió la teoría del paisaje: aquella que representa el paisaje con palabras y reflexiona sobre

¹⁴⁷Johann Wolfgang von Goethe, “From Makaria’s Archive” en David Seamon y Arthur Zajonc, eds., *Wilhelm Meister Journeymanhood*, citado en *Goethe’s Way of Science: A Phenomenology of Nature* (Nueva York: State University of New York Press, 1998), 37.

¹⁴⁸Augustin Berque, *Thinking Through Landscape*, trad. Anne-Marie Feeberg-Dibon (Abingdon: Routledge, 2013), 2-3.

él convirtiéndolo en objeto de estudio.¹⁴⁹ Sin embargo, Berque marca la diferencia entre la teoría del paisaje y el pensamiento paisajero, y argumenta que para el segundo no es necesario utilizar palabras. La existencia del paisaje, ya sea contemplado, representado o imaginado, no es en sí misma una prueba de la *pensée paysagère*, es decir, de la identidad entre pensar el paisaje y su existencia. La prueba de esto último es que en Europa, desde las primeras llegadas de africanos hasta el Renacimiento, la gente había ya vivido la práctica de la paisajismo en formas que nos dejaron paisajes admirables, y esto sin ninguna teoría del paisaje.¹⁵⁰ Siguiendo esta misma idea, y como lo veremos más adelante con François Jullien, para oriente y en específico en la pintura china del paisaje, ya hacia el siglo IV d.C., el entorno tendía a importar más que el sujeto humano.

A lo largo de su libro Berque se pregunta cómo es que nuestros antepasados, que no se preocupaban por el paisaje, disfrutaron de un pensamiento paisajístico tan notable, mientras que nosotras, que desbordamos de pensamiento sobre el paisaje, tan claramente carecemos de esas capacidades.¹⁵¹ Hacer que otros trabajen la tierra dio nacimiento a las ciudades, cuya construcción es lo que modifica la naturaleza por excelencia. Desde estas ciudades podemos dirigir una mirada desinteresada hacia el entorno, generando representaciones de la naturaleza, convirtiéndola en objeto de conocimiento —el origen de la ciencia— o de contemplación —el origen de la teoría del paisaje—.¹⁵²

Pensar en esto último, la distancia tomada entre las ciudades y dirigir la mirada hacia la naturaleza tal como lo entiende Berque, es particularmente importante para lo que estamos

¹⁴⁹ *Ibid.*, 3.

¹⁵⁰ *Idem.*

¹⁵¹ *Ibid.*, 4.

¹⁵² *Ibid.*, 17-18.

investigando aquí dado que nos puede llevar a preguntarnos por el tipo de naturaleza que Eliasson presenta en su obra así como el usuario a quien están dirigidas las experiencias. Para la gente de la ciudad, el campo y la naturaleza virgen son idénticos: se identifican por no ser urbanos. Cuando uno atraviesa la pared de la ciudad y llega al desierto, a la profundidad de las montañas o al lago congelado de Kilpisjärvi, uno cruza al anti-mundo, ese que carece de urbanidad según Berque.¹⁵³

En algún tiempo de la historia, por ejemplo en el periodo imperial romano, el cruzar de la ciudad al campo, lo civilizado y lo carente de urbanidad, se convirtió en un juego de la sociedad respetada. Con el paso de los siglos, este juego se reprodujo en otros niveles y se juega hoy en día en todo el orbe. El patrón esencial no ha cambiado: deshacerse del artificio urbano significa recobrar la gran matriz de la naturaleza, lo que a su vez significa recobrar la Edad de Oro.¹⁵⁴ ¿Cómo hubiese sido la experiencia de atravesar el lago congelado lago para un saami o para alguien de la aldea de Kilpisjärvi? Berque añade: hoy este juego no es solamente un símbolo, sino que la máquina lo realiza por nosotros. Es así como, junto a nuestros sofisticados medios de transporte, como por ejemplo las camionetas todo terreno o las motocicletas para la nieve, podemos soñar con regresar a las profundidades de la Era de Oro, a las profundidades de la naturaleza.

Volvamos a nuestro atravesar el lago congelado de Kilpisjärvi. Al adentrarnos al lago sin la motocicleta para la nieve, sin la máquina, sin mediación tecnológica, el sueño de regresar a la naturaleza fue destrozado y en su lugar nos enfrentamos a lo indómito de lo natural. Entonces: pensamiento calculador, el paisaje como imagen, el regreso a la naturaleza

¹⁵³ *Ibid.*, 21.

¹⁵⁴ *Idem.*

desde la no mediación durante el trayecto de ida. Esto se contrapuso a una inmersión en la naturaleza en la cual el dejar ir del deseo de controlar permitió una experiencia atmosférica. Esto sucedió al soltar el frío, el cansancio, el miedo y la adrenalina, así como la falsa y frágil seguridad que me otorgaba el hecho de que mi colega estuviera cerca de mí. Dejé de intentar asir la montaña, el río congelado, ese día, el frío, el viento y ese instante: lo que había era más bien indeterminación.

Acaeció el concepto heideggeriano de *Gelassenheit* (serenidad) en la experiencia de campo y en medio del lago de Kilpisjärvi. En nuestra ligera planeación y falta de experiencia en el ártico, en este hacer y dejar hacer simultáneos dejamos abierta la posibilidad para experimentar la manifestación del ártico.

4. 2 Fundación Langen Neuss, Alemania. Experiencia *in situ*. *Room for All Colours*

(1999)

Room for All Colours (1999) [Figuras 30 y 31], formó parte de la exposición “Olafur Eliasson, Colección Boros”. Dicha muestra se presentó en la Fundación Langen [Figuras 32 y 33] entre el 18 de abril y el 18 de octubre de 2015 en Neuss, Alemania. La fundación encuentra su iniciativa en la colección de arte de Viktor y Marianne Langen, al igual que la Fundación Boros en la colección de Christian y Karen Boros. Esta última habita un búnker renovado en el centro de Berlín y, desde 2007, ha abierto su colección al público.

Olafur Eliasson es uno de los artistas que más constantemente ha acompañado la colección de los Boros, la cual ha reunido obras del artista por más de veinte años — incluyendo algunas de las más tempranas, como *Eine Beschreibung einer Reflexion oder aber*

eine angenehme Übung zu deren Eigenschaften [Figura 34], de 1995— y a la fecha su catálogo contiene alrededor de cuarenta piezas. Por ello, la muestra de Neuss ofreció la particular oportunidad de observar el desarrollo de los intereses conceptuales de Eliasson, así como los caminos materiales y formales que su búsqueda artística ha decidido seguir.

La fundación Langen está albergada en un edificio del arquitecto japonés Tadao Ando y se ha sumado al esfuerzo por descentralizar las instituciones culturales en Alemania para poderlas acercar a diferentes públicos. La fundación está emplazada cerca de Düsseldorf, al sur del Rin, entre plantaciones de trigo y rodeada de una especie de muralla artificial circundante hecha de tierra y revestida de pasto. El edificio emerge de súbito a medida en que se camina hacia la entrada. Al atravesar un arco de concreto, aparece un cubo de cristal que parece flotar sobre una gran superficie de agua que ondula con el viento. Un camino también de concreto, rematado por una pared del mismo material y enmarcado por árboles que forman un túnel de follaje, dirige el paso rodeando el espejo de agua. El cubo de cristal contiene la sala frontal, los pasillos y la sala posterior. El resto de la edificación se encuentra debajo del nivel del suelo.

Uno de los intereses principales de Ando es establecer un diálogo coherente entre la estética del edificio y el *genius loci* o espíritu del lugar. Específicamente en este inmueble, la tradicional dicotomía entre el adentro y el afuera de muchas instituciones culturales es en cierto grado disuelta. Los materiales que el arquitecto utiliza y la forma en la que éstos dialogan, incluso con el clima, posibilitan que la fundación prácticamente se fusione con el entorno. Algo comparten Ando y Eliasson en la manera en que hacen dialogar cristales, acero, espejos, agua, viento, reflejos y luz; hay un punto de encuentro en su manera de relacionar materiales industrializados con lo natural. Es ese punto de encuentro el que hizo de

este edificio un lugar excepcionalmente afortunado para recibir y conversar con la exposición.

Mi visita a Neuss incluyó una entrevista con Christiane Maria Schneider, directora artística de la fundación, quien describió el afán que la fundación comparte con Ando por curar y presentar muestras que dialoguen tanto con el espacio del edificio como con el circundante. Por ello no se presentó la colección Boros en su totalidad, sino que se escogieron instalaciones, fotografías y objetos que tienen en común ser piezas menos complejas en contraposición con otras del artista, cuya producción es altamente tecnológica. Lo que se tomó en cuenta principalmente al concebir la exposición fue, así pues, exponer piezas de la colección Boros que nos enfrentaran a la precisión y simpleza de la práctica artística de Eliasson. Estas cualidades son fundamentales en su metodología hasta el día de hoy.¹⁵⁵

Visité la exposición durante cuatro días consecutivos. Me senté durante horas frente a las obras y esto me permitió hacer una experiencia de ellas muy distinta. Si es que ahora pensamos que mucho del arte contemporáneo se da en el encuentro con la pieza, es necesario que la historia del arte que trabaja este tipo de obras, hable sobre lo que acontece *in situ*. Esto no sólo porque, por ejemplo, podríamos seguir a Gadamer en su hermenéutica desde el ya mencionado concepto de fiesta¹⁵⁶ y decir que el arte encuentra su ser en el devenir y en el participar activamente de y en la obra, sino porque también obras como las que aquí me ocupan se construyen para darse en y por la experiencia. Desde la hermenéutica gadameriana,

¹⁵⁵ Langen Foundation, Neuss, Fundación Boros, Berlín, *Olafur Eliasson: obras de la colección Boros 1994-2015* (Berlín: Distanz, 2015), 9-10.

¹⁵⁶ Así como también desde el concepto de “juego”. El juego no es más que jugando, el movimiento mismo del juego. Dice Gadamer que botar una pelota un número de veces es una tarea que sólo tiene sentido en tanto se le bota, es una tarea que se cumple: “el cumplimiento de una tarea la representa”. Gadamer, *Verdad y método*, 151. Para un estudio detallado de estos conceptos dentro de la hermenéutica gadameriana desde la estética, ver María Antonia González Valerio, *El arte develado* (México: Herder, 2005).

María Antonia González Valerio afirma que el sentido más radical de la idea de ontología estética ha sido la posibilidad de lanzar la pregunta ontológica desde la estética misma, desde la experiencia sensible, directa y reflexiva con la existencia, con la escritura, con la imagen, con el arte. No es suficiente hoy relatar el arte, sino que éste tiene que ser experimentado.¹⁵⁷ La experiencia con la obra de arte revela lo que la filósofa sólo puede describir: la conciencia estética no instrumental y el sentido de asombro ante el develamiento del potencial escondido de las cosas, su sentido único e irrepetible; la experiencia *alethéica* del arte.¹⁵⁸

Al encontrar afortunadamente en este edificio un espacio en el que el afuera y el adentro se entremezclan y confunden, decidí jugar con múltiples posibilidades de acercarme a la exposición. Es así como hice experiencia de algunas obras tanto dentro como fuera de las salas, dadas las paredes de cristal que rodean la fundación.

Estuve mirando por algún tiempo *Orientation Star* (2009) [Figuras 35 y 36], la cual hace referencia, estéticamente hablando, a instrumentos de medición como la brújula y el giroscopio. Ésta y otras piezas presentan el ya mencionado interés del artista por producir obra que tenga que ver con nuestra forma de relacionarnos con la espacialidad. La pieza se conforma por cuatro prismas engarzados por espejos; cuatro aros de metal circunscriben a estos prismas, cada uno orientado en un plano distinto. Una estrella se suspende de una viga de metal con la ayuda de cables de acero. El peso y la gravedad la hacen girar, y al hacerlo los espejos fragmentan y entremezclan el espacio exterior con el interior. Sin embargo, esta obra no logra hacer de la disolución espacial una experiencia.

¹⁵⁷ González Valerio, *Cabe los límites. Escritos sobre filosofía natural desde la ontología estética* (México: Herder, 2016), 11.

¹⁵⁸ Paul Crowther, *Art and Embodiment from Aesthetics to Self-Consciousness* (Nueva York: Oxford University Press, 1993), 41.

La pieza remite a obras de la corriente de *Land Art* como *Four Sided Vortex* (1965-1967) [Figura 37] o *Yucatan Mirror Displacements* (números 1-9, 1969) [Figuras 38 y 39] de Robert Smithson, objetos que fragmentan y dislocan la espacialidad; la primera, al haberse montado en exteriores, también postula una pregunta por la naturaleza. Estas obras de Smithson utilizan espejos. Una diferencia principal, al menos en este contexto específico de exposición, es que *Orientation Star* simultáneamente funde lo natural y lo cultural, exterior e interior, separados en este caso por una pared de cristal. El jardín circundante al museo se introduce fragmentado y se confunde con la interioridad de la sala, lo mismo que la luz del Sol. Esta pieza sin duda trata del objeto; sin embargo, por las características específicas del museo, el adentro y el afuera, museo y naturaleza, se entremezclan. Al observar desde fuera hacia adentro la manera en que las visitas se enfrentaban con *Orientation Star* durante al menos tres horas, me sorprendió ver que ni una sola persona se detuvo a voltear al exterior. No fue provocación suficiente, incluso a pesar de las paredes de cristal transparente, que los espejos de la estrella introdujeran el jardín, el cielo y la luz del Sol para mirar hacia afuera del museo.

4.3 Presencia-ausencia. El proceso continuo

A mi juicio, *Orientation Star* se encuentra en un punto intermedio entre el abandonar la objetualidad estática del arte y la obra de arte como experiencia. Algo distinto sucede con *Room for All Colours*. La experiencia límite de atravesar el lago en el ártico me permitió reflexionar de nueva cuenta sobre lo que sucedió en mi encuentro con la pieza. Esta obra, como las otras que en esta tesis se discuten, se da en un encuentro con el cuerpo-sentido. Lo que hace Eliasson de forma distinta a otros artistas contemporáneos que trabajan con el hacer

visible —desde la tecnología— lo que permanece oculto de lo natural, es que es capaz de enfrentarnos a lo indeterminado, a lo insondable de la naturaleza.

El filósofo francés François Jullien intenta acceder a la fuente no objetivable de las cosas. Esta búsqueda, según él, ha sido abandonada por la ciencia y la filosofía, y es de difícil recuperación por vías de la lengua europea.¹⁵⁹ Jullien encuentra como punto de inicio la literatura crítica que los estudiosos chinos dedicaron a la pintura por más de dos milenios: su pintura se esmeró en encontrar lo insondable en la línea o la fuente desde la forma. Los intelectuales chinos pudieron producir este tipo de obras y reflexionar sobre ellas ya que partían de la noción de una existencia continua y su forma inmanente de producir presencia y sumergirse. Se trata del Tao, por ejemplo. Y desde estos textos sobre el arte de la pintura paisajista, Jullien encuentra una invitación a explorar la brecha en el estatuto ontológico de la forma en su comunión con la materia, así como la parcialidad lógica en favor de la determinación y el supuesto objetivo estético de la representación.¹⁶⁰ Desde esta perspectiva, el pensamiento no se basa en el ser o en dios. Desde aquí, la dilucidación de las cosas llega sin violencia. Enterrar y desenterrar —atrapar y dejar ir— suceden en tándem, así como el proceso de la existencia. Esto es diferente del aguardar el develamiento de la verdad por el claro (*Lichtung*) que construye perspectiva.

Este intento por acercarse a lo que hay desde la no representación que el filósofo francés encuentra y explora desde la literatura paisajista china, me parece resonar con lo que Eliasson decide enmarcar de la naturaleza en su obra. Algo distinto se encuentra al acercarse

¹⁵⁹ Jullien, *The Great Image Has No Form*, xvi. El énfasis en el claro o *Lichtung* es mío.

¹⁶⁰ *Idem*.

de esta forma a la naturaleza; algo de esto me pareció también hallar en el lago congelado de Kilpisjärvi.

El artista chino pinta modificaciones, captura la constante transición del mundo en vez de las formas que lo distinguen. Más allá de ser una pintura figurativa, su interés está en captar el constante respirar y exhalar, la “emergencia-sumergencia” que hacen mundo; lo que hay entre ausencia y presencia. El mundo es procesos de ocultamiento y develamiento. La actividad artística es más bien vista como un proceso de actualización que produce una configuración particular del dinamismo inherente en la realidad.¹⁶¹

Pensar presencia-ausencia como conceptos inseparables que encuentran sentido el uno en el otro y por el otro, disuelve la preocupación por el ser del pensamiento occidental europeo que piensa la presencia como parte esencial de lo que es y la ausencia como el dejar de ser.¹⁶² Al mismo tiempo que hay lluvia, hay claridad gestándose discretamente; cuando hay tempestad en el mar, también hay tranquilidad trabajando a discreción.

El lago de Kilpisjärvi, rodeado por sus montañas, envuelto en blancos y grises, era presencia-ausencia de lo que a veces podía ver y a veces se ocultaba; no sólo en la literalidad de lo que la neblina permitía ver, sino también en la potencialidad oculta del lago, la montaña y sus alrededores. El lago congelado era potencia oculta de lo que en otras estaciones del año se podrá encontrar en sus aguas. Este ver y no ver de alguna forma me obligó a dejar ir la preocupación por encontrar la certeza en un camino a seguir. El camino se hacía visible a ratos e invisible luego. La experiencia de las formas de la tierra era muy distinta al trazo

¹⁶¹ *Ibid.*, 75-76.

¹⁶² *Ibid.*, 2.

bidimensional del mapa, lo que imposibilitaba usarlo como referencia certera. No había nada fijo: sólo lo indeterminado e insondable de lo natural.

En la pintura china, los ejes de articulación del paisaje se ocultan, como comenta Jullien, para abrir el espacio al misterio: lo que hay son transiciones. Nada está dado. Esto es muy distinto de un paisaje como *Paisaje con Apolo y Mercurio* 1645 [Figura 40] de Claude Lorrain, obra en la que, en completa luminosidad transparente, las formas y límites de lo que hay se erigen en siluetas definidas haciéndonos creer en una identidad de esencia. Petrificados en el Sol, este tipo de paisajes nos convencen de la existencia de paradigmas fijos.¹⁶³ La filosofía moderna, desde Descartes, ha tendido a basarse en los modelos cientificistas y tecnológicos del pensamiento,¹⁶⁴ así como a encauzar nuestra forma de acercarnos a lo natural desde lo mensurable y cuantificable.

Algo muy distinto sucedió en el lago de Kilpisjärvi. Como en un paisaje chino de dos mil años atrás, lo natural se puso frente a mí en sus potencias, transiciones y múltiples posibilidades. El respirar-exhalar del lago y la montaña es semejante también al respirar-exhalar de blancos y colores de *Room for All Colours*. La obra fue expuesta en una de las salas subterráneas de la fundación. Tras descender por un pasillo que recorría dos veces el largo de la sala, el espacio arquitectónico se inundaba por completo de una luz difusa que cambiaba a través del tiempo. Al fondo se vislumbraba una pantalla cuadrada de proyección que se extendía de piso a techo con una pequeña banca situada enfrente. Detrás de la pantalla, una matriz de filtros rojos, verdes y azules se iluminaba por una cuadrícula de lámparas adosadas al muro. La intensidad de la luz que emitían dichas luminarias era ajustada

¹⁶³ *Idem.*

¹⁶⁴ Crowther, *Art and Embodiment*, 64.

mediante programación y, al atravesar la pantalla, se hacía difusa en toda la superficie. *Room for All Colours* consiste, así pues, en una pantalla de luz homogénea que deviene múltiples tonalidades durante un ciclo de transiciones de aproximadamente diez minutos. Mediante luces y filtros, la obra tiene la potencialidad de producir cualquier color en la escala cromática, a partir de los filtros de colores primarios. Cuando la pantalla despidе luz blanca es un ocultamiento-develamiento de todos los colores.

La luz transita desde variaciones casi imperceptibles de blancos hasta pasar por cada uno de los colores del arcoiris, llegando a tonos tan vivos de color que dificultan la mirada directa. Las transiciones entre blancos son tan sutiles que una va aprendiendo a distinguir las distintas tonalidades, y con cada ciclo lumínico de transiciones la mirada se aguza hasta ser capaz de reconocer los cambios casi imperceptibles. Esto es justo lo que sucede con la nieve y sus tonos de blanco, siempre distintos en función del modo como la luz incida sobre ella — la hora del día, el ángulo o la estación del año— así como del tipo de nieve que se trate — seca, húmeda o fresca—.

Las distintas tonalidades de blanco de la pared lumínica producían un efecto muy parecido al de la nieve durante mi caminata polar de regreso a la Estación de Biología: atrapaban la mirada en un trance lumínico difuso. La luz no sólo aturde ópticamente, sino también corporalmente. *Room for All Colours* explora el difuso trance en el cuerpo que el incesante blanco de lugares polares puede provocar en quienes en éstos se demoran.

En la conversación ya mencionada entre Eliasson y Obrist,¹⁶⁵ el artista habla de las particularidades de experimentar los aspectos macro y micro del paisaje o entorno. En sus

¹⁶⁵ Eliasson y Obrist, *The Conversation Series*, 101.

expediciones se da a la tarea de documentar con fotografías los aspectos de la topografía de Islandia con el fin de elaborar una cartografía completa. Entre otras cosas, esta práctica le permite entender cómo cruzar la dimensión de la espacialidad con el tiempo y el cuerpo de modo tal que, en obras como ésta, puede sintetizar y hacer experiencia corporal inmediata de lo inefable, insondable y espacialmente desorientador de la naturaleza del ártico.

El ocultamiento-develamiento de los blancos y colores de *Room for All Colours*, el ocultamiento-develamiento de la montaña y el camino a seguir de mi expedición por el lago de Kilpisjärvi, incitan de una forma similar a dejar ir para abrirse a las posibilidades de lo que hay. Ocultar los puntos de articulación como en la pintura china sugiere apertura al misterio. El dejar ir que experimenté en lo intelectual, aquel día en el ártico, también significó un dejar ir en lo corporal. Nuestra percepción y apertura hacia el entorno circundante fue radicalmente distinta en el viaje de vuelta. Las alucinaciones visuales y auditivas sólo sucedieron en el trayecto de regreso. Así también Eliasson comenta que, al perder el sentido de orientación, uno pierde la propia espacialidad, cambiando la noción de corporeidad. Uno se ve en la imposibilidad de guiarse por el ámbito físico y busca la referencia temporal para recobrar la corporeidad.¹⁶⁶ Tal vez no haya un mayor dejar ir y abrirse a las posibilidades de la naturaleza que perder la propia espacialidad inmersa en la misma.

Turell y sus desorientadoras paredes lumínicas de color son aquí referentes necesarios nuevamente. En específico haré referencia a *Floater* (1999-2000) [Figuras 41 y 42], pieza que visité en el Zentrum für internationale Lichtkunst Unna, en Alemania, durante esta misma estancia. Esta obra es parte de la colección permanente del museo, y pertenece a una

¹⁶⁶ *Ibid.*, 108.

serie llamada *Space Division Constructions* o *Aperture Work* que el artista ha estado construyendo desde 1967.

Las paredes lumínicas de *Floater* se caracterizan por parecer grandes rectángulos horizontales de luz LED o pinturas sobre la pared, cuando en realidad son aperturas que emiten luz y conducen a otro espacio mucho más amplio de luz infinita. Esta pieza es la única dentro de la colección del museo que no refiere a la arquitectura del lugar, sino que está contenida en una habitación. Lo que parece ser al principio una pintura de color púrpura intenso sobre una pared rosa enmarcada por un borde brillante resulta, al ser atravesada, una habitación colorida en la que uno puede adentrarse. En esta habitación los límites de las cuatro paredes se pierden, así como la percepción de la profundidad del espacio. Es como si una se adentrara en un espacio de luz flotante; pareciera que toda la habitación emite luz; se pierde el balance y la propia espacialidad. Esto también tiene que ver con que no se proyectan sombras en la habitación. El color del interior cambia de azul eléctrico a violeta y luego a rosa. Al fondo de la habitación, el contorno de un rectángulo horizontal emana luz a veces blanca y a veces indeterminable, perdida en el mismo color del resto de la habitación. La apertura vertical por donde se entra a la sala está también delimitada por un contorno semi-rectangular de tres lados que emana luz de la misma forma que el contorno del fondo. Ambas obras, *Floater* y *Room for All Colours*, trabajan con los efectos que sobre la percepción puede tener la luz, en específico el efecto desorientador de perder la propia espacialidad y los efectos ópticos como las alucinaciones debido a la fatiga retinal, provocada por la exposición a una luz intensa y brillante sin bordes definidos donde fijar la vista. Sin embargo, a diferencia de *Room for All Colours*, la pieza de Turrell no es una pared sino una habitación completa que propone una experiencia perceptiva lumínica desorientadora.

Carlos Cruz-Diez también ha trabajado con habitaciones de luz colorida. En su caso, el interés está en investigar las propiedades del color. En la exposición en el Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) llamada “El color en el espacio y el tiempo”, presentada entre octubre de 2012 y febrero de 2013, Cruz-Diez exhibió, entre otras piezas, *Chromosaturación* [Figura 43], obra que desde 1965 le ha dado la vuelta al mundo, primero en forma de maqueta y después en forma de instalación inmersiva *in situ*.

Chromosaturación está compuesta por tres cámaras de luz colorida, cada una con uno de los colores primarios de luz: rojo, verde y azul. Tal como en las dos obras antes mencionadas, la experiencia allí también origina perturbaciones en la retina por la monocromía, que es distinta en cada habitación. Las visitantes se sumergen en luz colorida. La obra pretende actuar como detonante de la noción de color —y por tanto de luz— en tanto que situación material, física, que aparece en el espacio sin estar contenida en la forma de un objeto, aunque en las salas hay algunas formas geométricas tridimensionales blancas en donde los colores recaen.

Como ejemplo de una intervención de luz colorida en exteriores podemos mencionar la obra *L’Observatoire de la Lumière* (2016) [Figuras 44 y 45] de Daniel Buren, expuesta entre el 11 de mayo de 2016 y el 2 de mayo de 2017 en la Fundación Louis Vuitton, cuyo arquitecto es Frank Gehry. Buren intervino las terrazas y las velas del edificio con rectángulos de color sobre los propios rectángulos que conforman la estructura. El artista buscaba trabajar con las transparencias y romper con la aparente monocromía del edificio. La solución fue poner un color distinto a cada una de las velas de la fundación. Por un lado, el color revela la arquitectura de una manera distinta: las curvas, intersecciones y traslapes de las formas se hacen más evidentes; por otro lado, y aquí es donde esta intervención encuentra

un punto en común con las obras que he mencionado en este capítulo, la luz del Sol, al pasar por los colores de las velas del edificio, genera otro tipo de espacialidad en las terrazas así como en el espejo de agua que se forma con la fuente que se encuentra en la base del edificio. Estos nuevos espacios coloridos influyen afectivamente en las personas que transitan, tal como sucede con la luz colorida de las piezas de Eliasson, Turrell y Cruz-Diez. Por otro lado, la nueva espacialidad evidencia el paso del tiempo, dado que los colores proyectados se transforman a lo largo del día siguiendo la dirección del Sol.

Ahora bien, ¿qué es lo que de la luz fascina como para que sea un medio tan recurrente en el arte contemporáneo, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX? ¿Acaso su “existencia intermitente y transitoria”?¹⁶⁷ Ya sea “para desmaterializar sustancias específicas como aluminio o plástico acrílico”,¹⁶⁸ como podría ser el caso de la intervención de Buren en la Fundación Louis Vuitton, o “para materializar la luz en sí misma al expandirla en el espacio”,¹⁶⁹ como en las piezas de Eliasson, Turrell y Cruz-Diez, “el arte genera cada vez más objetos que tienen una presencia óptica aun sin ser físicamente tangibles —Griffero refiere a Schürmann—”¹⁷⁰ y tal vez “recrea, al menos en un contexto estético, las cualidades perdidas de la experiencia que resulta de las visitas a sitios de culto religioso —Griffero cita a Wagner—. ”¹⁷¹ “Tal vez podría ser el parpadeo que desobjetiva las cosas de modo tal que de

¹⁶⁷ Griffero, *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres*, trad. Sarah de Sanctis (Nueva York: Suny Pres, 2017), 106-107.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 107

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Idem.*

¹⁷¹ *Idem.*

súbito podemos ver tanto el brillo de un objeto como la penumbra que este mismo hace o la sombra proyectada por otras cosas que se encuentran a su alrededor.”¹⁷²

Es probable que lo atmosféricamente fascinante en estos casos —dice Griffero— sea las apariencias efímeras que como tales no pueden ser reducidas a propiedades de las cosas. Esto me parece particularmente cierto en la pieza *Floater* de Turrell, donde la apariencia boyante de la luz la hace parecer algo que puede disolverse en cualquier momento sin recaer en ningún objeto, ni siquiera en uno mismo. Siguiendo aún a Griffero,

contrario a la concepción de que la luz es la expresión de las ideas platónicas y en oposición al sentido hegeliano, estas *cuasicosas* luminiscentes se dispersan a su alrededor con un tono declaradamente afectivo, no a pesar de sino gracias a su transitoriedad —pensemos en cómo recorren a lo largo del día y en las distintas estaciones del año los rectángulos de colores que se proyectan sobre la Fundación Louis Vuitton y sobre quienes la visitan—, lo que siempre fue subestimado por la estética tradicional en el nombre de la duración e incluso de la eternidad.¹⁷³

Y afirma también:

Esta cualidad de la luz de ser una *cuasicosa* también es creada por la nebulosidad como una transparencia brumosa, como la brillantez sin perfecta claridad [cita Griffero a Goethe] típica del paisaje mediterráneo. La neblina lo envuelve todo, y no es de sorprenderse que, envuelto en fumarolas y vapores sin especificidad y especialmente en la niebla, una porción insignificante de espacio se convierta poderosamente en atmosférica. Ésta es capaz de sugerir un sentimiento de opresión que es al mismo tiempo un modo de no estar localizado y de estar omnipresente, como un velo.¹⁷⁴

El sentimiento de confusión y expectativa que una podría sentir en piezas de vapores y gases, tales como *Feelings are Facts* (2010) [Figura 46] de Eliasson o *States of Mind* (2015-2016) [Figura 47] de Ann Veronica Janssens, en donde una anda a tientas por la obra, me parece que es muy distinto al andar casi a tientas entre la niebla del ártico que por momentos

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ *Idem.*

¹⁷⁴ *Idem.*

aplanaba todo confundiendo aún más las distancias. Allí la neblina como cuerpo, como una *cuasícosa* según Griffero, escondía ejes de articulación como podrían serlo la saliente de una montaña o la aldea a lo lejos; y esto no es sólo indeterminación, sino que también las cosas adquieren un “carácter amenazador”, un sentimiento de pérdida de la propia naturaleza, un flotar en el espacio vacío, como dice Griffero.¹⁷⁵

Este develarse y ocultarse en el ártico por la transparencia brumosa otorgaba, como péndulo, momentos de certeza que se alternaban con momentos amenazadores de incertidumbre. Hay que recordar con todo esto la irrevocable consecuencia de dejar ir la intención de asir certitudes.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 108.

CAPÍTULO 5. ENMARCANDO LA DISPOSICIÓN DE LA NATURALEZA

5. 1 No hay causas, hay tendencias

Este capítulo comienza de la mano de François Jullien y el pensar la naturaleza desde el concepto chino *shi*: un tipo de potencial que se origina no por iniciativa humana sino por la disposición de las cosas.¹⁷⁶ Encuentro un paralelismo entre este concepto y la perspectiva desde la cual Eliasson se acerca a la naturaleza y construye sus obras. Es por esta razón que he decidido desarrollarlo aquí con la finalidad de aclarar y sustentar mi argumento:

La interpretación china de la realidad a cualquier nivel parece proceder de entender la disposición de las cosas. Uno comienza por identificar una configuración particular (disposición, arreglo), que entonces es vista como un sistema a partir del cual las cosas funcionan. En vez de la explicación de causas (en cuyo caso uno siempre necesita encontrar un elemento externo como antecedente y el razonamiento puede ser descrito como regresivo e hipotético), tenemos la implicación de tendencias. Así, la secuencia y cambios que suceden tienen su origen en las relaciones de poder inherentes a la situación inicial; en este sentido constituyen un sistema cerrado. Así pues, no estamos hablando de lo hipotético, sino de lo ineludible. En el contexto de los fenómenos naturales y la primera filosofía, esta tendencia ineludible puede ser expresada como *shi*.¹⁷⁷

[...] La dislocación del imperio chino (al final del siglo II d.C.) y la fragmentación de China a través de varios siglos fueron condiciones que favorecieron la emergencia de un pensamiento estético autónomo que previamente había estado enterrado en el sistema cosmológico, moral y político que había prevalecido hasta entonces. Las condiciones que permitieron el desarrollo de una crítica del arte como una forma distintiva de pensamiento emergieron al fin. La concepción de la actividad artística no encontró paralelismo con el pensamiento occidental que la pensaría desde la *mimesis*, en decir, desde la reproducción o imitación de un tipo de naturaleza en algún sentido más “ideal”, como pueden serlo las pinturas paisajísticas del Renacimiento. Más bien, la actividad artística se pensaría como un proceso de *actualización* que produciría una configuración particular del dinamismo inherente a la realidad. Esta actualización se revelaba desde la caligrafía de un ideograma hasta la pintura del paisaje o una composición literaria. La disposición particular que recibe forma puede potencialmente expresar el dinamismo universal. Este potencial debe de explotarse al máximo: se encuentra en la tensión que anima los diversos elementos de un ideograma, en la fuerza y el movimiento de las formas de una pintura o en el efecto creado por un texto literario. El antiguo modelo estratégico que los chinos utilizaban para la guerra sirve también como base de una

¹⁷⁶ François Jullien, *The Propensity of Things, Towards a History of Efficacy in China*, trad. Janet Lloyd (Nueva York: Zone Books, 1995), 13.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 221.

teoría estética: el arte puede ser concebido en términos de *shi*, como una posible construcción o preparación.¹⁷⁸

Entender y trabajar desde la disposición o el *shi* de los elementos que constituyen una obra a nivel sensible, y construir la escena o configuración en donde se nos pone frente a las posibilidades de dicha disposición, es una de las varias cosas que posibilitan que la obra de Eliasson se acerque desde una perspectiva no calculadora a la naturaleza. En realidad, lo que sucede en la construcción de sus obras es un tanto paradójico en algún sentido. Las experiencias de la usuaria son cuidadosamente calculadas y construidas —de esto ya hablaré más adelante—; sin embargo, en la experiencia se logra destilar el *shi* del agua, del vapor, del Sol y del arcoíris. Desde la tecnología, Eliasson enmarca algo de la disposición de los elementos y entonces las tendencias de los mismos se hacen explícitas.

No solemos acercarnos desde *shi* ni a la naturaleza ni al paisaje. Dice Jullien:

Nuestra concepción occidental de estilo literario [pienso que podemos hacer una analogía con la concepción también occidental de naturaleza] procede de una filosofía de la forma. En la antigüedad, es la ‘forma específica de una obra en función de su función’ (Pierre Guiraud); en el periodo moderno es ‘forma sin destino’ (Roland Barthes, quien sugiere que el ‘escribir’ es ‘la moral de esta forma’). La forma eficiente está entendida aquí a través de su relación con el contenido material. Sin embargo, para el pensamiento chino, así como para la caligrafía [y la pintura paisajística] por ejemplo, la ‘forma’ a través de la cual se realiza *shi* es aquella que tiene que ver con una configuración particular que por sí misma opera espontáneamente para crear un efecto. De esta manera, lo que comúnmente traducimos como ‘forma’ en textos chinos de crítica literaria no es lo opuesto a ‘contenido’ sino el producto final de un proceso de ‘actualización’, *shi* es entonces la potencialidad que caracteriza a dicha actualización. [En este sentido, la ‘forma’ no se opone al ‘contenido’ sino que es resultado de un proceso de ‘actualización’ mutua entre lo que se puede percibir y lo que no se puede percibir. Entre lo visible y lo invisible. Es así como también, para esta concepción, *shi* opera en la naturaleza].¹⁷⁹

¹⁷⁸ *Ibid.*, 75-76.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 88-89.

Shi es la potencialidad que caracteriza dicha actualización. Es tarea de la escritora, dice Jullien, en nuestro caso de la artista, el determinar —construir— la propensión de ese proceso. En la literatura como en la pintura, *shi* es el factor decisivo: es lo que circula, lo que otorga una orientación particular a la composición y le respira vitalidad. No me parece coincidencia que, según Jullien, tanto en la literatura como en la pintura este concepto sea explícitamente comparado con el viento y asociado a él.¹⁸⁰ *Shi* parece tener en términos simbólicos una afinidad con el viento, el cual anima difusamente las formas como una *realidad física*, pero una *realidad evanescente* que se manifiesta sólo en sus efectos. La tensión que confiere *shi* es aún más poderosa, ya que nunca está actualizada del todo: la pincelada tiene más fuerza al ser más rudimentaria y apenas sugerir una línea de eterno suspenso. Es aquí, en el límite de lo visible con lo invisible, donde *shi* crea dicha tensión; es responsable de abrir lo concreto a lo que se encuentra más allá de eso concreto.¹⁸¹ Me parece que podemos relacionarlo con el concepto de atmósfera, según ha sido abordado en el presente trabajo, así como con “ver con rayos de Sol (*sunbeams*)” según Ingold: todos coinciden en pensar un “entre” que influye o que resuena. La carga atmosférica de una situación específica anima difusamente como si fuera una realidad física, pero es sólo visible en sus efectos.

Para los chinos, el espacio y consecuentemente el paisaje son concebidos como un permanente montaje que pone a trabajar la vitalidad de la naturaleza. En China, el propósito de la pintura es redescubrir el continuo curso del pulso cósmico a través de la representación

¹⁸⁰ *Ibid.*, 89.

¹⁸¹ *Ibid.*, 83-84.

figurativa de la naturaleza.¹⁸² En retrospectiva, y para volver una vez más a la experiencia límite de atravesar el lago en el ártico, si algo hubiera yo podido captar del *shi* de la naturaleza de Kilpisjärvi, muy probablemente hubiese desistido de la empresa: la naturaleza como *configuración* se actualiza siempre y cada vez de forma distinta. Entender *shi* en el paisaje o en la naturaleza significa poder entrever algo de lo que no es visible a simple vista, y esto requiere hacer experiencia de algo en forma meditativa y pausada. Lo que quiero decir es que en Occidente una se acerca a la naturaleza desde la forma, lo cual es evidente, en un sentido general, en el modo como hemos representado el paisaje en la pintura. Dice Jullien: en una configuración hay también potencial que deriva de esta configuración. No solemos acercarnos a la naturaleza desde su potencial como configuración; nos acercamos a ella desde la representación de formas *delimitadas*: una imagen fija. Esto también hace eco con lo que argumentábamos en el capítulo 1: la concepción anterior del espacio como aquel que está dado.

En general, *shi* es lo que “da vida”, lo que hace vibrar, lo que da profundidad a una representación y la hace extenderse de los límites de su forma en el caso de la caligrafía o de la pintura. Tratándose de un paisaje tridimensional como la obra de Eliasson, trabajar con *shi*, es trabajar con la constante actualización de lo que de otra manera sería una representación contenida en su forma, como lo es *Flatsun* de Lozano-Hemmer, aun cuando represente actividad solar en su superficie. Esta supuesta “actividad” está cerrada a los límites de la programación y sus sensores de movimiento. *Shi* no es sólo la energía interna de la cual proviene la forma sino también el efecto de tensión que esa energía produce. La forma es

¹⁸² *Ibid.*, 88-94.

“capturada” con toda su propensión y esto es precisamente lo que significa que la podamos percibir no sólo como una forma sino como un proceso continuo que se autorregula.¹⁸³

En la pintura china del paisaje, hacia el siglo IV d.C. el entorno tendía a importar más que el sujeto humano. La montaña se convirtió en el elemento central de la estética china del paisaje, el lugar por excelencia para *shi*, ya que permitía, en su configuración, que las más diversas tensiones operaran al mismo tiempo: altura, distancia, alternancia y contraste. También podemos encontrar contrapuntos similares en paisajes en los que el agua complementa a las montañas y viceversa. Jullien cita al pintor de paisajes del siglo XVII, Tang Zhiqui, quien dice:

Aunque la naturaleza de la montaña y el agua son fundamentalmente opuestas, al mismo tiempo las cualidades [los *ecstasies*, siguiendo a Böhme] de los dos elementos interactúan discretamente. Aun cuando la montaña representa estabilidad, parece “animarse” y “moverse” a través de la diversidad de sus aspectos. Al mismo tiempo que el agua fluye, parece “hacerse compacta” a través de la masa de sus ondas.¹⁸⁴

Esta influencia recíproca entre las cosas claramente expone que el pintor podía captar la relación atmosférica siempre en movimiento entre los elementos de un paisaje [Figura 48]; la misma relación que emerge, según Eliasson, cuando uno camina a través de la naturaleza.

Existe un cambio ineludible cuando se conjuntan elementos apropiados, propiciado por las disposiciones particulares de éstos: como entre las montañas y el agua. Las relaciones se dan así como el movimiento de un río hacia abajo: de un estado a otro, como un proceso de desenvolvimiento. Esto es muy distinto a pensar en moverse en contra del flujo del río

¹⁸³ *Ibid.*, 78.

¹⁸⁴ *Ibid.*, 81.

para explorar una serie de fenómenos que se pueden vislumbrar como una cadena de causalidad. Tal vez podríamos decir que, al menos para lo que hemos argumentado en el presente trabajo, ésta podría ser una de las diferencias fundamentales entre el pensamiento oriental (río hacia abajo) y el occidental (río hacia arriba). La naturaleza entonces se funde con la indeterminación y este concepto de propensión lleva a una explícita crítica de la causalidad final, del pensamiento calculador según hemos visto aquí. Asimismo, para Jullien, este desarrollo *espontáneo* —al que aquí llamamos “indeterminado”—se opone al modelo de la planeación humana. La naturaleza se entiende como una fuente insondable de espontaneidad, es decir de indeterminación, que brota incesantemente del inexhaustible potencial en la disposición de la realidad.¹⁸⁵ La idea de propensión eventualmente llevó a un nuevo concepto: el de *tendencia lógica*. Este concepto

[...] fue utilizado siglos después para clarificar que la civilización china evolucionó de la naturaleza y del mundo. *Tendencia lógica* incorpora dos ideas que los chinos no pueden disociar: la noción de que la realidad es inmanente, sin necesidad de invocar una causalidad externa; y la idea de que este proceso espontáneo es en sí mismo una fuerza suprema reguladora y que la norma que expresa constituye la base de una realidad trascendente. [...] El curso del mundo es una ininterrumpida sucesión de opuestas pero complementarias fases de “latencia” y “actualización”.¹⁸⁶

Entender que la relación con las cosas se da recíprocamente y que va más allá del control del ser humano, y acercarse a la naturaleza desde allí, es acercarse desde la apertura a lo indeterminado.

Algo que es ineludible en la experiencia de la obra de Eliasson y que incluso mencionó Geoffrey Garrison en nuestra entrevista es que su obra tiene la particularidad de

¹⁸⁵ *Ibid.*, 224.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 231.

experimentarse como una epifanía: como un darse cuenta. He mencionado antes que las cosas “familiares” que se presentan en la obra de Eliasson lo hacen como experiencias salientes, y es así como hacemos experiencia de ellas por primera vez. Señala Jullien que es por demás sabido que la historia de la estética china es una evolución de la preocupación inicial por la semejanza a un deseo de trascender la representación puramente formal de la realidad; esto mediante una “comunidad espiritual” con dicha realidad para finalmente transmitir la “resonancia interna” que la anima.¹⁸⁷ Más allá de la poética de su obra, esta sensación de “comunidad”, que muy probablemente se dispara desde la experiencia saliente¹⁸⁸ de encontrarnos con otra posibilidad de lo familiar, genera un estado de “apertura” tanto sensible como intelectual que permite que la resonancia de las cosas encuentre camino al cuerpo que resuena de regreso, y así la correspondencia que emerge de este encuentro es atmósfera.

Al encontrarse uno con una experiencia sensorial que disloca nuestras representaciones mentales de algo conocido, es como si aprendiéramos a responder de nueva cuenta hacia el estímulo, de modo tal que esta experiencia es percibida con el cuerpo, en forma de resonancia, para posteriormente encontrar su camino hacia el intelecto. Griffero menciona que la primera impresión de algo es siempre atmosférica: es involucrarse afectiva y corporalmente.¹⁸⁹ Encontramos similitud entre esto y el *significado sentido* al que hace referencia la filósofa Claire Petitmengin: una suerte de resonancia interna que sentimos cuando nos encontramos, por ejemplo, frente a una obra de arte; una sensación difusa, difícil

¹⁸⁷ *Ibid.*, 82.

¹⁸⁸ Éste es un concepto prestado de la neurobiología en el que ahondaré más adelante, pero que podríamos definir como la experiencia de algo familiar que escapa de nuestras asociaciones categóricas. Por ejemplo: en nuestra memoria asociamos la palabra “perro” con muchas y distintas representaciones del mismo. Una experiencia saliente el mismo sería encontrarnos con un perro tan diminuto como un ratón, tan grande como un elefante o con alas como un ave. Entonces ocurre que se hace la experiencia de “perro” nuevamente.

¹⁸⁹ Griffero, *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, 29.

de describir, que evoca un mundo complejo de impresiones fugaces y que es inevitablemente corporal.¹⁹⁰

5. 2 Centro Internacional de Arte Lumínico, Unna, Alemania. Experiencia *in situ*. *Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls* (2002)

Desde 2001, por iniciativa de las autoridades culturales de la ciudad de Unna, el Zentrum für Internationale Lichtkunst [Figura 49] abrió sus puertas en la antigua cervecería de Linden. Doce de los más reconocidos artistas de luz, entre los que estaban Mario Merz, James Turrell, Olafur Eliasson y Christian Boltanski, instalaron piezas en la colección permanente que fue creada específicamente para dicho sitio. Los corredores laberínticos y antiguos contenedores de la cervecería fueron reinterpretados, haciendo de este centro el único del mundo dedicado a las artes lumínicas. Además de esta colección permanente, el Centro recibe exposiciones temporales, simposios científicos y talleres.

Este Centro ofrece una experiencia sensible del arte lumínico como ningún otro. La arquitectura subterránea industrial permanentemente húmeda —el sonido constante de las gotas que caen—, la casi completa oscuridad de las bóvedas y pasillos, las escaleras voladas sobre las salas; aunado a que las visitas se realizan solamente con guía y previa cita, por lo que hay muy pocas personas; hacen de la visita un viaje perceptivo a otra realidad posible.

Adyacente al edificio principal se encuentra *Third Breath* [Figuras 50 y 51], obra edificada por Turrell en 2009. Se trata de uno de los *Skyspaces* que ha construido desde 1975 —el primero de ellos en Varese, Italia— y que hoy en día constituyen más de cincuenta

¹⁹⁰ Claire Petitmengin, “Towards The Source of Thoughts”, en *Journal of Consciousness Studies*, 14, No. 3 (2007): 56.

observatorios celestiales distribuidos por todo el mundo. Éstos se caracterizan por explorar y disolver el límite entre el adentro y el afuera mediante luz natural y artificial. *Third Breath* es una estructura de dos pisos con 14 m de alto en la que el campo lumínico abierto al cielo está conectado a una habitación no iluminada por medio de una lente.

Al respecto de la fenomenología de la luz, Böhme ha comentado que la luz es condición de posibilidad trascendental a la capacidad de ver. Es un fenómeno, pero un fenómeno con significado trascendental.¹⁹¹ Si la brillantez es condición de posibilidad de la capacidad de ver, es también entonces lo que posibilita que las cosas sean vistas en la realidad. No es condición única, pues también lo es la oscuridad. Así, la luz es condición del poder ver, y la oscuridad, al interactuar con la luz, es la condición del poder ver “algo”.¹⁹² Tal pareciera que es este principio básico de la luz con el que Turrell trabaja para abrir y crear espacios produciendo experiencias. La espacialidad que se crea con luz, según Böhme, es la espacialidad de distancias, de aperturas; es situarse topográficamente en un lugar, es libertad y posibilidad de movimiento.¹⁹³

Esta pieza tiene claramente dos áreas de experiencia en dos niveles espaciales. Los dos espacios se conectan por un sistema óptico. El espacio que se encuentra en la parte superior de la estructura tiene una apertura circular en el techo por donde podemos apreciar la luz que entra directamente del cielo a un espacio con luz fluorescente controlada. La luz pasa a través del lente y proyecta sobre el piso pulido de piedra del espacio inferior de la estructura, el cual funciona como cámara oscura, las imágenes invertidas en movimiento que ha capturado. En esta pieza tenemos delimitadas dos experiencias lumínicas perceptuales que

¹⁹¹ Böhme, *Atmospheric Architectures*, 147.

¹⁹² *Ibid.*, 148.

¹⁹³ *Ibid.*, 149.

aparecen ante las visitas en transiciones de oscuridad a luminosidad. Las participantes de *Third Breath* pasan de la experiencia de una concentración de imágenes mediadas por un mecanismo óptico de la realidad en la cámara oscura, a la mirada libre del espacio superior. Dicha mirada se fusiona con cualidades hápticas —aire, frío, calor, humedad— así como con el sonido del espacio exterior para proponer una experiencia perceptiva sinestésica.

Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls (2002) [Figuras 52 y 53], pieza que forma parte de la colección permanente del Centro, es también una experiencia perceptiva de luminosidad y oscuridad. A través de esta pieza, Eliasson nos invita a percibir el agua desde otra perspectiva, insólita probablemente para quien hace la experiencia. A los lados de un corredor de 6.25 m de longitud, caen incesantemente cascadas de agua desde dos tubos con 500 boquillas cada uno a una altura de 5 m; 24 lámparas de estrobos colocadas detrás de las cortinas de agua se prenden y apagan intermitentemente. El frescor, olor y sonido que presenciamos cuando el mecanismo que permite que el agua salga por las boquillas es accionado, nos recuerda el estar parados al lado de una cascada. Pequeñas gotas de rocío penetran nuestra piel y la refrescan. Sin embargo, la imagen del agua no corresponde a nuestras asociaciones categóricas de la misma. Lo que observamos no es el líquido, cuya disposición en caída libre lo hace obedecer a la gravedad; tampoco es el líquido que comúnmente vemos tomar la forma del objeto que lo contiene, o formar un solo cuerpo como en un río o una cascada, o en forma de gotas. Lo que observamos son millares de diminutas esferas que contrastan sobre el negro profundo de la sala y se suspenden en el aire. La imagen que percibimos del agua se separa de lo que escuchamos y percibimos hápticamente.

La manera en que Eliasson decide enmarcar las potencialidades del líquido, que a menudo pasan desapercibidas, nos posibilita experimentar otras posibilidades del agua. Al quitarle la gravedad al líquido y suspenderlo en el aire gracias al efecto óptico de las luces de estrobo, su semejanza al cristal y su maleabilidad se separan de la frescura y humedad; sus *ecstasies* se hacen presentes por separado. La indefectible caída libre del agua es dislocada y esto al mismo tiempo la hace aparecer. La disposición de caída libre del agua se hace explícita por no estar ahí. Hacemos entonces la experiencia del agua por primera vez. El agua aparece ante nosotros sin corresponder a las imágenes con las que la asociaríamos. De algún modo esto la rompe como imagen y la convierte en experiencia; el agua se hace corporal. Es con algo de incertidumbre y admiración que nos atrevemos a extender la mano y tocar las esferas suspendidas sobre el negro del fondo. Experimentamos sorpresa cuando dichas esferas, aparentemente estáticas, y sólidos cristales se revientan al contacto con nuestra piel y la humedecen, aunque tampoco no es posible ver cómo sucede, debido a la luz intermitente del estrobo. Cabe contraponer la obra *Rain Room* de Random International con *Der reflektierende Korridor...* para poder ilustrar mejor lo que en este capítulo se quiere demostrar.

Random International es un estudio de experimentaciones dentro del arte contemporáneo. Fue fundado en 2005 por Hannes Koch y Florian Ortkrass, y tiene como sedes Londres y Berlín. Algunos de sus intereses son el comportamiento y la interacción que frecuentemente exploran con luz, sonido y movimiento. El grupo tiene un interés particular

en los fenómenos naturales, la intuición y la forma del cuerpo humano;¹⁹⁴ y desarrolló una pieza que también trabaja con la caída del agua: *Rain Room* (2012) [Figura 54].

Según comenta el equipo de Random International, la pieza comenzó con un *render* digital: la primera idea era poder imprimir información digital utilizando una retícula de gotas; después se pensó que, si era posible tal grado de detalle y dificultad, sería mejor que directamente lloviera en el museo. La pieza es conformada por agua, azulejos moldeados por inyección, válvulas solenoides, reguladores de presión, software desarrollado especialmente para la pieza, cámaras 3D de seguimiento, barras de acero, un sistema de suministro de agua y piso acanalado. La obra se ha presentado en el Barbican de Londres, el MoMA de Nueva York, el LACMA de Los Ángeles y en Shanghái.

Rain Room pretende ser una representación amplificada del entorno y busca explorar de qué maneras las relaciones humanas son mediadas, cada vez más, por la tecnología, mediación que también se produce en nuestra relación con la naturaleza. Al entrar a la instalación, las visitantes simultáneamente se encuentran expuestas y protegidas del agua que cae alrededor. Dentro de la sala suena, huele y se ve como si estuviera lloviendo, sin embargo, la piel de las personas que la atraviesan permanece seca. La presencia humana gracias a los sensores de movimiento impide a la lluvia caer. Es así como uno va caminando a través de la habitación sin mojarse, desarrollando una relación intuitiva con la obra (artefacto).

Esta obra tiene puntos en común con *Der Reflektierende Korridor...*, pero también puntos disímiles. Empecemos con lo que las dos obras exploran de forma similar: la

¹⁹⁴ Video sobre la pieza en la página del colectivo, <http://random-international.com/resources/huo-rainroom/>. Consulta: 27 de abril de 2017.

percepción. En *Rain Room*, los sentidos son dislocados, así como la expectativa de lo que uno piensa que va a sentir. El agua que no moja y la lluvia que puede ser detenida por la propia presencia es una experiencia saliente. En este sentido, la pieza es memorable y significativa para la propia cognición.

El contrapunto entre las dos piezas comienza por el lugar desde donde son pensadas. La inspiración para *Rain Room* tiene origen en el pensamiento digital: es un acercarse a la lluvia desde la imagen, desde la representación y el deseo de poderla digitalizar, de poderla controlar. Esto es, en esencia, lo que sucede al atravesar la sala sin mojarse: la presencia humana es suficiente para detener la precipitación. Se trata, así, del fenómeno natural de la lluvia desde la mirada antropocéntrica; nada que escape de nuestro control. En este sentido, aunque una experiencia memorable desde el punto de vista sensible y de cognición, esta obra empieza y termina con la experiencia saliente. Una obra que presenta lo natural desde la relación de sujeto-objeto no propone una mirada distinta.

The 3D Water Matrix [Figura 55] consiste en una matriz de caída de agua programada ideada por el artista de video Shiro Takatani, y sigue este mismo camino de precipitación controlada. *The 3D Water Matrix* se piensa más como un medio que como una obra de arte en sí misma. Desde 2001, Takatani pensaba en realizar una fuente inteligente que pudiera comunicarse a través de letras conformadas con la caída de agua. Sin la tecnología adecuada, la idea de Takatani no se realizó hasta hace un par de años. Richard Castelli combinó 900 electroválvulas controladas por una computadora en una rejilla con 30 corrientes de agua que lo rodeaban. *The 3D Water Matrix* en realidad es un tipo de video de muy baja resolución, en tres dimensiones, donde las gotas de agua son píxeles. Éste es el medio por el que las secuencias, las obras de arte individuales, pueden ser programadas.

Para la exposición “Lumières, the Play of Brilliants”, en el centro parisino de arte y danza Eléphant Paname,¹⁹⁵ los arquitectos parisinos de la firma DGT presentaron la instalación llamada *Light in Water* [Figura 56] que anteriormente habían diseñado y presentado en la Semana de Diseño de Milán 2011. La pieza presenta una cascada circular de agua en una habitación oscura donde el visitante puede tocar las tres toneladas de agua que caen continuamente. El agua cae desde dieciséis anillos de tubos ranurados colocados en el techo; cada agujero proporciona sesenta gotas de agua por segundo que caen debido a la gravedad, las gotas son iluminadas por dos tipos de luz distinta. En esta instalación no hay un desfase en la percepción: la cortina circundante se mira desde el centro como quien mira la lluvia desde la ventana del coche, observando las gotas de lluvia atravesadas por la luz que caen sobre el parabrisas.

Eliasson, en conversación con Timothy Morton,¹⁹⁶ comenta que el museo puede ofrecer una hospitalidad productiva. En ese sentido argumenta que las experiencias que allí se presentan no deberían de ser experiencias de consumo, sino más bien presentarse como un reto para las visitas. Trabajar en el museo para Eliasson significa ver, sentir y pensar al mismo tiempo que se puede reflexionar sobre los procesos que implican ver, sentir y pensar. En su opinión, un buen museo es aquel que sugiere formas de extender la experiencia evocada por las obras y su contexto y que, además, moldeada esta experiencia. También una misma, como participante activa de la obra, es llevada a la vida cotidiana y hacia la sociedad. Para el artista, participar activamente de la obra presupone desarmarse, permitir ser

¹⁹⁵ Página de Eléphant Paname, <http://www.elephantpaname.com/en/centre-d-art/exhibitions/32-lumires>. Consulta: 31 de julio de 2018.

¹⁹⁶ Página del Moderna Museet de Estocolmo, <http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/olafur-eliasson/artist-talk/>. Consulta: 21 de abril de 2017.

influenciada por la obra y tomar una postura.¹⁹⁷ Tal vez ésta sea una diferencia fundamental entre estas piezas de agua que cae: hay una distinción entre la obra que es conceptualizada para ser observada, para entretener —*Light in Water, The 3D Water Matrix*, u otras que en esta tesis he mencionado— y la que invita a incursionar en algún tipo de relación bilateral activa; un tipo de intercambio en el que no es una quien ejerce el control unívocamente —*Rain Room*, por ejemplo— sino que se abre un tipo de negociación en la que una se deja ser movida por la obra —*Der Reflektierende Korridor...*, por ejemplo—. Una se engarza con la obra, pero en algún sentido también la obra se engarza de vuelta como en un intercambio, como si la obra en mi presencia se dejara afectar también.

5. 2 Recontextualizando la naturaleza. Experiencias salientes

A lo largo de este trabajo he mencionado que Eliasson logra hacer experiencia algo del *shi* de la naturaleza en vez de presentar representaciones fijas. Una de las estrategias que utiliza en sus construcciones para lograr esto es encuadrar y recontextualizar lo familiar para hacerlo nuevamente visible. Gracias a este enmarcar, la experiencia del *shi* de la naturaleza —que nos es familiar muchas veces como imágenes fijas— puede darse como experiencia saliente y eso hace que se vuelva corporal. Asimismo, al exponer el artificio tecnológico, al deshacer la ilusión, como ya lo hemos comentado, nos hacemos consientes de nuestra propia percepción. Estas dos estrategias, a saber, encuadrar lo familiar y exponer la tecnología con la cual se producen las obras —el artista considera que podemos experimentar un nivel más alto de conciencia cuando podemos ver a través de una mediación, debido al potencial de

¹⁹⁷ Matilda Olof-Ors y Anna Engberg-Pedersen, “Olafur Eliasson and Daniel Birnbaum in Conversation”, en *eadem*, eds., *Verklighetsmaskiner/Reality Machines* (Londres: Koenig, 2016), s/p.

autoevaluación inherente a dicha situación—,¹⁹⁸ nos pueden permitir reflexionar posteriormente sobre otras obras suyas como *Der Reflektierende Korridor*. La importancia de propiciar una reflexión es algo que el artista ha también comentado en entrevistas y ensayos.¹⁹⁹

El recontextualizar lo familiar permite que lo experimentemos como una “experiencia saliente”. Este tipo de experiencias, desde la neurobiología, son aquellas que escapan a las asociaciones categóricas de lo que conocemos y es así como nos son significativas y se imprimen en nuestra cognición. ¿A que nos referimos con asociaciones categóricas? ¿Cómo es que esto funciona?

El procesamiento visual de alto nivel integra información de una gran variedad de fuentes y constituye la etapa final en el camino que lleva a la experiencia visual consciente. Al procesamiento visual de alto nivel lo antecede el procesamiento de bajo nivel, responsable de detectar varios tipos de contrastes en las imágenes y el intermedio que se encuentra involucrado en la identificación de las llamadas “primitivas visuales”, tales como los contornos, los campos de movimiento y la representación de superficies. El procesamiento visual de alto nivel selecciona atributos *significativos* de comportamiento del entorno visual. Nuestra experiencia con el mundo está fundamentalmente centrada en los objetos. Más aún, los objetos son asociados comúnmente con experiencias significativas, otros objetos recordados, otras sensaciones como los sonidos o aromas que se enlazan, y una variedad de emociones. La representación neuronal de objetos completos es central al procesamiento visual de alto nivel e involucra integración de características visuales extraídas en etapas

¹⁹⁸ Eliasson, “Museums are Radical”, 138.

¹⁹⁹ Tomado de la conversación con Geoffrey Garisson en el Estudio Olafur Eliasson, Berlín Alemania. Septiembre de 2015.

anteriores de los recorridos visuales. Idealmente, la representación que resulta es una generalización de las numerosas imágenes retinianas que han sido generadas por el mismo objeto y de diferentes miembros de una categoría de objetos. A esto es a lo que aquí me refiero con las asociaciones categóricas de una cosa. La representación también incorpora información recogida por otros sentidos, adjunta valencia emocional y asocia el objeto con la memoria de otros objetos o eventos. Las representaciones pueden ser guardadas en la memoria de trabajo y recordados en asociación con otras memorias. Es la prominencia de comportamiento de objetos individuales, memorias y valencias emocionales, así como las acciones reales o implicadas de otros, lo que nos permite tomar acción basados en la información visual. La percepción de objetos es el nexo entre la visión y la cognición. El reconocimiento de objetos está íntimamente relacionado con la categorización visual, la memoria visual, las emociones y depende de la constancia perceptual. La habilidad para reconocer objetos desde distintas condiciones de observación, a pesar de las a veces marcadas diferencias en imágenes retinianas, es funcionalmente uno de los más importantes requisitos de la experiencia visual.²⁰⁰

Para que el reconocimiento de un objeto pueda tener lugar, estos atributos no variables necesitan ser representados independientemente de otras propiedades de la imagen.²⁰¹ Si no se encuentran representados, si lo que vemos escapa a lo que comúnmente asociamos con el objeto (asociaciones categóricas), entonces éste aparece como “irreconocible”. Es decir que hacemos experiencia del objeto como una experiencia saliente, ya que lo que percibimos

²⁰⁰ Eric Kandel, James Schwartz, Thomas Jessell y Steven Siegelbaum, *Principles of Neural Science. Fifth Edition* (Nueva York: Mc Graw Hill 2013), 621-638.

²⁰¹ *Ibid.*, 626.

“sale” de lo que familiarmente podemos asociar a él. En este sentido, es casi como si hiciéramos una experiencia primera de él.

En el caso de *Der Reflektierende Korridor...*, lo que se enmarca, lo que se disloca para que el agua aparezca como “irreconocible”, es su indefectible caída. Las gotas de agua suspendidas en el aire se asocian en parte con el fenómeno de la lluvia o una cascada, y en parte no. Por un lado, se escucha el agua que cae, se sienten las gotas golpeteando y mojando la piel, y se respira la humedad en el ambiente. Sin embargo, las gotas no caen. La gravedad es algo que relacionamos con la lluvia. La “lluvia” de esta obra se encuentra visualmente suspendida en forma de esferas en el aire, mientras que mis otros sentidos la reconocen como precipitación pluvial. Lo que veo no coincide con lo que siento en el cuerpo, y es en ese desfase donde el agua se hace visible por primera vez. Esto es importante para lo que aquí se argumenta pues la manera en que Eliasson presenta objetos que nos son familiares escapa a las constantes de percepción almacenadas en nuestra memoria y asociadas con dicho objeto.

Al desfase perceptivo de la gravedad del agua se añade un desfase de lugar: la lluvia sucede en exteriores, no dentro de una sala y mucho menos dentro de la sala de un museo. La luz de estrobos, causante de que las gotas se congelen en el aire, también contribuye a enfatizar la experiencia saliente: la fatiga de la retina y la desorientación espacial por el incesante parpadeo brillante en una habitación que de otro modo se encontraría completamente a oscuras.

Así pues, las experiencias salientes se dan porque percibimos algo que escapa a nuestras asociaciones categóricas de las cosas. La percepción categórica es definida clásicamente por la habilidad de distinguir objetos de diferentes categorías, incluso cuando objetos de la misma categoría no pueden ser diferenciados. Por ejemplo, es más difícil poder

discriminar entre dos luces de color rojo que difieren en longitud de onda por 10 nm que diferenciar entre luces de color naranja y rojo con la misma longitud de onda.²⁰² Otro punto importante de notar es que la percepción categórica *simplifica* el comportamiento. Por ejemplo, no es importante si una manzana es completamente esférica o si está ligeramente aplanada en uno de sus lados, o, en nuestro caso, si la lluvia es ligera y de gotas pequeñas o un fuerte chubasco; independientemente de sus variaciones, entendemos una manzana o el fenómeno de la lluvia como tal. Si no fuera así, nos sorprenderíamos constantemente por todo y cada cosa. Al igual que las formas más simples de constancia perceptual, la percepción categórica refleja sensibilidad a atributos visuales *invariantes*.²⁰³ En el caso del *Reflektierende Korridor...*, el atributo invariante del agua que se disloca es su “caída”. Por eso también las experiencias salientes son al mismo tiempo una ruptura de la simplificación y por tanto de la automatización del comportamiento. Quizá por ello es que las obras de Eliasson pueden permitir una reflexión posterior: rompen la imagen familiar de lo que nos presenta, lo que propicia que nuestro comportamiento respecto de la experiencia sea menos automatizado. La memoria visual es un componente del procesamiento visual de alto nivel. La experiencia visual puede ser guardada como memoria y la memoria visual influye en el procesamiento de la información visual entrante. El reconocimiento de objetos en particular tiene que ver con las experiencias previas de quien observa dichos objetos; las gotas suspendidas en el aire parecen miles de cristales que cambian su posición con cada centellar del estrobo de agua cayendo. No hay ninguna experiencia previa de esta lluvia.

²⁰² *Ibid.*, 628.

²⁰³ *Idem.*

El neuropsicólogo Hans-Lukas Teuber escribió que el fracaso en el reconocimiento de un objeto lo haría aparecer como algo a lo que se le ha despojado de su significado. La asignación de significado es uno de los procesos más importantes en la visión y forma el núcleo de la etapa de alto nivel de procesamiento visual.²⁰⁴ En este sentido, a partir de las experiencias de obras como *Der reflektierende Korridor*, *The Weather Project* o *Beauty* —obra a la que haré referencia en el próximo capítulo— tal vez se pueda proponer un nuevo significado para el agua, para el Sol y el arcoíris. A esto me refiero con la posibilidad de volver a lanzar la pregunta por eso que pretendidamente ya conocemos: la posibilidad de asignar nuevos significados a la naturaleza y al paisaje que tengan que ver más con una relación de reciprocidad, de ida y de vuelta, en vez de una relación utilitaria.

En suma, el artista trabaja con experiencias salientes, recontextualiza lo conocido para que aparezca inéditamente. A mi juicio es esta impresión significativa —que *resuena* porque se da en una experiencia corporal— la que hace que la obra persista en nuestro ser; la pieza se hace memorable y puede propiciar una reflexión posterior. Lo que logra hacer visible mediante dicho encuadre es eso que escapa a nuestras asociaciones categóricas de lo familiar. Tal vez porque la indeterminación de la naturaleza es lo que es distinta a nuestras asociaciones categóricas de la misma, pero además, al insertar la obra en el contexto de la

²⁰⁴ Algo de lo más sobresaliente del reconocimiento de objetos es la habilidad de reconocer un objeto como el mismo a pesar de las innumerables variaciones de imágenes retinianas, como ya lo he comentado en esta tesis. Esto ocurre debido a que una neurona en el córtex inferior temporal es activada por las diversas imágenes retinianas del mismo objeto. De forma similar, neuronas visuales en el córtex prefrontal se disparan en respuesta a objetos que son físicamente diferentes pero relacionados semánticamente. En el caso del reconocimiento visual, significado también refiere a función, utilidad o intención. Así pues, como ya hemos mencionado, el reconocimiento de objetos tiene que ver con las experiencias previas y con las asociaciones adquiridas entre estas experiencias. Estos atributos son fundamentales e incluyen selectividad neuronal y perceptual mejorada para objetos que son un lugar común, así como ligas de asociación entre representaciones neuronales de objetos. *Ibid.*, 636.

institución, en el contexto del arte, la naturaleza se hace política y es sobre esa nueva perspectiva que también reflexionamos. Para Eliasson, es este reconocimiento del mundo el que podría hacer visible la manera como el entorno es afectado por nuestra presencia y viceversa.

Más adelante, en el capítulo en el que abordaremos el Estudio Olafur Eliasson, se verá que el artista tiene un importante interés por la historia del jardín y el diseño del parque. Más específicamente, el jardín chino y la noción de *vista prestada*. La vista prestada implica incorporar al jardín un objeto ajeno —ya sea natural o hecho por el hombre— mediante el encuadre y el recorte de la vista, como un elemento esencial en su diseño. Eliasson considera, pues, que el jardín chino no es un cosmos cerrado, sino parte de un sistema atmosférico que se abre a sí mismo a los cambios del clima, del aire y del universo; eso le da a lo mundano un lugar en la vida planetaria. Cambia día a día, respirando con sus visitantes al mismo tiempo que ellos inhalan y exhalan.²⁰⁵ Esto también resuena con *shi*. Enmarcar y hacer las cosas tangibles tiene que ver esencialmente con hacer algo explícito. El artista también argumenta que a menudo somos insensibles a las atmósferas que nos rodean, Eliasson considera que el detalle en la arquitectura y la intervención artística puede ayudar a hacer a las personas más conscientes de alguna atmósfera existente, al dirigir la atención y amplificar la sensibilidad.

Los materiales tienen un contenido psicosocial²⁰⁶ y el material adecuado puede hacer explícita alguna atmósfera al darle una trayectoria, al hacerla casi tangible. Al mismo tiempo, dicha materialidad puede actuar de forma liberadora, por decirlo de algún modo, al propiciar o abrir maneras nuevas de interactuar con la atmósfera.²⁰⁷

²⁰⁵ Eliasson, *Never Tired of Looking at Each Other—Only the Mountain and I*, s/p.

²⁰⁶ Con esto Eliasson quiere decir que los materiales como el agua, vapor, luz, etc., tienen de suyo un contenido psicológico y social. Por ejemplo, el agua es posibilidad y condición de vida.

²⁰⁷ Borch, *Architectural Atmospheres*, 95.

Esta última idea acerca de que a menudo somos insensibles a las atmósferas que nos rodean y que el material adecuado puede darle tangibilidad a una atmósfera que de lo contrario permanecería no perceptible o fuera de nuestro radar de consciencia, es ejemplificada por Eliasson con lo que Peter Sloterdijk comenta respecto del aire y el modo como éste se hizo explícito de forma muy distinta después de la guerra de gases de 1915.

Sloterdijk señala el momento inaugural del modelo atmoterrorista del siglo XX, cuando el ejército alemán utilizó gas dórico en la batalla de Yprés frente a la infantería franco-canadiense el 22 de abril de 1915. A partir de ese nuevo uso del aire para la guerra se desarrolla todo un saber climatológico oscuro que exigía incrementar el conocimiento de las condiciones de vida de la adversaria con el fin de asfixiarla por medio de gases, producir tormentas de fuego que abrasasen el aire y su entorno o saturar la atmósfera de radiaciones.²⁰⁸ Con el fenómeno del gas tóxico aplicado a la guerra se alcanza un nuevo plano explicativo para las condiciones climáticas y atmosféricas de la existencia humana. Se introduce así también un nuevo concepto de diseño, puesto que la manipulación operativa del medio gaseado en terrenos al aire libre obliga a afrontar una serie de innovaciones técnicas en la atmósfera.²⁰⁹ A partir de entonces podemos hablar de “aire diseñado”, el cual, como entorno circundante, adquirió una nueva tangibilidad: el aire pasó de no tener funciones perceptibles o encubiertas a ser un producto de consecuencias visibles para la usuaria.²¹⁰ A esto se refiere Eliasson cuando dice que los materiales adecuados pueden otorgarle tangibilidad a lo que de otra manera permanece oculto.

²⁰⁸ Peter Sloterdijk, *Temblores de aire en las fuentes del terror*, trad. Germán Cano (Valencia: Pre-textos: 2003), 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, 54.

²¹⁰ *Idem.*

Podemos también pensar que este concepto de diseño atmosférico más tarde encontraría salida, como ya he mencionado, en la mercadotecnia con el diseño de atmósferas de marcas y estilos de vida que van desde una cafetería como Starbucks hasta el estilo de vida de una marca como El Palacio de Hierro.

Ese pasaje de la batalla de Yprés que Sloterdijk recuerda lo retoma Bruno Latour para pensar en los soldados de dicha batalla: “al principio no sentíamos nada y de repente, más que sentir algo, sentimos la *ausencia* de algo; algo que antes no sabíamos que podía faltar.”²¹¹ Los soldados en aquella guerra, hasta la aparición del gas dórico, no sentían el aire: tan sólo lo respiraban. Al acercarse la nube verdosa de gas, el aire desaparecía y comenzaban a sofocarse. Así, en términos de Sloterdijk, el aire se hizo explícito, les fue reconfigurado; podríamos ahora añadir que el aire como aquello que sofoca es una experiencia saliente.

Antes de esto el aire no se sentía, no era una experiencia. El aire no estaba antes en nuestra atención política colectiva. Desde la Grecia clásica sabemos que el aire es uno de los cuatro elementos, que es una de las condiciones de la vida. El aire de los miasmas recibió atención en siglo XIX por los higienistas, pero dice Latour: “lo que pasó en Yprés fue distinto: el aire se hizo público, el gas se convirtió en una parte más de la milicia al iniciar la ciencia de manipulación atmosférica.”²¹² Y continúa: “Desde Yprés, muchos más de esos sistemas de soporte vital que damos por sentado y que las guerras ponen en peligro se han hecho explícitos y forman parte de la industria, del comercio, de los debates públicos y de la ciencia en los laboratorios.”²¹³ Resumiendo: el espacio intermedio circundante, la atmósfera, quizá desde la segunda década del siglo XX a partir de la guerra de gases, se hizo explícita en

²¹¹ Latour, “Air”, 104.

²¹² *Idem.*

²¹³ *Ibid.*, 107.

un sentido meteorológico y ecológico, pero también justo por esta misma razón —el aire diseñado— la atmósfera se hizo explícita como concepto, como producto o servicio de diseño e incluso como obra de arte —recordemos también la ya citada pieza de *Air of Paris* de Duchamp de 1919—.

CAPÍTULO 6. LO INDETERMINADO DE LA NATURALEZA SE HACE CORPORAL

6.1 No hay forma, hay coherencia

Siguiendo a François Jullien²¹⁴ podemos decir que, desde Cézanne, la pregunta por el modo de concebir y producir una imagen que no se limite por el carácter individual o, mejor dicho, individualizador de la forma, ha conflictuado a la pintura moderna. Esto se ha hecho tal vez más explícito desde el cubismo y el arte abstracto temprano. En algún sentido, Olafur Eliasson retoma esta interrogante al pasar de la representación a la experiencia para experimentar nuevamente algo que en nuestra memoria aparece como una imagen. Evidentemente, afirma Jullien, cualquier forma se individualiza al venir a la realidad. Deja de ser otras formas, otras posibilidades, es esta forma y no otra. La práctica de la perspectiva, al tratar de evidenciar la realidad lo más “completamente” posible, falla en el sentido que escoge percibir desde un solo punto de vista. Se ha tratado de pintar desde un solo lado la dimensión coexistente —de varios puntos de vista y varios lados— de una realidad que se pretende coherente. Las pintoras modernas propusieron algo distinto: pintar otras potencias de la realidad. Picasso y Braque buscaban pintar algo más que una sola posibilidad de lo real. Es aquí donde me parece que Eliasson actualiza la preocupación por la forma: en algunas de sus obras, las más dicientes a mi juicio, no hay forma: lo que hay es la materialización del continuo devenir, del continuo movimiento, de la producción del espacio.

En el capítulo cuatro, al discutir la obra *Room for All Colours*, comenté que el continuo movimiento en la pintura del paisaje chino se piensa como un incesante proceso de

²¹⁴ Jullien, *The Great Image Has No Form*, 43.

ausencia y presencia. Es un movimiento entre lo oculto y manifiesto. Es una presencia que retiene en vez de exponer: como un jardín que asoma un par de flores por encima del muro que lo contiene, la punta de un pino que se asoma entre la nieve que lo cubre durante el invierno o el arcoíris que aparece y desaparece en la obra *Beauty* (1993) de Eliasson sobre la cual hablaré más adelante. Dice Jullien, haciendo mención a Bu Yantu,²¹⁵ que en la pintura del paisaje chino se dejan “espacios en blanco” en las uniones y los pliegues: allí donde los montes forman cadenas y se entrelazan, donde los árboles se mezclan y donde las rocas y cavidades se abren y se vuelven a cerrar. Es especialmente en estos puntos de confusión y ocultamiento que la presencia cede el paso a la ausencia, y lo visible se trastoca devenir invisible. En este movimiento, la atmósfera se carga. Entonces cuando una contempla no hay forma, y cuando una examina hay coherencia. Al mismo tiempo hay y no hay: pintar no es reproducir la forma externa, sino atrapar el principio de la organización interna que hace que una piedra, un árbol, un arcoíris —cualquiera que sea su forma— tenga la coherencia de una piedra, árbol o arcoíris.²¹⁶ En la pieza de Eliasson *Beauty* no hay forma, y sin embargo hay coherencia: una cualidad que se puede analizar minuciosamente en la luz que se descompone al encontrarse con las diminutas gotas de agua que la válvula rocía, y el arcoíris que emerge y que se sumerge en este encuentro.

La naturaleza representada en el paisaje occidental pretende encontrar en la forma semejanza con la realidad y es allí donde pierde coherencia, pierde unidad. La resonancia interna de la naturaleza y su indeterminación no se pueden constreñir a una forma particular, ya que allí se pierde todo movimiento. Eliasson entiende bien este carácter de la naturaleza y,

²¹⁵ *Ibid.*, 14.

²¹⁶ *Idem.*

como dijera el crítico de arte Alex Coles: “Las obras de Eliasson en las que desmaterializa la forma, como en las que trabaja con los elementos, son más afortunadas que en las que la construye, como las colaboraciones arquitectónicas.”²¹⁷ Será porque al desmaterializarse la forma, se hace evidente lo evanescente, el continuo devenir y la indeterminación del todo.

6. 2 Moderna Museet de Estocolmo, Suecia. Experiencia *in situ*. *Beauty* (1993)

Entre el 3 de octubre de 2015 y el 17 de enero de 2016, el Moderna Museet de Estocolmo presentó una importante exposición retrospectiva de Eliasson. La exposición fue organizada por el museo y ArkDes (Centro Sueco de Arquitectura y Diseño) y comisariada por Matilda Olof-Ors. La exhibición se tituló “Verklighetsmaskiner/Reality Machines” y mostró varias obras seminales del artista, entre ellas —y para mi sorpresa— *Beauty*, de 1993, obra que el artista realizó diez años antes que *The Weather Project*. Si *The Weather Project* lo convirtió en una figura mundial, *Beauty* lo puso en el mapa del arte contemporáneo.

Antes de hablar de *Beauty* quisiera brevemente enfatizar una particularidad de las construcciones de Eliasson, para lo cual vuelvo sobre la obra *Room for One Colour* antes abordada, y que también se presentó en esta exposición.

A lo largo de esta tesis he tratado de demostrar que ciertas obras de Eliasson logran enfrentarnos con la disposición de la naturaleza que se encuentra fuera del control del ser humano y que este encuentro sucede en un encuentro atmosférico. Es importante mencionar, y lo creo oportuno en este momento, que no es interés del artista lanzar la pregunta por la naturaleza desde un lugar distinto al del antropocentrismo, sino que esto sucede por la

²¹⁷ Alex Coles, “Studio Olafur Eliasson”. Página del Estudio Olafur Eliasson, <http://olafureliasson.net/archive/read>. Consulta: 11 de noviembre de 2017.

perspectiva desde la cual él ve el mundo y diseña sus piezas: pensar que lo que hay se encuentra siempre en una relación de reciprocidad, en un ir y venir. Al respecto menciona Miriam Schaub:

Eliasson no está interesado en un nuevo dominio sobre la naturaleza ni en los fenómenos naturales descubiertos en el proceso de crear su obra. [...] Él hace un uso estratégico de éstos no para saber más sobre la naturaleza exterior al ser humano, sino para poner estos fenómenos en conjunción con la fisiología de los sentidos humanos, lo que se convierte en el eje de sus aparatos “fenomenotecnológicos”.²¹⁸ El asunto no está en hacer lo fisiológico de alguna manera más “humano” sino, por el contrario, pensarlo desde la perspectiva “de los objetos”, las “cosas” y los “colores” que producen como si existieran en realidad fuera de la propia retina: un arte de imágenes posteriores, imágenes trucadas, de la dislocación e inmovilización del movimiento.²¹⁹

Sucede que el encuadre de los elementos de la naturaleza en la obra de Eliasson promueve un tipo de intercambio entre obra y espectadora en el que esta última no es quien ejerce el control de manera unívoca, como comentábamos en el capítulo anterior. Al propiciar que se abra ese tipo de negociación en la que una permite ser movida, afectada, vista por la cosa, se está proponiendo también —aunque no sea de forma intencional— un acercamiento distinto a la naturaleza y al paisaje como aquello que puede modificarme más allá de la razón calculadora o de una relación sujeto-objeto. Trabajar con ese poder de afección abierto a múltiples posibilidades es dejar entrever que hay algo de lo natural que escapa a mi control y

²¹⁸ Es por demás sabido, y mencionado a todo lo largo de esta tesis, que el artista no esconde el artificio tecnológico de sus piezas. Nos presenta la experiencia del fenómeno de la naturaleza desde el enrarecimiento tecnológico.

²¹⁹ El concepto de fenomenotecnológico es utilizado por Carlin Meister, y Miriam Schaub la cita: “La experiencia en el sentido de una observación inmediata de la naturaleza ya no es el punto de partida de la investigación científica. la investigación; más bien se convierte en el objetivo de una instalación técnica experimental. La naturaleza se convierte, y aquí la el epistemólogo se encuentra con el artista, objeto de una experiencia técnico-experimental. La experiencia entra así en una notable solidaridad con la construcción”. Miriam Schaub, “The Logic of Light: Technology and the Human Turn”, en Eva Ebersberger y Daniela Zyman, ed., *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*, trad. Millay Hyatt (Colonia: Walther König Verlag, 2009), 139.

con lo que puedo implicarme en una relación de causa y efecto recíproca. Al respecto, el artista comenta en conversación con Daniel Birnbaum:

Los sistemas ecológicos son vistos hoy en día casi como modelos para la sociedad. He sido inspirado por Bruno Latour y lo que piensa acerca de James Lovelock y Gaia, y la necesidad de ver todo, incluidos animales y objetos inanimados, como agentes en las complejas redes que construyen nuestro mundo biológico y vivido. Pienso que es muy saludable esta perspectiva y que define la pregunta de lo que significa tomar responsabilidad tanto local como globalmente. La ecología, así como también lo que recientemente se ha llegado a conocer como filosofía del objeto, es el poderse ver a uno mismo como parte de un ecosistema complejo, compuesto por redes de agentes que no son sólo humanos, y el poderse reconocer a uno mismo como parte inseparable del mismo, aunque algunas veces uno se pueda sentir enrarecido.²²⁰

Sin embargo, en la obra de Eliasson esta relación de reciprocidad entre agentes humanos y no humanos se establece, como ya hemos descrito, desde la tecnología. Al respecto, Shaub comenta que la particularidad de *Room for One Colour* por lo menos, pero seguramente de otras obras también, es que el artista nos fuerza a establecer esta relación a partir de la tecnología para incidir directamente en nuestra percepción. En este sentido no es posible que establezcamos una “mirada directa”, sino que lo que vemos en su obra está mediado por “su forma de ver el mundo”.

El arte de “vincular” de Olafur Eliasson compromete eso que separa de una manera totalmente literal y directa cuando conecta lo que parece ser un aparato técnico transparente y simple [como una habitación completamente saturada con luz amarilla monocromática en *Room for One Colour*] con nuestro propio aparato orgánico perceptivo (que se encuentra “oculto” para nosotros). Esto sucede de tal manera que somos obligados a proyectar imágenes oculares posteriores en el color complementario: violeta en lo que en realidad son paredes blancas en la habitación de al lado. Claramente son nuestros propios ojos los que crean esta sensación de color como una conexión retrógrada con el color amarillo, pero sólo porque primero nos separamos y nos desprendimos de una habitación con un inusual e unidimensional espectro de luz. La naturaleza predecible en nosotros (aquí la fisiología de las imágenes posteriores) y la “naturaleza” exterior a nosotros, impredecible a pesar de haber sido creada, manipulada e

²²⁰ Eliasson et al., *Olafur Eliasson: Reality Machines* (Londres: Koenig Books, 2016), s/p.

invertida intencionalmente por el artista (aquí la física de ondas de colores complementarios, etc.), forman una conjunción bastante forzada.²²¹

En mi perspectiva, es a esto a lo que Shaub y Meister se refieren cuando hacen alusión a estas construcciones como aparatos “fenomenotecnológicos”: es acercarse al fenómeno enrarecido no sólo por la tecnología,²²² sino por la forma de ver el mundo del artista.

En *Beauty*, una cortina de agua muy fina es atravesada por la luz que emite un proyector desde el techo al centro de un espacio oscurecido. Una manguera perforada rocía la cortina de agua, el piso está acanalado de forma tal que el agua pasa. Desde ciertos ángulos, se puede ver un arcoíris en la cortina de agua que cae; éste cambia de intensidad o de forma, o desaparece según la posición de quien se encuentra a su alrededor. La obra es siempre cambiante y en cierto sentido es también sensible a quien interactúa con ella. En *Beauty*, el arcoíris se da también como una experiencia saliente ya que este arcoíris es distinto a cualquier otro que hayamos visto antes: éste acontece independientemente de la luz solar, que permanece a través del tiempo en su ir y venir y el cual puedo atravesar y absorber con el cuerpo. Es además un arcoíris que se encuentra contenido dentro de la galería.

Varios artistas y diseñadores han trabajado con el fenómeno del arcoíris. Entre ellos podemos mencionar a Tokujin Yoshioka y James Nizan. La obra de Yoshioka se titula *Rainbow Church* y ha sido presentada en el Beyond Museum de Seúl en 2010 y en el Museo

²²¹ Shaub, “The Logic of Light: Technology and the Human Turn”, 138-139.

²²² Con esto pretendo decir que lo que enrarece al fenómeno de la naturaleza es que “aparezca” a partir de la tecnología y que podamos ser testigos de cómo esto sucede. El arcoíris de *Beauty* no aparece espontáneamente después de una tarde soleada y lluviosa sino dentro de la sala de un museo, gracias a una cuidada y precisa instalación de lámparas y mangueras, sin necesidad de la lluvia o del Sol. Lo que enrarece aún más esta aparición es la mirada del artista, que no solo moldea el fenómeno, sino que la forma en la que lo dispone propicia posibles reacciones por parte de la audiencia. En la obra de Eliasson la tecnología no es solo un elemento circunstancial del arte, como siempre lo ha sido, sino la condición de posibilidad —al encontrarse el artificio tecnológico siempre expuesto— de una posible reflexión y toma de responsabilidad posterior por parte de la visitante a partir de dicho enrarecimiento.

de Arte Contemporáneo de Tokio en 2013. La inspiración para esta obra arquitectónica tiene que ver con lo que el diseñador encontró en Francia durante un viaje de negocios. Yoshioka visitó la Chapelle du Rosaire que se encuentra en la comuna de Vence, cerca de Niza. Esta capilla fue diseñada y construida por Henri Matisse durante sus últimos años de vida. La luz entra a través de los vitrales de colores brillantes e ilumina impregnando de color el interior de la capilla. Desde aquella visita, el diseñador había pensado en una arquitectura en la que los visitantes pudieran sentir la luz con todos los sentidos.²²³

La obra de James Nizan se titula *Visible Light Rainbow Structure*. En esta obra los colores que conforman el arcoíris son proyectados a través de una apertura en el techo y descienden a lo largo de la habitación. Nizan trabaja con la luz como medio para la construcción de formas, diseña esculturas materializando la luz y utiliza la fotografía para captar dicha materialización: la luz en la imagen. La luz se hace material a través de la representación.

Lo particular de la obra de Eliasson en contraposición a estas otras dos, que también trabajan con el fenómeno del arcoíris, es que en *Beauty* hacemos la experiencia del fenómeno de la naturaleza. Lo que la obra enmarca en la desmaterialización del fenómeno es la resonancia de la naturaleza, su palpitar. No es la materialización de una representación del arcoíris como en el caso de Nizan, ni el fenómeno revestido de simbolismo religioso como en el caso de Tokujin. *Beauty* es el arcoíris por el arcoíris en el continuo estar y no estar. Una segunda diferencia —y ésta tiene que ver además con un paradigma distinto del occidental— es que *Beauty* implica, como se ha dicho ya, una participación activa por parte del usuario. Es

²²³ “Rainbow Church by Tokujin Yoshioka”, en *Dezen*, <https://www.dezeen.com/2010/02/12/rainbow-church-by-tokujin-yoshioka/>. Consulta: 15 de noviembre de 2017

decir, en este paisaje no hay un objeto percibido y un sujeto que percibe, sino una correlación e intercambio. Éste es un arcoíris sensible a quien lo visita en un recibir y ser recibido. *Beauty*, como otras obras del artista, es más una que se vuelve cuerpo y provoca una respuesta emocional que un objeto distante que observamos de frente y que nos demanda una respuesta intelectual.²²⁴

6.3 Percepción atmosférica

Böhme concibe como posible definición de atmósfera espacios con un estado anímico o sentidos emocionalmente. Este sentir emocional, a mi juicio, es precisamente la razón por la cual la experiencia se hace corporal en un sentido háptico y sinestésico, espacial y corporalmente difusa. Experiencia no en el “cuerpo físico”, por llamarlo de alguna forma, sino en lo que Schmitz llama el *cuerpo sentido*, mismo que explico unas líneas más abajo. Los objetos y espacios no nos son meramente funcionales, sino que afectan emocionalmente a quienes de ellos participan haciendo más probables algunos comportamientos.²²⁵ Sentimos las direcciones y tensiones en las formas y líneas, así como la cualidad de las texturas de los materiales. Esto se debe a una reproducción de las sugerencias motoras que vienen de las formas y que les son inmanentes.²²⁶

En suma, hay algo que encontramos en y acerca de las cosas que demanda nuestra aceptación, y es algo que no transferimos a las cosas sino que de algún modo lo

²²⁴ El artista mexicano Federico Silva, quien trabajó el arte cinético, también realizó una obra con un arcoíris, así como obras lumínicas. <https://www.jornada.com.mx/2017/06/25/cultura/a02n1cul>. Consulta: 18 de octubre de 2018.

²²⁵ Griffero, “Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces”, 16-17.

²²⁶ *Idem*.

aprehendemos de ellas.²²⁷ En este sentido, podemos pensar las atmósferas como cualidades puente, basadas en una comunicación corporal sin que haya un contacto físico entre la usuaria y la cosa; sus sugerencias son percibidas como movimientos virtuales. Sin embargo, según Griffero, lo más importante es que nuestra percepción de la cualidad atmosférica de un espacio es irreducible a nuestra psique, ya que no hay sujeto sintetizador que pudiese hacer emerger cualidades en donde no las hay; nadie puede otorgarle melancolía a un edificio si la melancolía no le pertenece ya.²²⁸

En *Beauty*, así como en otras obras en las que se desmaterializan elementos, sentimientos y conceptos, Olafur Eliasson construye el escenario emocional y afectivo para que en una relación dialéctica con quien participa emerja una atmósfera particular compleja que se percibe en lo que Schmitz ha denominado el “cuerpo sentido”.²²⁹ Antes en este capítulo hablé de la semejanza desde la resonancia de Jullien: en el caso de la pintura, el buscar semejanza con la realidad desde la resonancia corporal y no desde la forma. Pues bien, el cuerpo sentido más allá de sus confines, de los límites de su forma, resuena con las sensaciones atmosféricas y es así como encuentra su lugar en un espacio-tiempo específico.²³⁰ Entonces, la percepción atmosférica se podría pensar como una unidad que permite que una pueda holísticamente dar cuenta de situaciones complejas. Es un tipo de percepción que involucra todo el cuerpo aunque no se puede localizar con precisión en el cuerpo.

²²⁷ *Idem.*

²²⁸ *Idem.*

²²⁹ *Ibid.*, 17.

²³⁰ Griffero, “Atmospheres and Felt-Bodily Resonances”, en *Studi di Estética*, año 44, I (2016). <http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/article/view/457/797>. Consulta: 18 de noviembre de 2017.

Petitmengin habla del concepto de *significado sentido* como aquel significado difuso de localizar, muy intenso —semejante al cuerpo sentido, o tal vez que encuentra su lugar allí— que emerge desde un nivel profundo y prerreflexivo y que es, además, inevitablemente corporal.²³¹ Menciona que podemos describir el significado sentido como esa sensación difusa pero intensa que sentimos en el cuerpo al encontrarnos con una obra de arte que nos resulta significativa. Asimismo, la música goza de una situación privilegiada como forma de entrar en contacto con esta dimensión sensible de nuestra experiencia. Una pieza musical despierta y provoca una vibración en una zona de nosotros que es difícil de situar. Al mismo tiempo, es íntima y difusa, sin límites precisos. La impresión interior, global y compleja que sentimos en la presencia de otra persona o al sólo pensar en ella, pertenece a la misma dimensión de experiencia. A menudo es más fácil estar consciente de esta impresión sutil cuando conocemos a la persona por primera vez o cuando no podemos verla sino sólo sentir su presencia, por ejemplo, en una caminata nocturna. La voz de una persona, ya sea que la podamos ver o no, también evoca un “significado sentido” particular.²³²

La singularidad del trabajo de Eliasson consiste en volver a la espectadora consciente de su percepción y experiencia a través de las atmósferas. Éstas, como ya lo he mencionado, son trayectorias que se encuentran potencialmente activas —gracias a la muy cuidada construcción desde el diseño centrado en la experiencia del usuario— en el espacio vivido y que amplifican la sensibilidad de la observadora, no sólo en aras de comunicarse con el cuerpo sentido sino, a veces, de formar comunidades efímeras que a través de la experiencia

²³¹ Con decir “prerreflexivo” Petitmengin quiere decir que no es inconsciente pero que tampoco llega a ser consciente. Petitmengin, “Towards The Source of Thoughts”, 54-57.

²³² Petitmengin toma este concepto de Eugene Gendlin. *Ibid.*, 57.

encuentran significados sentidos. *The Weather Project*, por ejemplo, es una obra que claramente encuentra su significado desde y con la comunidad. En el caso de *Beauty*, la obra encuentra semejanza con la realidad desde su resonancia y no desde la forma: éste no es un arcoíris que forma un arco que aparece y desaparece de un punto a otro a la lejanía, ni un arcoíris en el cual los siete colores están definidos formando bandas como en el caso de la obra de Nizan. Se trata de un arcoíris con una forma difusa cuya resonancia se hace evidente en su pulsar, en su volverse presente —y luego no— según la mirada y la posición de cada una de las visitas. Al mismo tiempo hay y no hay. Así, cuando una contempla, no hay forma, y cuando una examina moviéndose de un lado al otro de la habitación, hay coherencia. *Beauty* encuentra semejanza con la realidad desde la coherencia de su pulsar. Al moverse en la habitación buscando la aparición del arcoíris, es como si estas resonancias del difuso ir y venir reverberaran en el propio cuerpo. La atmósfera se carga de una correlación: de pronto una se mueve con la obra como en un baile de parejas de un lado a otro de la sala; a veces se detiene y luego incluso una puede entrar físicamente al arcoíris, en donde la experiencia es la incorporación literal del palpitar y lo insondable del fenómeno natural.

CAPÍTULO 7. EL ESTUDIO OLAFUR ELIASSON. SOBRE LAS CONVERSACIONES CON GEOFFREY GARRISON

7.1 El Estudio Olafur Eliasson. Entre el arte y el diseño

El 6 de octubre de 2015 visité el Estudio Olafur Eliasson. El artista no se encontraba en el estudio el día de mi visita así que me entrevisté con Geoffrey Garrison, del área de investigación y comunicaciones. Este departamento se encarga de todo lo que tiene que ver con la comunicación del Estudio. Es la voz de Eliasson frente a los medios como explicaré más adelante. Antes de la entrevista mantuve comunicación con Garrison vía correo electrónico. Este capítulo discute los puntos de vista intercambiados en dichos correos, la entrevista que sostuve con él en el Estudio y en general la forma de producción de este último. Las conversaciones que aquí se discuten tocan algunos de los temas que ya se han abordado en el presente trabajo, y he integrado los comentarios que me parecieron pertinentes a los capítulos anteriores. Sin embargo, me ha parecido adecuado escribir un capítulo independiente sobre estas conversaciones ya que ayudan a entender de qué forma es importante la discusión conceptual en el desarrollo de obra y, en general, en la articulación el Estudio Olafur Eliasson. Queda mucho por pensar acerca del hecho que un artista tenga un equipo cuya labor sea “pensar en conjunto con él” y ser su voz ante los medios. Esto también lo explicaré en este capítulo. Pude corroborar, tiempo después, que todo lo que discutí con Garrison durante esta entrevista y en los correos que intercambiamos, corresponde perfectamente con las declaraciones que Eliasson ha dado personalmente en entrevistas así como también con los artículos que ha escrito para diversas publicaciones. El discurso del

artista, a mi juicio, se encuentra perfectamente diseñado (*branding*) así como el de cualquier marca de consumo.

El Estudio se encuentra cerca del centro de Berlín y del área de galerías de Lindenstrasse. El taller ocupa casi una manzana en lo que era una antigua cervecería y está conformado por dos edificios principales de ladrillo separados por un estacionamiento. La monumentalidad del Estudio, así como la particular forma que tiene de operar, nos obliga a interrogar qué es un estudio de artista y cuáles son sus dinámicas, resultados y alcances. Hoy en día más de noventa personas laboran en el Estudio Olafur Eliasson, el cual funciona como un despacho de diseño muy particular conformado por un equipo interdisciplinario *ad hoc* al tipo de proyectos a desarrollar.

Es así como el taller asemeja un organismo que se retroalimenta y que se encuentra en constante cambio. La descripción del grupo por parte del estudio es la siguiente: el equipo está conformado por artesanas, técnicas especializadas, arquitectas, archiveras e historiadoras del arte, diseñadoras gráficas y web, cineastas, cocineras y administradoras. Quienes integran el equipo colaboran con Eliasson para desarrollar, producir e instalar obras de arte, proyectos y exposiciones. También trabajan en experimentación, archivo, investigación, publicaciones y comunicaciones. No sólo se producen obras de arte en el taller, sino que Eliasson y el Estudio trabajan con ingenieras estructurales y otras especialistas, además de colaborar en todo el mundo con profesionales de la cultura, políticas y científicas, y se organizan asimismo talleres y eventos para promover intercambios artísticos e intelectuales con personas e instituciones fuera del mundo del arte.²³³ Son varios los departamentos que

²³³ “Acerca del Estudio Olafur Eliasson”, página del Estudio, <http://olafureliasson.net/studio>. Consulta: 18 de septiembre de 2017.

conforman el Estudio, entre ellos los de diseño y desarrollo, exhibición y producción, investigación, comunicaciones y finanzas. También hay cocineras, asistentes personales y técnicas muy especializados como el de experimentación del color.

La entrevista con Garrison comenzó con una descripción de la operación del Estudio. Inició describiendo el departamento en el que labora, el área de investigación y comunicaciones. Este departamento se encarga de todo lo que tiene que ver con la comunicación del Estudio. Es la voz de Eliasson frente a los medios y en este sentido trabajan con diseñadoras y otras personas que se encargan del contenido en línea y redes sociales. También tiene a su cargo la prensa, la atención a consultas rutinarias, la atención a solicitud de imágenes y la decisión sobre las colaboraciones que se aceptan y las que no. Asimismo, es el encargado de la producción de libros, del vínculo colaborativo con instituciones y de trabajar a la par con éstas en las publicaciones para asegurarse de que el trabajo siga la dirección de los intereses intelectuales de Eliasson. También piensa y discute los conceptos que se desarrollan en las obras y contacta humanistas para que escriban sobre el trabajo de Eliasson y lo que allí sucede. En tal sentido, esta división necesita estar en continua comunicación con el artista y conocer en todo momento sus intereses, a fin de buscar nuevas participaciones y llegar a nuevas ideas.

El departamento de cine se encuentra dentro de este departamento. Éste se ocupa de producir videos y fotografías, y, en general, de comunicar en lenguaje visual el trabajo y los intereses de Eliasson. Cuentan también con un archivo de tipo clásico para el cual se toman fotografías y se elabora un *dossier* de cada proyecto que se fabrica en el estudio. De esta manera queda registrado cómo producirlo y darle mantenimiento. Sin embargo, no se involucran en la producción de exposiciones: para esto hay otro departamento que se ocupa

de las instituciones y de hablar con Eliasson sobre los trabajos que se incluirán en las muestras. Existe también un departamento de producción y materiales. Son personas que trabajan en transfigurar las ideas de Eliasson en un boceto o proyecto inicial que más tarde se convertirá en un dibujo técnico hecho en la computadora que se puede producir.

En la planta baja del Estudio están los talleres donde se fabrican algunas de las obras, y en el segundo piso se encuentra el departamento de diseño y desarrollo. Todas las personas que allí laboran tienen conocimientos de arquitectura o ingeniería. Eliasson también tiene colaboraciones con sus integrantes, como lo es la firma arquitectónica que ha establecido desde 2014 con su colaborador de largo tiempo, el arquitecto Sebastian Behman.²³⁴ El proyecto se llama Studio Other Spaces y se concentra específicamente en proyectos arquitectónicos.

Los departamentos del estudio están conformados por especialistas en cada una de las disciplinas que trabajan en función de los intereses del artista al mismo tiempo que aportan su experiencia y conocimientos. Esto hace de las obras, objetos y libros un trabajo colaborativo que se presenta bajo un mismo nombre. Como ya apuntamos antes, el estudio funciona como una empresa interdisciplinar a partir de una metodología eficiente y una organización de grupos específicos de trabajo. Como parte de la metodología, hay mucho de lo que se podría llamar pensamiento en grupo. Existe un equipo de personas que trabaja muy cerca de Eliasson: los principales responsables de pensar junto con él, además de tener los

²³⁴ El arquitecto Sebastian Behmann, nacido en Alemania en 1969, ha trabajado con Eliasson desde 2001 y es jefe del departamento de diseño en el Estudio Olafur Eliasson, así como cofundador de Studio Other Spaces. Sus principales proyectos con Eliasson incluyen el Pabellón de la Serpentine Gallery (2007), en Londres; *Cirkelbroen*, en Copenhague (2015); y *Fjordehus* en Vejle, Dinamarca (2009-2018), además de numerosas instalaciones, pabellones y exposiciones internacionales. Página de Metalocus, <https://www.metalocus.es/en/author/behmann>. Consulta: 9 de julio de 2018.

departamentos a su cargo. Por ejemplo, el arquitecto Sebastian Behman, jefe del departamento de diseño y desarrollo; Caroline Eggel, directora de exposiciones y producción; y Anna Engberg-Pedersen, directora de investigación y comunicación. La última mencionada tiene antecedentes en Filosofía e Historia del Arte, y piensa estratégicamente junto con Eliasson. Si él está interesado en ciertos temas, ella es la persona que se encargará de hacer la investigación.

Además del Estudio de Berlín, Eliasson inauguró en marzo 2017 un nuevo estudio satélite en Reikiavik, Islandia. Se encuentra en The Marshall House y forma parte del nuevo centro para las artes visuales de la ciudad, comparte espacio con dos instituciones más: la galería Kling & Bang y el Living Art Museum. Este espacio es muy distinto al estudio base de Berlín. En primer lugar, funciona para pensar y experimentar directamente en respuesta al contexto de Islandia. Su intención es desarrollar obras que utilicen materiales del país. Otra importante particularidad es que es un Estudio visitable por el público, el cual puede entrar en contacto con las obras en proceso.²³⁵

Además, hay en exhibición algunas obras que datan del comienzo de la carrera de Eliasson y hasta el presente, cuya visualización se hace posible gracias a la colaboración con Börkur Arnarson, de i8 Gallery de Reikiavik. El cuerpo de obra incluye instalaciones, esculturas y pinturas que funcionan como “máquinas de observación” al facilitar la investigación del espectador sobre la percepción, el movimiento, la orientación en el espacio y las estructuras geométricas.

²³⁵ Página de Art Territory. http://www.artterritory.com/en/news/6566-olafur_eliassons_new_satellite_studio_in_iceland_is_open_to_the_public/. Consulta: 10 de noviembre de 2017.

Al respecto del Estudio el artista comentó en conferencia de prensa que éste es el núcleo de su trabajo; que es en este lugar donde encuentra inspiración y en donde los sentimientos adquieren un cuerpo, una forma. Rodearse de materiales y modelos —según comenta— y sentir el impacto de los intercambios sociales colaborativos le inspira nuevas ideas. Añade que establecer diálogos con científicas, filósofas, legisladoras, agentes culturales y el equipo del estudio es vital para su proceso de creación artística. Gracias a las conexiones entre las cosas y las personas en el proceso es que logra vislumbrar su potencial o sentir su agencia individual. El estudio satelital en Reikiavik es, en realidad, un paso natural para el artista y funge como otro nudo en la red de intercambios artísticos que ha acumulado a lo largo de los años. Desde siempre, y como ya he apuntado antes, Eliasson se ha sentido muy conectado emocionalmente con Islandia, específicamente con su naturaleza y sus condiciones de luz únicas, que han sido una gran fuente de inspiración y que han funcionado como un entorno ideal en el cual probar las ideas artísticas: casi como una situación de estudio en sí misma. El Estudio satélite de Islandia consolida este sentimiento de “estudio” con un espacio.²³⁶

El artista cuenta con un vehículo con el que realiza expediciones en Islandia. Es una camioneta Hummer modificada con una burbuja de material transparente que permite pararse en la parte de atrás. En este estudio móvil también hay un par de camas y un pequeño espacio de trabajo. Con este vehículo ha hecho innumerables expediciones en compañía de personas como Hans Ulrich Obrist, o en solitario, por terrenos islandeses de difícil acceso.

²³⁶ El acceso a la conferencia de prensa fue cortesía del Estudio Olafur Eliasson.

Eliasson tiene un cuarto estudio en Copenhague que es un espacio donde él trabaja solo o con un par de colaboradores, mas este espacio no se parece en nada a los otros. Cada uno de estos espacios de trabajo —el Estudio de Berlín, el de Islandia, el de Copenhague y el estudio móvil— cumplen funciones muy distintas.

Mencioné al inicio de este capítulo que el Estudio Olafur Eliasson funciona como un despacho de diseño muy particular. En realidad, si pensamos en su estructura —una dirección creativa al frente, directoras y departamentos—, el estudio opera de forma similar a una marca. Tanto el desarrollo de las piezas como el discurso que se entreteje al respecto, las colaboraciones que se eligen, etc., está todo cuidadosamente confeccionado a partir de una clara dirección conceptual, creativa y artística. En este mismo sentido, y sobre todo en el caso de las obras que se basan en la experiencia, las piezas se construyen pensando en cómo será esta última para la usuaria. Este diseño de experiencia enfocado en la usuaria es algo que en diseño se conoce como *user centered design*. Es así como podríamos comprender el tipo de construcciones atmosféricas que estamos analizando aquí, diseñadas en función de las posibles reacciones corporales, emocionales e intelectuales de las usuarias.

Aquí, una de las primeras preguntas a pensar es el tipo de usuaria para la cual Eliasson está diseñando experiencias; pero antes de describir esta posible usuaria hay que señalar que se trata de alguien para quien la experiencia de la naturaleza sucede, en términos generales, a través de la representación.

Recordemos que las personas que entraban a la obra *A Riverbed Inside the Museum*²³⁷ tenían que negociar su caminar con las rocas que recubrían el suelo de la galería.

²³⁷ Ver *supra*, p. 9.

Tal vez muchas de ellas no habían tenido la experiencia directa del caminar sobre el cauce de un río, tal vez otras sí; pero el hecho de que este cauce se encontrara dentro de un museo y adquiriera el estatuto de obra de arte les hacía reparar en la experiencia corporal de caminar sobre rocas de río. El cuerpo necesariamente tiene que balancearse de forma distinta, se necesita pisar con cuidado y anticipar el próximo paso. Negociar con el espacio es algo que Eliasson suele proponer muchas veces en su obra. Desde inicios de su carrera, como ya lo he mencionado, Eliasson ha estado muy interesado en la fenomenología de Merleau-Ponty,²³⁸ quien sostiene que nuestro cuerpo aparece ante nosotros en relación a una posible o existente tarea o actividad.²³⁹ Es decir, la imagen que tenemos de nuestro cuerpo es dinámica y se relaciona con el espacio según la situación. Esto quiere decir que, por ejemplo, si yo estoy sentada tecleando frente a la computadora, debo hacer un énfasis especial en la posición de mis manos y mis brazos con respecto del teclado. Seguramente también estoy consciente de mi espalda para intentar mantener una buena postura. No por ello olvido el resto del cuerpo, sino que, de cierta forma, según la ocasión y el modo en que intervenga mi cuerpo con lo que realizo, se activan distintas partes del mismo y adquieren cierta forma de protagonismo.

Eliasson diseña sus obras en relación con la posible respuesta del cuerpo de la usuaria tanto física como emocionalmente. Esto es algo que también se relaciona con el mundo del diseño y en concreto con el *branding* o diseño de marca. Aquello que indiscutiblemente logra una adherencia a una marca, más que lo que funcionalmente pueda resolver con sus productos o servicios, son los beneficios que logran un apego emocional con sus

²³⁸ Aunque, como lo mencionamos antes, es más bien desde la perspectiva de la Nueva Fenomenología que nos acercamos en esta tesis a la obra de Eliasson para desarrollar el argumento de construcción atmosférica en su obra.

²³⁹ Merleau Ponty, *Phenomenology of Perception* (Nueva York, Londres: Routledge Clásicos, 2002), 114-115.

consumidoras y consumidores. A aquéllos comúnmente se les conoce como beneficios emocionales. Pensemos en un teléfono celular de la marca Apple y en un teléfono Android. Los beneficios funcionales son poder hacer llamadas, navegar en la web y utilizar aplicaciones que permitan resolver situaciones del cotidiano. Sin embargo, los beneficios emocionales que llevan a una persona a elegir una marca y no otra tienen que ver más con emociones de pertenencia, seguridad, estatus, etc. Marcas como Apple construyen una sólida experiencia de marca en el nivel sensible que lo permea todo: desde sus tiendas al diseño de empaque de sus productos. Esta marca, al igual que muchas otras, utilizan la construcción de atmósferas en el diseño de la experiencia del consumidor. Siguiendo con el ejemplo de Apple, pensemos en la atmósfera de sus tiendas, en las cuales la marca se convierte en una experiencia sensible muy clara: todo en ellas es simplicidad e inteligencia.

¿Qué es lo que sucede particularmente en las experiencias construidas de Olafur Eliasson? La construcción de atmósferas en su arte no es muy distinta a la construcción de atmósferas “comerciales” de las últimas décadas. Sobre todo desde que la “experiencia de marca” se ha convertido en un estilo de vida para quienes consumen. Hay piezas de Eliasson que se han concebido concretamente para generar experiencias emocionales muy específicas, similar a lo que hacen las marcas. El artista habla de su deseo de que las personas se relacionen emotiva en vez de intelectualmente con sus obras. *Little Sun* y *Ice Watch* son piezas que tratan de provocar una respuesta empática en las personas: que sientan algo que sólo conocen a través de la representación. De *Little Sun* ya hablaré un poco más adelante, pero, en esencia, se trata de una obra que trata de generar conciencia respecto de la falta de equidad en la repartición de la energía eléctrica en el mundo, y parte del intento de llevar luz solar a las poblaciones que no cuentan con este servicio.

Ice Watch [Figuras 57 y 58] es una pieza que se ha presentado hasta ahora en dos ocasiones. La primera instalación se realizó en Copenhague, en el City Hall Square, del 26 al 29 de octubre de 2014, con motivo de la publicación del Quinto Informe de Evaluación del Cambio Climático del IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change) de la ONU. La segunda instalación tuvo lugar en París, en la Place du Panthéon, del 3 al 13 de diciembre de 2015, con motivo de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Clima COP21. En esta obra, doce grandes bloques de hielo desprendidos de la capa de hielo de Groenlandia se recogen en un fiordo a las afueras de Nuuk y se transportan a la locación para presentarse en forma de reloj en un lugar público importante. Los pedazos de hielo se derriten con el paso del tiempo, las personas se acercan a tocarlos y se vuelven en testigos de su disolución. Las espectadoras son testigas pasivas de los bloques de hielos derriéndose. El cambio climático y la disminución de los glaciares en las regiones polares son temas que comúnmente sólo vemos en los medios. Este trabajo pretende crear conciencia sobre el cambio climático al proporcionar una experiencia directa y tangible de la realidad del derretimiento del hielo ártico.²⁴⁰ El mecanismo con el cual se construye una atmósfera que propicia una respuesta emotiva en obras como éstas es muy semejante al modo como se construye la atmósfera de una marca. Entre otras cosas, encuentra su fundamento en volver palpables atributos emocionales.

Parte de la entrevista que sostuve con Garrison giró en torno a una interrogación sobre la percepción, el concepto de espacio y la experiencia atmosférica en el trabajo de Eliasson; conceptos que a mi juicio se desarrollan en sus obras de forma particular por el tipo de

²⁴⁰ Eliasson, <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK109190/ice-watch>. Consulta: 18 de noviembre de 2017.

experiencia multisensorial que construye, que invita a detenerse y a percibir situaciones complejas con todos y, a la vez, con ninguno de los sentidos de forma ordinaria. Siempre ocurre algo inédito.

Poder detenerse ilimitadamente dentro de un arcoíris y formar parte de él —como en la pieza *Beauty*—es experimentar el fenómeno de forma inédita. Garrison comentó en nuestra entrevista que, en las exposiciones, las obras tienden a ser cuidadosamente aisladas y enmarcadas las experiencias. Por ejemplo, en obras cuyo medio es el agua y que se asocian con las formas efímeras y siempre distintas que ese elemento puede tomar al ser expulsado por una bomba o a través de una esprea —como *Big Bang Fountain* o *Beauty*—, se tiene mucho cuidado de producir un efecto protagónico. De ahí que se la presente como pieza única en una sala, sin compartir con otras obras. Por otra parte, la experiencia de la forma continuamente cambiante del agua es enmarcada por la iluminación especial —en el caso de *Big Bang Fountain* [Figura 59], un estrobo congela por un instante la forma del agua de forma tal que parece una escultura—y por la casi completa oscuridad escenográfica de la habitación.

7.2 Atmósfera como construcción y experiencia corporal

Después de describir el funcionamiento del estudio, la entrevista con Garrison giró en torno a los intereses de Eliasson en torno a la experiencia y la percepción en un mundo que, puedo afirmar, se dirige cada vez más hacia la experiencia multisensorial o atmosférica de otras realidades posibles. Tal vez, en parte, por la temporalidad fugaz y el hedonismo de esta contemporaneidad: la satisfacción inmediata del aquí y el ahora. Al respecto Garrison comentó que, si bien muchas de las obras de Eliasson dependen concretamente de la

experiencia directa, también abrazan la experiencia en tanto construcciones. Por ejemplo, *The Weather Project* es concebido como una experiencia que, si bien es directa, no remite en esencia a la naturaleza, sino a una experiencia construida de la misma. Dicho de otro modo: a la experiencia de un símbolo o de una representación de la naturaleza.

Sobre la construcción de experiencias, Eliasson mencionó en la declaración que dio durante la inauguración de Cirklebroen²⁴¹ —un puente que diseñó para la ciudad de Copenhague, sobre el cual hablaré más adelante— que para él es posible cultivar o provocar una atmósfera a partir de cualidades abstractas y emocionales, para luego permitir que ésta crezca o se manifieste. Pensemos de vuelta en la experiencia de entrar en una tienda de Apple: allí también se trabaja con este tipo de cualidades en que se cultiva o provoca una atmósfera de experiencia de marca.

Aunque la práctica de Eliasson está especialmente inspirada en el potencial de la experiencia directa y de la percepción, al mismo tiempo abraza los desafíos y las posibilidades de la documentación como mediación y de la experiencia legítima de la obra. Es por ello que explora diversos medios para la difusión de sus obras: la fotografía, el cine o el internet. Aquí es necesario mencionar que las obras objetuales como *Orientation Star* funcionan mucho mejor en fotografía que aquellas que se dan en la experiencia como *Beauty*, *Der reflektierende Korridor* o *Room for One Colour*.

Los diferentes tipos de obra que produce el Estudio responden también a las posibilidades de conceptualización, desarrollo y fabricación de las piezas. Eliasson tiene

²⁴¹ El puente *Cirkelbroen* mejora la movilidad del público y es un nuevo hito artístico para Copenhague. El puente diseñado por el artista Olafur Eliasson se inauguró en 2015 y es un regalo de Nordea-fonden a la ciudad de Copenhague. Nordea-fonden, <https://nordeafonden.dk/about-nordea-fonden/cirkelbroen-by-olafur-eliasson>. Consulta: 10 de junio de 2018.

enfoques diversos, y algunas de las obras tratan de provocar una respuesta emotiva concreta. A pesar de que algunas de las obras parecen muy pensadas o intelectualizadas, como comenta Garrison, algunas son casi la materialización de la emoción con la cual Eliasson las concibe. Esto sucede gracias al tipo de taller con el que cuenta: conformado por más de noventa especialistas. Un artista que no tiene un taller con estas posibilidades generalmente pasa por procesos en los cuales hay tiempo suficiente para que las dudas asalten y se cambie la idea inicial. Eliasson puede reducir considerablemente los tiempos que hay entre la concepción de una idea y su materialización. Gracias a los expertos con los que cuenta el Estudio se pueden resolver diversas dificultades. Así, él puede continuar trabajando con la pieza en una etapa posterior. Esto significa que hay obras con diferentes trayectorias.

Eliasson puede enmarcar experiencias muy concretas de la naturaleza. Le es posible aislarlas en parte porque a lo largo de su vida ha hecho una experiencia pausada de la misma en sus conocidas travesías. Este hacer sentir más allá de la representación una experiencia destilada de algo particular hace que su obra sea memorable, no sólo a nivel emotivo sino a nivel corporal, precisamente porque la obra pasa por el cuerpo al ultrapasar la representación.

Otro punto abordado en esta entrevista, a la vez una de las cuestiones más importantes del presente trabajo, es el motivo por el que volver tangible la indeterminación de las fuerzas naturales resultaría una experiencia estética significativa, tal como sucede en la obra de Eliasson. Garrison responde a esto atendiendo a la manera como la obra se imprime en nuestra cognición, es decir, la forma de operar de la pieza. La obra actúa como una experiencia “saliente” —término que he tomado prestado de la neurobiología— y este tipo de

experiencia tiene que ver con percibir algo conocido de forma inédita.²⁴² Garrison habla de la importancia de enmarcar y recontextualizar para volver nuevamente visible algo conocido. También comenta el interés de Eliasson en la historia de los jardines y su diseño, en especial el jardín chino y su noción de “vista prestada”. La vista prestada implica incorporar al jardín un objeto ajeno —ya sea natural o hecho por el hombre— mediante el encuadre y el recorte de la vista, como un elemento esencial en su diseño. Para Eliasson, enmarcar y hacer las cosas tangibles tiene que ver con hacer algo explícito al otorgarle la materialidad adecuada. Esto lo relaciona con Sloterdijk y su análisis de lo que la guerra de gases, en la Europa de comienzos del siglo XX, hizo con el aire, así como con el modo en que el entorno se hizo súbitamente explícito.²⁴³ Reenmarcar y recontextualizar algo que nos es familiar lo hace nuevamente visible o reconocible como un objeto sobre el cual podemos reflexionar. El artista pretende volver visible la manera en que nuestra presencia afecta al entorno y, a partir de allí, nos invita a reconocer nuestro poder de intervenir en éste.

Green River (1998) [Figuras 60, 61 y 62], es una pieza que podemos relacionar con este modo de volver explícita la perspectiva del espectador. En esta pieza, el artista arroja uranio a los ríos tiñendo el agua de color verde y de este modo la hace visible de una forma distinta. *Green River* se ha realizado en Estocolmo, Tokio, Los Ángeles y Bremen. Para Eliasson, en algún sentido tendemos a pensar el espacio y las ciudades como imágenes, como

²⁴² Mi pregunta más bien se dirigía, y aún se dirige, a pensar por qué podemos llamar arte al hacer evidente la indeterminación de las fuerzas naturales en una experiencia atmosférica como ocurre con las obras de Eliasson que conforman los capítulos de esta tesis. Mi hipótesis es que si podemos llamar arte a ese tipo de experiencia es porque tal vez, entre otras cosas, el hacer de la naturaleza una experiencia pausada y transitable pone en cuestión nuestra relación con la misma desde la representación.

²⁴³ Recordemos que, en el ensayo *Temblores del aire en las fuentes del terror*, Sloterdijk señala el uso del gas dórico en la célebre batalla de Yprés del 22 de abril de 1915 como el momento inaugural del modelo atmo-terrorista. A partir de esta batalla el aire se hizo explícito de una forma distinta: como un medio circundante carente de condiciones vitales. Al perder su cualidad de medio de vida, esa misma cualidad se hizo presente.

representaciones. “Percibir el espacio como una imagen o representación estática nos hace pensar que no es necesario negociar con él.”²⁴⁴ “En piezas como *Green River* se observa de súbito que el espacio no es la imagen familiar a la que se está acostumbrado. Hay algo diferente. El río de repente se ha hecho visible allí donde uno no se daba cuenta que estaba antes: irrumpe como imagen y añade una dimensión de impredecibilidad”²⁴⁵ o indeterminación a lo visible. Según Garrison, experimentar ese “hacer aparecer” es una especie de epifanía o una experiencia saliente, según lo hemos visto a lo largo de la tesis. En cierto sentido, la gente experimenta el hacer consciente algo. Lo mismo sucede con *The Weather Project*: uno entra a la galería y pasa de ver un Sol a darse cuenta de que es un disco. Es entonces cuando el Sol se experimenta como símbolo y uno se vuelve consciente de ello.

Hay una tendencia en el arte contemporáneo de trabajar con el espacio y con elementos como el agua y la luz. Eliasson es sólo uno de los muchos artistas que trabajan con estos medios: James Turrell, Mario Merz, Dan Flavin, Lena Weisner, Ida Kammerloch, Tokujinn Yoshioka, Jeppe Hein, Andrea Thembie Hannig, Karen Fritz, Regine Schumann, Carlo Bernardini, Diana Ramaekers, etc. A veces, las obras de estas artistas y de otras parecen tratar sólo de los elementos y de hacerlos visibles de distintas formas. Al respecto Garrison ha comentado que, en el caso de Eliasson, esta práctica o elección de materiales quizá remite al proceso histórico de pasar de la representación al trabajo con la realidad, con la experiencia de la cosa. Eliasson estuvo muy inspirado por la fenomenología cuando empezó su carrera artística y por mucho del trabajo que se hizo en los años sesenta, como el *Land Art*, el Arte de los Sistemas, Hans Haacke y el *Condensation Cube*. Para Garrison, esta influencia resuena en

²⁴⁴ Eliasson, *Olafur Eliasson: Reality Machines*, s/p.

²⁴⁵ *Idem*.

su elección de trabajar con elementos, así como con la posibilidad de cambiar el espacio directamente y utilizar un material dado, tal cual es.

Trabajar con elementos de la naturaleza permite pensar que en ocasiones el formato de la “cubo blanco” del museo no es el más adecuado. Al respecto del desafío implícito en la presentación de estos elementos en el museo, Garrison comenta que, aunque Eliasson gusta de empujar los límites del museo, literal y metafóricamente,²⁴⁶ gran parte de su trabajo funciona precisamente porque se coloca dentro del contexto del museo. Obras que ya se han comentado a lo largo del presente trabajo, como *Beauty*, *The Weather Project* o *Der Reflektierende Korridor*, son ejemplos de ello.

Garrison también comentó, en nuestra entrevista, que Eliasson suele hablar sobre lo importante que es hacer del museo un espacio hospitalario y acogedor para la gente. Tiene una opinión en general positiva de las instituciones y museos porque, al ser espacios públicos, invitan a debatir. Eliasson de alguna manera usa los espacios como inspiración y a menudo sus obras los llevan al límite. Hay una serie de piezas que se realizan en el espacio público y en ese sentido salen metafóricamente de la institución, aunque siempre remiten un poco a ésta, trayéndola consigo. *The New York City Waterfalls* (2008) [Figuras 63 y 64], por ejemplo, fueron apoyadas por el fondo público del arte. En cambio, *Green River* y *Erosion* [Figura 65] fueron intervenciones en el espacio público y nadie sabía que se trataban de “arte”.

También me interesó preguntar por los intereses del Estudio sobre la exploración de otros formatos de exhibición, más allá de desafiar los existentes con las cualidades espaciales

²⁴⁶ Pensemos en proyectos como el de arquitectura *Other Spaces*.

inherentes a la obra. Específicamente me parecía que el proyecto de arquitectura que Eliasson ha emprendido junto con Sebastian Behman —jefe del departamento de diseño y desarrollo— plantea una dirección distinta para proponer una experiencia habitable del arte. Sobre este punto, Garrison respondió que es parte de la práctica de Eliasson desarrollar distintas líneas de producción simultáneas, que van desde instalaciones y arquitectura hasta medios digitales.

El artista utiliza la legitimación que da la institución o, dicho de otro modo, la autoridad que da el arte para intentar lograr otras cosas. Cree en el arte como catalizador de conciencia —recuérdense al respecto piezas como *Little Sun* o *Green Light*— y aprovecha para ello su papel como figura pública tanto como su voz en los medios. Busca crear conciencia a través de y con el arte, y participa en la conformación de causas políticas y sociales. Más que una preocupación por desafiar los formatos de exhibición, Eliasson se da a la tarea de enfatizar constantemente el papel que el arte puede y debe desempeñar en la configuración del mundo y la vida política actuales. Para él, la realidad es relativa y como comunidad global nos encontramos en un constante proceso de negociación de la misma. Ejemplo de esto es el proyecto *Little Sun* [Figura 66], iniciado en el 2012 por Eliasson y el ingeniero Frederik Ottesen, y que Garrison mencionó en nuestra entrevista. Esta pieza va más allá del objeto y es considerada por Eliasson como “arte en su totalidad”, pues la piensa como una herramienta para crear conciencia y para provocar una discusión más amplia con respecto a la desigualdad en el acceso a la energía. *Little Sun* es una empresa de productos de luz solares

con un modelo social de negocios que beneficia con energía solar a comunidades que no cuentan con el servicio de luz eléctrica.²⁴⁷

También aquí resulta oportuno mencionar la polémica obra con la que Eliasson participó en la 57ª Bienal de Venecia. El proyecto se titula *Green Light* [Figuras 67 y 68] y es una colaboración con la fundación Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (TBA21). Fundada en 2002 por Francesca von Habsburg en Viena. La organización de la familia Thyssen ha trabajado durante cuatro generaciones en las artes. El proyecto consistió en un taller artístico que invitó a refugiadas, solicitantes de asilo y miembros del público a participar en un programa multifacético de creatividad y aprendizaje compartido. El programa educativo incluyó un taller para la construcción de lámparas de luz verde, cursos de idiomas, seminarios, intervenciones de artistas y proyecciones de películas. Cabe mencionar que el taller de *Green Light* que se llevó a cabo en la bienal fue el tercero de su tipo. El primero se llevó a cabo en el 2016 en la galería TBA21 y el segundo en Texas a inicios del 2017. Una Meisterer, directora de Arterritory.com, comentó que paradójicamente este proyecto, así como *Um Sagrado Lugar* de Ernesto Neto, son dos de las obras que más opiniones encontradas han generado en dicha Bienal y cuyo debate aún sigue en curso. La polémica reside en que ambos proyectos pretenden reflexionar sobre problemáticas sociales y políticas: en el caso de *Green Light*, la migración, la crisis y la integración de los refugiados; en el caso de *Um Sagrado Lugar*, la necesidad actual de producir un diálogo entre la

²⁴⁷ Lo que comenzó como una idea para crear una pequeña lámpara solar portátil para personas sin electricidad en Etiopía es ahora un proyecto global que ha influenciado más de un millón de vidas a través de la energía del Sol. Lo que pretende hacer el proyecto es fortalecer comunidades desde adentro creando empleos locales y generando ganancias a través de socios regionales con una red de jóvenes empresarios africanos. Los *Little Sun* son vendidos a un precio más alto en áreas del mundo con electricidad para que puedan ser vendidos en áreas fuera de la red a precios mucho más bajos y localmente asequibles. *Little Sun*. <http://littlesun.com/about/>. Consulta: 10 de julio de 2018.

sabiduría antigua y la cultura occidental moderna.²⁴⁸ Sin embargo, a los ojos de algunos críticos las propuestas no se articulan de manera respetuosa.²⁴⁹ Al respecto de las críticas negativas, Meistere ha retomado las respuestas tanto de Eliasson como de Neto a las mismas:

¿Qué hay en estos dos proyectos tan expresamente humanitarios y de tanta actualidad que han suscitado una crítica tan apasionada y rebosante de negatividad? Respetados críticos de arte y diversas publicaciones reprenden la exhibición de refugiados (y residentes nativos) como objetos en una exposición de arte. Así, continúan cultivando la división que todavía existe absurdamente, en nuestro mundo global moderno, entre “nosotros” y “ellos”. Al mismo tiempo, sin embargo, nadie se asusta, por ejemplo, ante el uso de perros Doberman Pinschers en *Faust*, de Anne Imhof, en el Pabellón Alemán, quien ganó el premio principal de la Bienal de este año. O que la gente caminando a través de un suelo de cristal tomasen innumerables videos y *selfies* con los artistas, intérpretes o ejecutantes que caminan por debajo del suelo. Como *The Guardian* escribió sobre el pabellón de Neto: miembros de la tribu de la selva tropical brasileña a la que está dedicada la instalación se encuentran sentados dentro de la misma. “¡Esto es inaudito! ¿Arte como zoológico etnográfico?” Por eso parecía aún más importante para Arterritory.com averiguar cómo reaccionan los propios artistas ante estos reproches. ¿Por qué, en su opinión, las ideas detrás de *Green Light* y *Um Sagrado Lugar* han sido malentendidas o interpretadas de una manera completamente diferente? Al escribir sus duras críticas, ¿será que los autores no se han sumergido en la esencia ideológica de los proyectos? ¿Acaso deberíamos verlo como una característica de arrogancia y superficialidad de nuestro tiempo? ¿O es que la Bienal de Venecia simplemente no es la plataforma adecuada para hablar de estos temas? En otras palabras, lo que históricamente ha sido el evento artístico más grande y prestigioso del mundo se ha convertido en una gran reunión social con el arte como telón de fondo; ya no es un espacio donde la gente realmente desea ver para pensar u oír para escuchar. Y si es así, ¿cuál

²⁴⁸ Después de haberse reunido con chamanes de la tribu Huni Kuin y haber seguido su propio camino de cambio personal, Neto cree que tal diálogo es la única manera en que la humanidad puede sobrevivir en el mundo moderno. Página de Art Territory, http://www.artterritory.com/en/texts/articles/6640-an_uncomfortable_green_light/. Consulta: 11 de junio de 2018.

²⁴⁹ A ese respecto, Meistere cita en su artículo los siguientes comentarios:

Cristina Ruiz escribiendo para *The Art Newspaper* sobre el proyecto *Green Light*: “Todo lo que tiene que ver con exponer a los refugiados en una exposición de arte me parece mal. Sí, son participantes con consentimiento pero, ¿cuántas opciones tienen realmente? ¿Están en condiciones de rechazar la oferta de Eliasson? ¿Por qué no organizar un proyecto con ellos fuera del sitio en lugar de hacerlos desfilar delante del público? Permitir que la gente interesada en el proyecto lo busque. Dejemos que los demás se queden boquiabiertos ante otra cosa. Esto no es arte al servicio de los migrantes, sino migrantes al servicio de una visión artística y curatorial”.

ArtNet sobre la instalación *Um Sagrado Lugar* de Neto: “Se supone que evoca el lugar de una ceremonia sagrada de ayahuasca aunque en realidad termina como una zona de *chill out* para los turistas de arte.”

The Economist: “Estas obras, que hacen hincapié en la colaboración y la cooperación, son bien intencionadas, pero la exposición está tan llena que, en lugar de participar, la mayoría de los espectadores simplemente pasan de largo, como en un zoológico humano”. Página de Art Territory, http://www.artterritory.com/en/texts/articles/6640-an_uncomfortable_green_light/. Consulta: 11 de junio de 2018.

sería la manera más eficaz de utilizar el lenguaje y el poder del arte para que pueda ser escuchado? Las respuestas que recibimos de Eliasson y Neto siguen y se publican aquí en su totalidad.²⁵⁰

Aunque no forma parte de los objetivos de esta investigación, es necesario en este momento, hacer un comentario de las diferencias en los distintos proyectos de Eliasson y lo que en ellos sucede. Habría que señalar en torno a esta obra y otras, como *Little Sun*, que pretenden ser piezas de carácter “social” la perspectiva colonialista-paternalista desde la cual son planteadas. *Green Light* es un proyecto que en algún sentido reactiva las experiencias coloniales de los nativos exhibidos en las *World's Fairs* del siglo XIX. Estas experiencias recreadas tienen que ver con el abuso, despojo, sometimiento y un tipo de alteridad que genera exclusión en lugar de inclusión. Estas obras son muy distintas de las que evocan una experiencia sensorial placentera de fenómenos de la naturaleza como las que se han presentado en esta tesis. Aunque no es tema de esta investigación, podría hacer una disertación acerca del público al que van dirigidas las obras atmosféricas que en esta tesis he trabajado. En general, y si regresamos al *user centered design*, son atmósferas elitistas construidas para un público objetivo ciudadano de una clase social alta. También habría que hablar acerca del tipo de “ecología” —si es que podemos llamarla así—, que trabaja Eliasson en sus piezas que, como he mencionado en esta tesis, ofrecen una experiencia además de placentera, “atenuada” de la naturaleza. ¿Podríamos hablar de una ecología ligera? Otro tema también para profundizar, que se esbozó al inicio de este capítulo, es la similitud del Estudio Olafur Eliasson con una marca de diseño de productos de consumo. Esta analogía se puede

²⁵⁰ Las respuestas de Eliasson y Neto se encuentran en el apéndice de esta tesis. Página de Art Territory, http://www.artterritory.com/en/texts/articles/6640-an_uncomfortable_green_light/. Consulta: 11 de junio de 2018.

pensar desde la estructura en la que crean y producen las obras en el Estudio, hasta la perfecta identidad de marca (*branding*) que todo lo permea; incluso el discurso del artista frente a los medios impresos y digitales.

Parte importante de la entrevista con Garrison era conocer los intereses del Estudio respecto del arte como experiencia y la noción de espacio atmosférico. Él me habló sobre pensar el arte como catalizador de conciencia. Argumentó que, en vez de pensar cómo las atmósferas influirán en la forma que hacemos la experiencia del arte, Eliasson está más bien enfocado en cómo el arte puede cambiar la manera como hacemos la experiencia del mundo. Comentó asimismo que Eliasson ha abordado recientemente el tema de atmósfera en la inauguración de Cirkelbroen. En esta declaración, sobre la cual regresaré más adelante, propone que el arte puede jugar un importante papel en cambiar la forma como construimos ciudades y espacios urbanos al trabajar con cualidades emocionales y atmosféricas. Eliasson plantea el uso de este conocimiento en el diseño de las ciudades. Lo interesante es, como ya hemos anotado, que en la experiencia cotidiana ya trabajamos con este tipo de cualidades, aunque sólo en algunas partes de las ciudades y en un sentido comercial. También se puede decir que, aunque en menor escala, ya se trabaja con estas cualidades en espacios específicos como parques y plazas públicos.

Respecto al concepto de arte como experiencia y el cuerpo sentido como el sitio donde se hace la experiencia, hay que hacer referencia a la conversación entre Eliasson y Daniel Birnbaum para el catálogo de la exposición “Verklighetsmaskiner/Reality Machines” que se

presentó en el Moderna Museet de Estocolmo en 2015.²⁵¹ Ahí comenta Eliasson que, aunque últimamente se ha dado un énfasis especial a pensar la arquitectura, el arte y el espacio como entidades performativas, en realidad esta forma de operar para el arte y el espacio no es nada nueva. Si pensamos que al mirar una obra de arte como una pintura ésta puede reflejar profundamente un sentimiento que el espectador tiene pero del cual no tiene conciencia, entonces hacer la experiencia de la obra genera lo que podríamos llamar un significado sentido —concepto explicado en el capítulo anterior—. De alguna manera, este reflejo puede generar un sentimiento de alivio o empatía para la espectadora si pensamos que la obra logra hablar de algo que sentimos pero nunca hemos verbalizado.²⁵² Para Eliasson, podemos hablar de estos significados sentidos como aquello que puede surgir cuando la espectadora se relaciona con una obra de arte —un libro, un concierto o una obra de teatro—. Yo diría que aquí se hace referencia al significado que emerge en la atmósfera producto del encuentro entre el arte y el cuerpo sentido.

En la conversación con Birnbaum, Eliasson también menciona la comercialización del concepto de experiencia y en consecuencia la comercialización de atmósferas, y cómo esto se ha convertido en un lugar común: “En la actualidad, las experiencias son algo vendible. Más que bienes, todo el mundo está vendiendo experiencias.” A esta reflexión debemos añadir que incluso las campañas publicitarias de las marcas incluyen ahora el concepto de experiencia

²⁵¹ ArkDes, http://arkdes.se/wp-content/uploads/2017/04/conversation_eng.pdf. Consulta: 18 de febrero de 2018.

²⁵² Recordemos brevemente que Petitmengin caracteriza el significado sentido como algo muy intenso y a la vez difuso de localizar. Emerge desde un nivel profundo y prerreflexivo y es, además, inevitablemente corporal. Este significado sentido puede ser otra forma de referirse al cuerpo sentido, concepto del que ya he hablado anteriormente y en donde percibimos o sentimos una atmósfera. En lugar de ser el resultado de uno de nuestros sentidos, los significados sentidos son a menudo multisensoriales, conjuntos de formas, densidades, vibraciones, resonancias y ritmos. Petitmengin, “Towards The Source of Thoughts”, 54-57.

dentro de sus planes de medios y que, aunque tal vez el vender experiencias no sea nada nuevo, lo que a mi juicio sí lo es, es la masificación con lo que esto ocurre. Así como la diversificación a todo tipo de categorías de consumo —en las que ahora también se encuentra, de alguna manera, parte del arte contemporáneo— Eliasson continúa:

Lo que estas experiencias comerciales tienen en común es alejarnos de cualquier evaluación crítica. Las empresas nunca promoverían reflexionar críticamente sobre la construcción de su experiencia al mismo tiempo que uno la está teniendo; esto es distinto en el arte como experiencia, en donde se promueve en la misma experiencia el pensamiento crítico. Sin embargo, el giro hacia las experiencias ha tenido un impacto positivo: permite al público en general abrazar la noción de atmósfera y la subjetividad como algo válido. El reconocimiento del concepto de atmósfera, por ejemplo, ha significado que los urbanistas hayan comenzado a utilizar herramientas más sofisticadas en el diseño de los espacios públicos o al menos con una dirección más compleja. Otro cambio positivo es que la gente ha ganado más confianza en su capacidad de interactuar con experiencias sensoriales, lo que probablemente pueda dar cuenta, hasta cierto punto, del por qué cada vez más gente está visitando los museos.²⁵³

La declaración del artista en la inauguración del puente Cirkelbroen²⁵⁴ también reflejó su postura en el uso del diseño de atmósferas en las ciudades. Le interesaba que el puente reflejara la vida cotidiana y la intimidad del canal del barrio de Christianshavn, y que hablara de sus casas flotantes y barcos de vela, de la forma de vida única de los terraplenes. El puerto de Copenhague fue alguna vez un centro de actividad marítima y Cirkelbroen fue diseñado como testimonio de dicha historia. El puente está conformado por cinco plataformas circulares que a su vez forman parte de un círculo mayor: la ruta peatonal que irá alrededor del puerto de Copenhague. A lo largo de este recorrido, las ciclistas, corredoras y peatonas pueden apreciar ahora la ciudad desde una perspectiva muy distinta. Alrededor de unas cinco mil personas cruzan este puente todos los días. El artista también pretendía que Cirkelbroen

²⁵³ ArkDes, http://arkdes.se/wp-content/uploads/2017/04/conversation_eng.pdf. Consulta: 18 de febrero de 2018.

²⁵⁴ La declaración de Cirkelbroen fue cortesía del Estudio Olafur Eliasson.

fuera un lugar de reunión para estos transeúntes y que su diseño serpenteante los invitara a reducir su velocidad y a tomar un descanso. Eliasson piensa que dudar de nuestro camino es participar del pensamiento “corporal” y que este tipo de introspección es una parte esencial de una ciudad vibrante.

En esta declaración Eliasson comentó los avances de la ciudad de Copenhague en cuanto a la reflexión sobre lo cualitativo del espacio urbano y la atmósfera de un lugar. Por ello existe un interés de la ciudad por puentes como Circkelbroen. Eliasson reconoce que una atmósfera no se puede planear del todo, ya que surge de una coproducción del espacio con las personas que intervienen en él. Para él, lo que es posible —y esto lo podemos ver en la manera como construye sus obras— es cultivar o provocar una atmósfera con el fin de permitir que ésta crezca o se manifieste de manera diferente. Señala que, como artista, trabaja con cualidades abstractas y emocionales, y en su opinión esa es la dimensión en la que el arte puede desempeñar un papel fundamental. Para el artista, los políticos, urbanistas y desarrolladores necesitarían invitar a participar en el diseño y replanteamiento de los espacios urbanos a las personas a las que él se refiere como *productoras creativas de la realidad*: artistas, científicas sociales, sociólogas, antropólogas, historiadoras, bailarinas, poetas, activistas ambientales y filósofas.

8. CONSIDERACIONES FINALES A MODO DE CONCLUSIÓN

Las atmósferas son espacios cargados emocionalmente. Se generan en nuestro encuentro sensible con el mundo. Son una resonancia del espacio que sentimos en el cuerpo. Podemos pensar en ellas como lo que surge entre la experiencia y el entorno. No son ni objeto ni sujeto, aunque se comporten un poco como ambos. A pesar de que su estado ontológico es incierto y pensar en sus límites es confuso, es innegable que influyen en el hacer mundo.

El resultado de esta investigación muestra que, en el arte contemporáneo, la construcción de atmósferas puede ser significativa en la amplificación de la sensibilidad de la participante para comunicarse con su cuerpo sentido, por lo que la experiencia del arte puede hacerse corporal. Y, esta experiencia corporal del arte quizá pueda ser más significativa, que el arte que sugiere tomar distancia a través de los medios intelectuales como algunas de las obras que he expuesto en esta tesis.

La hipótesis de esta tesis, comprobada en el desarrollo de los capítulos, es que, a partir de construcciones atmosféricas, la obra de Eliasson puede proponer una perspectiva distinta para hacerse la pregunta por la naturaleza. Al hacer de la naturaleza una experiencia en la que una puede demorar, transitar y percibirse a sí misma demorando y transitando pone en cuestión nuestra relación con la misma desde la representación.

Esta perspectiva tiene puntos similares con algunas notas de la visión oriental del mundo que aquí se presentan de la mano de François Jullien: coherencia en vez de forma, tendencias en vez de causas. La naturaleza es aquello que es indeterminado, se autorregula y tiene una disposición. Más que tratar de controlar la propuesta, se trata de aproximarnos a lo que hay en un hacer ser y dejarse ser simultáneos. Es en este sentido que Eliasson plantea

una relación de reciprocidad con el entorno: y es esta visión la que se encuentra incorporada a su obra. Así, al darse la obra en la experiencia de quien se encuentra con ella, se da con ella una resonancia que se encuentra con el cuerpo sentido de los visitantes. Y es de esta forma que puede propiciar una reflexión posterior.

La obra *Your position surrounded and your surroundings positioned* (1999) [Figuras 69-71], instalación *in situ* que se presentó en el Dundee Contemporary Arts de la ciudad de Escocia del 18 de septiembre al 7 de noviembre de 1999, me parece la obra ideal para concluir esta investigación. La obra consistió en tres instalaciones, una en la galería principal y las otras dos en salas contiguas. Cada una presenta una manera distinta del modo como nos relacionamos con la naturaleza y con nuestro entorno, y al mismo tiempo están relacionadas entre sí. En la galería principal había dos linternas, cada una con bulbos de 2 mil watts y posicionadas a un lado del centro de la sala. Los cilindros circulares que conformaban la “caja” de las linternas tenían una sola apertura a lo alto por donde salía una delgada banda de luz que iluminaba cualquier superficie con la cual se encontrara. Los cilindros rotaban apenas en diferentes velocidades impulsados solamente por el aire que circulaba alrededor y se calentaba por los bulbos. Una “mascarilla” hecha a la medida rodeaba a los cilindros y enmarcaba la luz para que iluminara solamente lo alto de la pared sin llegar al techo ni al piso. De esta manera la luz, además de moverse según las fluctuaciones del aire que rodeaba a los bulbos, también perfilaba los límites de la pared con el piso y el techo, y así mapeaba el perímetro de la galería.

Las dos salas adyacentes contenían dos instrumentos de medición del entorno. En la primera sala se encontraba una cámara oscura que trasladaba la imagen invertida del exterior de la galería a una de las paredes. La imagen aparecía en una pequeña pantalla azul

suspendida a la altura de la mirada. En la segunda de las salas, un túnel creado con una lona de plástico suspendida del techo conducía a una precaria “estación de medición” del entorno circundante. Estos instrumentos de medición se adherían a la ventana de la galería —a excepción del un “calzetín de viento” naranja que se montó en la parte superior de una pared que se veía por la ventana de la galería [Figura 71]—. La mayoría de ellos tenían como propósito la medición del clima y de los cambios del entorno: termómetro, barómetro, brújula, un indicador de la velocidad del viento. Sin embargo, el artista decidió añadir a este conjunto un altímetro, instrumento que se utiliza para medir la altura a bordo de una aeronave, y un nivel, instrumento que se utiliza para medir la inclinación o pendientes de un espacio físico. La inclusión absurda de estos dos instrumentos al conjunto no pudo más que entenderse sarcásticamente. Al parecer, la finalidad es ayudarnos a entender las condiciones predominantes de nuestro entorno. Al respecto comentó el artista en conversación con Katrina Brown: “es como si les tuviéramos miedo”.²⁵⁵

¿Cómo podemos pensar *Your position surrounded and your surroundings positioned* como una producción del espacio? Las lámparas de luz, la estación de medición del entorno y la cámara oscura que trae al interior las imágenes del exterior son todos eventos espacio-temporales, integraciones de espacio y tiempo. Cada una de estas instalaciones tiene particularidades muy distintas que nos van a ayudar a ejemplificar lo discutido a lo largo de estas tesis. Los aparatos de medición posicionados en la ventana de la galería median, se intersectan con distintas trayectorias del entorno: temperatura, altitud, dirección del viento, presión atmosférica, la posición de la galería con respecto del norte. Al mismo tiempo son

²⁵⁵ Katrina Brown, “If the Eye Were Not Sun-Like, the Sun’s Light It Would Not See”, en Katrina Brown y Olafur Eliasson, eds., *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned* (Nethergate: Dundee Contemporary Arts, 1999), 6.

eso: la mirada calculadora sobre el entorno. También hay una red de intersecciones en la galería principal en donde se encuentran las lámparas. El calor de los bulbos calienta el aire alrededor, las lámparas se mueven según este flujo, pero también la presencia de las personas en la sala cambia la temperatura y en consecuencia incide en el movimiento de los artefactos. Las visitas proyectan sombras en las paredes y piso, y éstas a su vez se intersectan con las bandas de luz de las lámparas en las paredes. La banda de luz generada por las lámparas recorre asimismo el perímetro de la galería y se intersecta y delimita la pared del techo y el piso. Las fluctuaciones de las sombras y la luz son testigo de las intersecciones en la sala entre quienes participan de la obra y su entorno. La audiencia es parte activa de la obra. Esta relación implícita de correspondencia es la razón por cual el artista a menudo utiliza el adjetivo posesivo “*your*” para nombrar sus piezas. Al respecto comenta:

La audiencia de alguna forma es la obra, pues todo lo demás está en movimiento. El momento clave no se encuentra en la transición entre el congelarse y derretirse, sino en el paso del artista a la audiencia. Si tu propia máquina de Sol [*your sun machine*] es tuya, entonces es para que la cuides, para que hagas buen uso de ella. Observa con cuidado.²⁵⁶

Nada está dado, todo siempre está siendo en cada ocasión particular. El espacio considerado como abierto en su posibilidad de relaciones pone de manifiesto —como podemos verlo tanto en esta obra como en *The Weather Project*— que lo social, lo cultural y el espacio como producción no pueden pensarse por separado. Lo espacial es procesos e intersecciones socioculturales específicas, que se dan en cada ocasión.

Es diferente lo que sucede en *Your Position Surrounded...* con la imagen resultado de la cámara oscura que se encuentra en la tercera galería. Nos recuerda en algo a los

²⁵⁶ Russel Ferguson, “Freezing and Melting”, en Brown y Eliasson, eds., *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned*, 39.

espectáculos precinematográficos. El exterior es traído al interior por un artefacto simple de óptica. La dicotomía del adentro y del afuera es dislocada. A diferencia de los espectáculos que acabamos de referir en los que el concepto de ilusión es central en la instalación, Eliasson, como en toda su obra, expone el artefacto como interfaz que media la experiencia sensorial “directa” del entorno y nos ofrece su representación. La lente ofrece el “conocimiento” del exterior desprovisto de la experiencia sensible. La imagen invertida del exterior, proyectada en la pantalla dentro de la sala gracias al instrumento óptico, nos presenta la naturaleza de la forma más familiar para quienes vivimos en las ciudades: como paisaje, como imagen. Para Eliasson, la experiencia directa de una sustancia de la naturaleza “conocida” es el área más importante para operar, contraponiendo el privilegio científico del conocimiento “objetivo” sobre la experiencia subjetiva.²⁵⁷ Tanto la cámara oscura como la estación de medición son ejemplos de artefactos tecnológicos que nos permiten entender nuestro entorno de una forma que suponemos “universal” y “objetiva”. De la misma forma que un mapa nos permite tener conocimiento del terreno sin la experiencia directa del mismo, la cámara oscura y la estación de medición ofrecen conocimiento sin experiencia del “afuera” desde “adentro”.²⁵⁸

Definitivamente, *Your Position Surrounded...* no es de las obras más atmosféricas de Eliasson. Sin embargo, desde el concepto de atmósfera podríamos decir que, de las tres instalaciones que conformaron la obra, las lámparas en la galería principal ofrecieron la experiencia más atmosférica. Argumentar el porqué de esta declaración no es tarea difícil y nos ayuda además a hablar de otro de los conceptos que han sido importantes para estas tesis.

²⁵⁷ Brown, *op. cit.*, 10.

²⁵⁸ *Ibid.*, 7.

De las tres instalaciones, las lámparas ofrecieron una experiencia más “directa” del aire aunque, simultáneamente, atravesada por completo por la tecnología. Las fluctuaciones de temperatura y movimiento del aire, estas trayectorias cobran materialidad —se hacen visibles— con la rotación de los cilindros que recubren las lámparas y el movimiento de las bandas de luz que se proyectan sobre las paredes. La temperatura y el movimiento del aire son modificadas principalmente por el calor de los bulbos de las lámparas y la presencia de las visitas. La audiencia participa también de la obra con las proyecciones de sus sombras en el piso y las paredes modificando visualmente el lugar. En esta tesis se demostró que el arte no encuentra sus posibilidades más dicientes desde el pensamiento calculador. Esto lo podemos ejemplificar una vez más al contraponer la instalación de las lámparas y la manera en que el aire se hace visible allí, en su interacción con quienes participan de la obra con la instalación de los instrumentos de medición del entorno. Las dos instalaciones nos ofrecen un tipo de conocimiento del entorno circundante. La primera, aunque también es por completo tecnológica, se acerca al entorno desde su indeterminación, desde su posibilidad de ser más que aquello que puede ser aprehendido y representado en conceptos, imágenes y mediciones. La segunda, en cambio, lo hace desde el pensamiento calculador: la determinación del entorno en números y coordenadas, una representación del mismo.

La primera propone una relación de experiencia corporal con el entorno, mientras que la segunda propone una distancia intelectual. Al ser la experiencia más corporal que intelectual, es también más atmosférica. En este sentido, podemos suponer que la experiencia de la obra, la percepción de esta relación de resonancia con el entorno, se dio en el cuerpo sentido más que en el cuerpo físico o material. Podemos también suponer que la percepción en cuerpo sentido pudo haberse dado en un pendular de estrechez e inmensidad, estrechez

con la fluctuación de los cilindros de las lámparas e inmensidad con la proyección de la sombra propia y la de los demás. El “aire” y la “luz” del entorno conformaron la capacidad de sentir. El aire de la presencia de los visitantes modifica la fluctuación de las lámparas y consecuentemente la proyección de la luz en las paredes, y la luz de las lámparas modifica la sombra de los personas que se proyecta en la sala.

Vuelvo por última vez a la experiencia de cruzar el lago congelado de Kilpisjärvi en el ártico, y lo que aconteció cuando me encontraba en medio de dicho lago. Frente a mí se extendía un espacio blanco tan amplio como mi vista era capaz de alcanzar. Con mi precaria planeación y mi pretendido “conocimiento objetivo” del entorno por medio de aparatos tecnológicos en línea, la brújula de mi celular y el mapa del lago que llevaba en mi mano y que había “estudiado” la noche anterior a nuestra partida, mi deseo de conquistar y contener el entorno desconocido era similar al deseo de conocer y entender el mundo objetivamente desde la estación de medición de *Your Position Surrounded...* Sin embargo, al encontrarse una frente al blanco que no termina, lo que queda claro es que los mapas no pueden ofrecer una experiencia sensorial atmosférica del lugar: la temperatura severa, el sonido ensordecedor del viento, el efecto de fatiga que en la retina de los ojos causa la larga exposición al blanco... Siempre hay un límite entre el conocimiento “objetivo” y la experiencia subjetiva. Tal límite es el que Eliasson ofrece como lugar de exploración en sus obras y donde está la experiencia de lo indeterminado de la naturaleza —de una manera muy sutil si lo comparamos con el ártico—, pero no en esta misma, sino puesta delante en el arte contemporáneo; esto es, la naturaleza transformada en lo indeterminado de sí misma.

La estación de medición es el conocimiento del entorno determinado por números, mientras que las lámparas de la galería principal ponen en evidencia que el entorno está en un

continuo proceso, en constante movimiento: lo que hay son transiciones, un proceso de actualización de la obra según las personas y el calor de las lámparas. El aire como una realidad evanescente que se manifiesta sólo en sus efectos: el movimiento giratorio del cilindro que recubre los bulbos, la fluctuante posición de la banda de luz sobre las paredes de la galería. Las variaciones de las sombras proyectadas de los visitantes son la materialización del dinamismo de la correspondencia entre el entorno —aire, luz— y la presencia de las personas. La atmósfera se carga de estas correlaciones. Aquí también se hacen presentes otras características de las construcciones atmosféricas del artista: están construidas de forma tal que requieren una participación activa por parte de quien observa; están basadas en una disposición del cuerpo sentido más que en tomar distancia intelectual y, al proponer una relación de ir y venir con el entorno —resonancia— están menos antropocéntricamente orientadas que otras obras que aquí hemos mencionado y que también trabajan con la naturaleza. Lo que sucede en este tipo de experiencias atmosféricas es que esta resonancia con las cosas demanda una respuesta emocional del cuerpo sentido. Es por esto que las obras de Eliasson que aquí se exponen pueden proponer una reflexión posterior.

La instalación de las lámparas expone el artificio tecnológico. Lo que sucede aquí es que al entender la manera como funciona la obra nos hacemos conscientes de nuestra percepción. Nos vemos a nosotras mismas percibiendo. La intención del artista en hacer visible el proceso de percepción en sus obras, así como la invitación de sus obras a incursionar en una relación bilateral —como también lo he demostrado esta tesis— es el “poner a trabajar” a las participantes de las obras en vez de ofrecerles experiencias como “consumo”. Trabajar en el museo para Eliasson, como ya también lo he comentado, significa ver, sentir y pensar al mismo tiempo que se puede reflexionar sobre los procesos que ver,

sentir y pensar implican. Ésta es la dimensión social y política de la obra del artista: para él, ser una participante activa de la obra presupone desarmarse, permitirse ser influenciada por la obra, reflexionar y tomar una postura que pueda ser llevada a su vida cotidiana y a la sociedad. El artista considera que cuando podemos ver a través de una mediación podemos experimentar un nivel más alto de conciencia debido al potencial de autoevaluación inherente a dicha situación.

Otra estrategia que el artista utiliza para proponer una reflexión posterior a la obra es encuadrar aquello que nos es familiar de las cosas y por tanto nos pasa desapercibido. En ese reenmarcar, disloca los *ecstasies* —la manera como algo se hace presente— de las cosas para que aparezcan como “irreconocibles” y de esta forma su experiencia sea inédita. Esta dislocación permite que la experiencia de lo familiar se dé en una experiencia saliente, una experiencia que “rompe” con nuestras asociaciones categóricas de las cosas. En el caso de la instalación de las lámparas, es el aire el que se presenta como una experiencia saliente debido a que se hace tangible al materializarse en el movimiento de las bandas de luz en la pared. El aire se hace luz. Recordemos también la estrategia de la obra de Eliasson de darle materialidad a lo que comúnmente nos es invisible, para así hacer visibles sus trayectorias.

Los aparatos de medición así como la imagen proyectada por la cámara oscura nos presentan una representación del entorno: el entorno hecho imagen y números. El entorno constreñido a la forma del barómetro, del termómetro, del caletín del viento, de nivel y del altímetro. El entorno de la instalación de las lámparas es más bien coherencia en la relación de los elementos que allí se encuentran: personas, luz, lámparas, aire. La naturaleza representada en los instrumentos de medición pretende encontrar allí una mirada objetiva de la realidad y es entonces que pierde coherencia, unidad. La resonancia interna de la

naturaleza y su indeterminación no se pueden constreñir a una forma particular, a números e imágenes, ya que allí pierde todo movimiento.

Por último, esta instalación claramente ejemplifica el tipo de experiencia estética que he analizado a lo largo de esta tesis: aquella que se da por medio de la tecnología en la oscilación entre los efectos de presencia corporales, sensibles, y los efectos culturales de significado; la oscilación entre los efectos corporales de la instalación de las lámparas y los efectos culturales de las instalaciones de la cámara lúcida y la estación de medición.

Esta tesis aporta una línea de investigación para pensar la aplicación del paradigma atmosférico en el arte contemporáneo, un tema particularmente complejo por las controversias teóricas que implica. Entre algunas de ellas podemos mencionar la relación entre naturaleza y tecnología, lo natural y lo artificial, el arte que se da en la experiencia y su efecto en el cuerpo físico y el cuerpo sentido, el involucramiento de los sentidos y la posible sinestesia, la dicotomía entre sujeto y objeto, y la relación del ser humano con el entorno, por mencionar algunas. Todos éstos son temas de indudable relevancia actual, a cuyos debates — en los que todavía hay mucho por precisar y explorar— el presente estudio ha intentado aportar al menos algunos elementos relevantes.

Poner en cuestión nuestra relación con la naturaleza desde la representación, la línea de investigación que esta tesis ha trazado, me lleva a dirigir mi indagación hacia las particularidades de los efectos de las construcciones atmosféricas sonoras y lumínicas en el cuerpo sentido a partir del concepto de resonancia en el arte contemporáneo como producción. Este concepto, que en el caso del arte contemporáneo presupone un tipo de correlación específica entre la obra y quien la experimenta, me parece que tomará cada vez mayor relevancia en lo que está por venir.

Quisiera también, a modo de cierre, comentar brevemente algunos puntos que mencioné en el capítulo 7 que quedarían por pensar. No ha sido la finalidad de esta investigación pero habría disertar acerca de las diferencias de los distintos proyectos de Eliasson y lo que allí sucede. El caso de *Little Sun* y *Green Light*, por ejemplo, que pretenden ser piezas de carácter “social” y la perspectiva colonialista-paternalista desde la cual son planteadas. El público al que van dirigidas las obras atmosféricas que en esta tesis he trabajado. En general, son atmósferas elitistas construidas para un público objetivo ciudadano de una clase social alta. Quedaría también pendiente hablar acerca del tipo de “ecología” —si es que podemos llamarla así—, que trabaja Eliasson en sus piezas. Obras que, como mencioné en esta tesis, ofrecen una experiencia placentera y “atenuada” de la naturaleza. Tal vez por último, y este tema se esbozó en el capítulo 7, la similitud del Estudio Olafur Eliasson con una marca de diseño de productos de consumo. La forma en la que esta identidad de marca (*branding*) permea todo incluso el discurso del artista frente a los medios.

9. APÉNDICE

9.1 Entrevista con Geoffrey Garrison en el Estudio Olafur Eliasson. Berlín, Alemania, 6 de octubre 2015

G. G.: Nosotros nos encargamos de todo lo que tiene que ver con comunicaciones. Tenemos un diseñador para la red y un par de personas que se encargan del contenido en línea. Ellos también se ocupan del contenido de los medios sociales, aunque hay algunas cosas que Eliasson hace por sí mismo con Instagram. En nuestro departamento nos ocupamos de la prensa y durante mucho tiempo rechazábamos colaboraciones por no tener el tiempo, ya que no tenemos un portavoz. Ahora desde el proyecto de *Little Sun*, empezamos a aceptar colaboraciones que antes solíamos rechazar. A lo largo de los años nos hemos vuelto más amigables con los medios. Tenemos una persona que se encarga de la prensa, muy buena para señalar lo que está en línea con lo que Eliasson piensa que es importante comunicar. También respondemos preguntas rutinarias y solicitudes de imágenes.

El departamento de comunicaciones se encarga asimismo de la producción de libros. Este año hemos producido cuatro o cinco. Eliasson está muy interesado en ellos como una manera de comunicar el trabajo. También colaboramos con los libros que son producidos por instituciones, discutimos con ellos sobre los textos y pensamos a quién sería interesante invitar a escribir sobre el trabajo de Eliasson. Para esto necesitamos conocer los intereses de Eliasson en el momento, buscar nuevas participaciones y llegar a nuevas ideas. Por ejemplo, para el catálogo de la exposición en el Moderna Museet de Estocolmo trabajamos con la diseñadora holandesa Irma Boom que incorporó geles, filtros de color y papel aluminio en el libro. Timothy Morton, un filósofo orientado a objetos, también colaboró con un texto. Hemos estado trabajando poco a poco una relación con él. Trabajamos en las publicaciones con las instituciones para asegurarnos de que vayan en la dirección que interesa a Eliasson intelectualmente.

El departamento de cine se encuentra dentro de nuestro departamento. Éste se ocupa de producir videos, tomar fotografías y en general de comunicar en lenguaje visual el trabajo y los intereses de Eliasson. Contamos también con un archivo más clásico, para el cual fotografiamos y elaboramos un dossier de cada proyecto que se produce en el estudio. De esta manera sabemos cómo limpiarlo, cómo preservarlo, de qué está hecho, qué hacer para repararlo, cómo armarlo; escribimos descripciones sobre las piezas. No estamos involucrados en la producción de exposiciones. Hay otro departamento que se ocupa de las instituciones y habla con Eliasson sobre los trabajos que se incluirán en las muestras. Existe también un departamento de producción y materiales, a cargo de

personas que trabajan en convertir las ideas de Eliasson en un boceto o proyecto inicial que más tarde se convertirá en un dibujo técnico hecho por computadora que se puede producir. En la planta baja tenemos talleres donde algunas de las obras se fabrican. En el segundo piso está el departamento de diseño y desarrollo. Todas las personas que allí laboran tienen conocimientos de arquitectura o ingeniería.

No sé si estás enterada, pero Eliasson ha establecido una firma arquitectónica con su colaborador de largo tiempo, el arquitecto Sebastian Behman. Dicho proyecto se llama Studio Other Spaces. No hemos hecho mucha publicidad en eso todavía porque apenas están comenzando, pero se están concentrando específicamente en proyectos arquitectónicos.

L. O.: En cierto sentido el Estudio Olafur Eliasson funciona como una empresa de diseño, pero han desarrollado una metodología y grupos de trabajo específicos para el trabajo artístico particular que aquí se realiza. Probablemente tomó mucho tiempo desarrollar esta metodología y establecer los distintos grupos, pero me parece que es muy eficiente.

G. G.: Yo comencé a trabajar aquí en 2011, y desde entonces hemos duplicado en tamaño. Me parece que ahora hemos alcanzado un tamaño máximo. No creo que podamos seguir creciendo.

L. O.: ¿Cómo surgen estos departamentos?

G. G.: Hay mucho de lo que podríamos llamar pensamiento en grupo. Un grupo de personas que trabajan muy cerca de Eliasson son las principales responsables de pensar junto con él, y son quienes dirigen los departamentos. El arquitecto Sebastian Behman es el jefe del departamento de diseño y desarrollo; Caroline Eggel es la directora de exposiciones y producción; y Anna Engberg-Pedersen, directora de investigación y comunicación, es una de las principales coautoras en términos de pensamiento y contenido. Ella tiene antecedentes en Filosofía e Historia del Arte, y piensa estratégicamente con Eliasson. Si él está interesado en ciertos temas, ella es la persona que se encargará de hacer la investigación.

L. O.: Mucho del trabajo que aquí se produce toma en cuenta la percepción como un importante punto de partida. ¿Qué intereses y direcciones tiene el estudio hacia un mundo que se dirige cada vez más a la percepción multisensorial?

G. G.: Eliasson no es un purista. Muchas de sus obras dependen concretamente de la experiencia directa. Sin embargo, abrazan la experiencia como construcción. Por

ejemplo, The Weather Project no es una experiencia en esencia de lo natural; es una experiencia directa, pero construida. Sin embargo, a diferencia del artista Tino Sehgal —en quien diríamos que lo único que importa es la experiencia—, Eliasson está interesado en la mediación. Mientras que una fotografía es una experiencia distinta, para él es también experiencia legítima de la obra.

L. O.: De acuerdo, pero hay algunas obras que tratan más sobre el objeto. Por ejemplo, algunas de las que están ahora en la exposición de la colección Christian Boros en la Fundación Langen. Una entra en contacto con el objeto al estar allí o a través de una fotografía. Pero hay otras obras, como *Der reflektierende Korridor...*, que muy a mi juicio son creadas para la experiencia directa. ¿Tiene el Estudio intereses directos del espacio multisensorial o inmersivo?

G. G.: No hay una respuesta fácil y creo que allí hay una ambivalencia. Me parece que Eliasson tiene diferentes enfoques. Algunas de las obras consisten más en provocar una respuesta emotiva. A pesar de que algunas parecen muy pensadas o intelectualizadas, son casi la materialización de la emoción con la cual las concibe. Esto gracias al tipo de taller con el que cuenta. Un artista que no tiene un taller como éste pasa por un sistema de producción o proceso en donde hay tiempo para que las dudas asalten y destruyan el trabajo. Eliasson concibe algo con entusiasmo y trata de reducir el tiempo y los pasos desde la concepción de la idea hasta la ejecución. Tiene un equipo fantástico gracias al cual puede evitarse algunas de las partes más difíciles o frustrantes del trabajo, ya que el estudio cuenta con expertos que podrán resolver las dificultades que se susciten. Así, él puede continuar trabajando con la pieza en una etapa ulterior y la obra realmente se acaba produciendo. Esto significa que hay obras con diferentes trayectorias.

Sin embargo, hay piezas que se conciben para generar experiencias muy concretas. Eliasson habla en general de su deseo de que las personas se relacionen emotivamente en vez de intelectualmente con sus obras. Ha comentado —en el contexto por ejemplo de *Little Sun*— que siente que las personas carecen hoy de empatía, ya que no pueden relacionarse con lo que leen en el periódico. Lo entienden, pero no lo sienten. Proyectos como *Little Sun* y *Ice Watch* [Figuras 49 y 50] son piezas que intentan que las personas sientan algo que concretamente sólo han visto a través de la representación. Definitivamente hay este tipo de obras como también hay otras que abarcan la representación, como la serie de fotografías. Yo diría que Eliasson no cae llanamente de un solo lado; tiende a ser una persona interesada en el compromiso, la discusión y el no ser muy polémico para tomar una posición u otra.

- L. O.: ¿Crees que las cosas explícitas pueden provocar una experiencia estética significativa? Por ejemplo, *Room for All Colours*: es un trabajo muy tangible y sensual, pero ¿por qué sería significativo?
- G. G.: Una pieza que puedo relacionar de manera directa con tu pregunta es *Green River* (1998) [Figuras 51 y 52]. La obra se ha realizado en distintas ocasiones, entre las cuales Eliasson prefiere hablar de la de Estocolmo, Suecia, del 2001. Eliasson comenta que Estocolmo es una ciudad que se presenta como una imagen y que en algún sentido tendemos a pensar el espacio como imágenes, como representaciones. Una obra como *Green River* está ahí para despertar a la gente. De súbito, uno ve que el espacio no es la imagen familiar a la que uno está acostumbrado. Hay algo diferente. El río de repente se ha hecho explícito. Se hace visible allí donde uno no se daba cuenta que estaba antes: una suerte de epifanía. En cierto sentido, la gente tiene una experiencia de realización. Esto es algo que sucede con *The Weather Project*; uno entra a la galería y dice: “¡Ah! ¡Es un Sol, no lo es! ¡Es un disco!” Es una manera de estimular a nivel emocional e intelectual una serie de experiencias que llevan a la comprensión de que el mundo no tiene que ser de la manera que siempre es. El mundo puede ser distinto.
- L. O.: Muchos artistas trabajan con agua, luz, sonido; con elementos. ¿Crees que una obra es significativa cuando es sólo acerca del elemento, a diferencia, por ejemplo, de la “epifanía” que experimenté en *Der reflektierende Korridor...* en Unna? Probablemente no hay una respuesta fácil para eso.
- G. G.: Creo que tiene algo que ver con lo que históricamente ha sido el proceso de pasar de la representación a trabajar con la realidad; con la cosa que es lo que es. Eliasson estuvo muy inspirado por la fenomenología cuando empezó su carrera artística y me parece que esa influencia resuena en ello. El Land Art, el Arte de los Sistemas, Hans Haacke y *Condensation Cube* [Figura 53]. Creo que hay mucho trabajo en los años sesenta que ha sido influyente en el trabajar con elementos. Probablemente hay muchas razones distintas, pero el potencial de realmente cambiar el espacio directamente y usar un material tal cual es, usar un material que está ya dado. Es una pregunta interesante. No estoy seguro de lo que diría Eliasson.
- L. O.: ¿Qué hay de los formatos de exposición? Sabemos que la caja blanca no es el formato apropiado en muchas ocasiones para el tipo de trabajo que se está produciendo hoy. ¿Qué desafíos enfrenta el Estudio en este sentido?

G. G.: Eliasson encuentra muy productivo trabajar dentro de la institución. Uno puede acercarse a su trabajo desde la crítica que se ha hecho a través de la historia a los espacios del museo y el minimalismo.

L. O.: ¿Qué hay del proyecto Studio Other Spaces?

G. G.: Creo que ese proyecto también se encuentra dentro de la institución. A mi juicio una gran parte del trabajo funciona precisamente porque se coloca dentro del contexto del museo, como *The Weather Project* en la Tate Gallery. Me parece que a Eliasson le gusta empujar los límites del museo, literal y metafóricamente hablando. A menudo comenta acerca de lo importante que es el hacer del museo un espacio hospitalario y acogedor para la gente. Tiene una opinión positiva sobre la cultura, las instituciones y los museos porque son espacios públicos “otros” que invitan a debatir, a estar en desacuerdo.

L. O.: ¿Qué hay del espacio del museo literalmente, las cuatro paredes?

G. G.: De alguna manera usa los espacios como inspiración; me parece que los toma como una página blanca sobre la que puede trabajar. Las obras siempre están empujando los espacios un poco. Hay una serie de piezas que se realizan en el espacio público. En ese sentido, salen metafóricamente de la institución, aunque siempre traen un poco de ella consigo. *The New York City Waterfalls* [Figuras 54 y 55] por ejemplo, fueron apoyadas por el Fondo Público del Arte. *Green River* y *Erosion* [Figura 56] son dos piezas que en realidad fueron una intervención en el espacio público, en el sentido que nadie sabía que era arte.

Eliasson generalmente trabaja en situaciones donde es importante qué es arte o qué está siendo legitimado por la institución. Incluso con *Little Sun*. Usa la autoridad del arte para intentar lograr otras cosas. Cree con vehemencia en eso.

L. O.: Creo que un nuevo dispositivo en el arte contemporáneo tendrá que ver con el espacio atmosférico y que el trabajo producido en este Estudio y algunos tipos de arquitectura jugarán un papel fundamental en su desarrollo.

G. G.: ¿Crees que ese dispositivo será dialéctico? Gran parte de nuestra experiencia estética nos llega hoy a través de internet: parece abstraerse del espacio físico. Sin embargo, a mi juicio, cuando buscamos una experiencia estética más alta queremos algo que se sitúe en el espacio.

L. O.: Sí, creo que será una producción de espacio.

G. G.: Pienso que esto tiene que ver con la idea de encarnación y, como decía, con la abstracción que constantemente estamos experimentando del espacio a través de nuevas tecnologías en las comunicaciones, internet, video, etc. Eliasson está en algún lugar intermedio. También abraza obras representacionales que son experiencias sin cuerpo —internet, videos y fotografías—, pero creo que las obras más poderosas y eficaces tienden a ser sobre esa experiencia encarnada de estar en un espacio.

9.2 Preguntas enviadas por correo electrónico a Geoffrey Garrison del Estudio Olafur Eliasson. Berlín, Alemania, 19 de noviembre 2015.

L. O.: ¿Cuáles son los intereses del Estudio en cuanto a experiencia y percepción en un mundo que se dirige cada vez más hacia lo multisensorial? En este sentido, la empresa de arquitectura me parece una de las propuestas.

G. G.: Si bien la práctica de Eliasson está especialmente inspirada por el potencial de la experiencia directa y la percepción, al mismo tiempo explora otros medios para la exposición de sus obras como la fotografía, el cine o el internet. Esto lo diferencia de artistas como Tino Sehgal, por ejemplo. Eliasson tiene interés en que sus obras se puedan experimentar en conjunto y piensa que la interconectividad del internet representa una forma válida de unión al igual que una revista o un libro. Es en este mismo sentido que no le preocupa demasiado el que el aura de una obra pueda ser destruida por una fotografía. Al contrario, abraza los desafíos y las posibilidades que trae consigo la documentación.

Eliasson indaga cada vez más en la exploración del internet y las redes sociales. Esta curiosidad se pone de frente en obras como *Moon* (2013)—junto con Ai Weiwei— y *Your Exhibition Guide* (2014), así como también en una obra que está desarrollando actualmente. En las exposiciones, las obras tienden a ser cuidadosamente aisladas y las experiencias enmarcadas. El encuentro con ellas puede darse tanto en conjunto como por separado.

L. O.: ¿Por qué es el hacer tangible la indeterminación de las fuerzas naturales una experiencia estética significativa?

G. G.: Lo primero que me viene a la mente para responder a tu pregunta es la importancia de enmarcar y recontextualizar. Eliasson tiene un importante interés en la historia del jardín y el diseño del parque, especialmente el jardín chino y la noción de *vista*

prestada. La vista prestada implica incorporar al jardín un objeto ajeno —ya sea natural o hecho por el hombre— mediante el encuadre y el recorte de la vista, como un elemento esencial en su diseño. Para Eliasson, enmarcar y hacer las cosas tangibles tiene que ver esencialmente con volver algo explícito (una idea que se relaciona con el análisis que hizo Sloterdijk en *Temblores del aire en las fuentes del terror* sobre lo que la guerra de gases hizo con el aire y, con ello, cómo el entorno de pronto se hizo explícito).

Para decirlo sucintamente, el reenmarcar y recontextualizar algo que nos es familiar lo hace nuevamente visible o reconocible como un objeto sobre el cual podemos reflexionar. Es este reconocimiento del mundo el que podría hacer visible la forma en la que el entorno es afectado por nuestra presencia y el poder que tenemos para influir sobre la realidad.

L. O.: ¿Cuáles son los intereses actuales del Estudio en cuanto a la exploración de otros formatos de exhibición? Intereses distintos que desafiar los formatos existentes —tales como fundaciones, museos, exteriores— con las cualidades espaciales inherentes a la obra. El proyecto de arquitectura plantea, a mi juicio, una dirección distinta en cuanto a proponer una experiencia habitable del arte.

G. G.: Es parte de la práctica de Eliasson el desarrollar distintas líneas de producción simultáneas, que van desde instalaciones y arquitectura a medios digitales. Algo que no has mencionado y que me parece pertinente es el interés de Eliasson por participar en la conformación de causas políticas y sociales.

Al estar consciente de su papel como figura pública con una voz importante en medios, se da a la tarea de enfatizar constantemente el papel que el arte puede y debe desempeñar en la configuración del mundo y la vida política. *Little Sun* es un ejemplo de esta preocupación. Este proyecto, para Eliasson, va más allá del objeto y es considerado por él como arte en su totalidad. Eliasson lo piensa como una herramienta para crear conciencia y provocar una discusión más amplia con respecto al tema del acceso a la energía y la desigualdad. Para él, la realidad es relativa y como comunidad nos encontramos en un constante proceso de negociación de la misma. Esto lo relaciona con el hacer énfasis en el rol del arte como un catalizador de conciencia.

L. O.: ¿De qué forma piensa el Estudio que la actual importancia de la noción de atmósfera influirá en el hacer la experiencia del arte?

G. G.: Yo diría que Eliasson está más bien enfocado en cómo el arte puede cambiar la forma en la que hacemos la experiencia del resto del mundo, en vez de cómo las atmósferas

influirán en la forma que hacemos la experiencia del arte. Recientemente abordó el tema de atmósfera en la inauguración de Cirkelbroen. En esta declaración propone que el arte puede jugar un importante papel en cambiar la forma como construimos ciudades y espacios urbanos al trabajar con cualidades emocionales y atmosféricas. Eliasson plantea el uso de este conocimiento en el diseño de las ciudades.

9.3 Al respecto del espacio atmosférico: Olafur Eliasson

9.3.1 Declaración de Eliasson en la inauguración de Cirkelbroen. Copenhague, Dinamarca, agosto de 2015

Cirkelbroen celebra a los peatones. Refleja la vida cotidiana y la intimidad del canal del barrio de Christianshavn, sus casas flotantes y barcos de vela; esta forma de vida única de los terraplenes. El puerto de Copenhague fue alguna vez un centro de actividad marítima y Cirkelbroen es testimonio de dicha historia. Mientras trabajaba en el puente, me acordé de los barcos de pesca que veía durante mi infancia en Islandia. En el puerto, los barcos solían ser amarrados a menudo uno al lado del otro, y a veces parecía incluso que uno podía cruzar el puerto caminando de barco en barco.

Cinco plataformas circulares conforman el puente que a su vez forma parte de un círculo mayor, la ruta peatonal que irá alrededor del puerto de Copenhague, recorrido a partir del cual los ciclistas, corredores y peatones podrán apreciar la ciudad desde una perspectiva muy distinta. Alrededor de unas 5 mil personas cruzarán este puente todos los días. Espero que para estos transeúntes Cirkelbroen sea un lugar de reunión y que el diseño serpenteante del puente los invite a reducir su velocidad y tomar un descanso. El dudar de nuestro camino es participar del pensamiento encarnado. Veo este tipo de introspección como una parte esencial de una ciudad vibrante.

En Copenhague se han logrado avances en torno a la reflexión sobre lo cualitativo del espacio urbano y la atmósfera de un lugar. Como es evidente, una atmósfera no se puede planear, ya que ésta es una coproducción del espacio por las personas que en él intervienen. Lo que es posible es cultivar o provocar una atmósfera y permitir que ésta crezca o se manifieste. Como artista, trabajo con cualidades abstractas y emocionales y en mi opinión éste es el lugar en que el arte puede desempeñar un papel fundamental. Estoy convencido de que los políticos, urbanistas y desarrolladores necesitan expandir su caja de herramientas e invitar a participar a quienes yo llamaría *productores creativos de la realidad* —artistas, científicos sociales, sociólogos, antropólogos, historiadores, bailarines, poetas, activistas ambientales y filósofos— a replantear los espacios urbanos.

En Dinamarca, hay una fuerte tradición de enfocarse en la inclusión, en la aceptación de la otredad, para así darle la bienvenida a ideas que aún no hemos tenido, a gente que aún no hemos conocido y a encuentros impredecibles. Esto es algo que necesitamos trabajar en colaboración y una manera de acompañar esta idea es en el diseño del espacio público. Espero que Cirkelbroen contribuya a mejorar la calidad de vida y el desarrollo de una ciudad hospitalaria e integradora.

Cirkelbroen es un regalo de *Nordea-Fonden* a la ciudad de Copenhague.
— Olafur Eliasson

9.3.2 Extracto de la conversación entre Olafur Eliasson y Daniel Birnbaum para el catálogo de la exposición “Verklighetsmaskiner/Reality machines”. Estocolmo, Suecia, 2015.

Observar una obra de arte que refleja profundamente un sentimiento que uno tiene pero del cual uno aún no está completamente consciente crea lo que podríamos llamar *significado sentido*. De alguna manera, este reflejo puede ser un alivio para uno si se piensa: “Sí, esta obra logra reconocer o mantener este sentimiento que tengo pero nunca he verbalizado”. La filósofa Petitmengin caracteriza el significado sentido como si fuera a la vez difuso de localizar y muy intenso: emerge a un nivel profundo, prerreflexivo e inevitablemente encarnado. En lugar de ser el resultado de uno de nuestros sentidos, los significados sentidos son a menudo multisensoriales, conjuntando formas, densidades, vibraciones, resonancias y ritmos. Creo que es una gran manera de describir lo que puede surgir cuando se mira una obra de arte. Un gran libro, un concierto o una obra de teatro puede hacer lo mismo.

El concepto de experiencia solía ser mucho menos un lugar común de lo que es hoy en día. Era explorado en filosofía, psicología y por supuesto en las artes; pero con el mercado mi generación descubrió que las experiencias son vendibles. De repente todo el mundo está vendiendo experiencias en lugar de bienes. Lo que estas experiencias comerciales tienen en común es que se alejan de cualquier evaluación crítica. Las empresas nunca promoverían el reflexionar críticamente sobre la construcción de su experiencia al mismo tiempo que uno la está teniendo, y esto es distinto para la experiencia explorada en el arte. Sin embargo, el giro hacia las experiencias ha tenido un impacto positivo. Permite al público en general abrazar la noción de atmósfera y al engarce subjetivo como un indicador válido de éxito. El reconocimiento del concepto de atmósfera, por ejemplo, ha significado que los urbanistas han comenzado a utilizar herramientas más sofisticadas para diseñar nuevos espacios cívicos. Otro cambio positivo es que la gente ha ganado más confianza en su capacidad de interactuar con

experiencias sensoriales, lo que es probable que pueda dar cuenta hasta cierto punto del porqué cada vez más gente está visitando los museos.

9.4 Olafur Eliasson y Ernesto Neto al respecto de *Green Light* y *Um Sagrado Lugar*

Olafur Eliasson:

Es cierto que traer *Green Light—an Artistic Workshop* al Pabellón de Exposiciones de la Bienal de Venecia de este año ha provocado muchas reacciones. Algunas han sido positivas, otras escépticas y otras claramente negativas. Ha habido muchas preguntas en el propio espacio del taller y más allá de él. Las personas que vinieron como refugiadas de muy diferentes países —Nigeria, Ghana, Mali, Somalia, Irán, Iraq, Siria, Afganistán, China—, ¿están siendo objetivadas cuando participan en un taller transnacional en el corazón de la Bienal? ¿Pueden los visitantes participar activamente, en lugar de quedarse afuera, mirando a los participantes a distancia? Lo que está claro para mí es que las reacciones a *Green Light* inevitablemente se convierten en parte del tejido social del proyecto.

El proyecto invita explícitamente al público en general a unirse a los solicitantes de asilo participantes en el taller —confiar en el punto de contacto, fomenta la interacción y el trabajo colaborativo—. Estar en el espacio de *Green Light* y negociar el papel de espectador o participante es parte del proyecto, tanto si se es de origen refugiado como si no. Creo, sin embargo, que no todo el mundo vio esa invitación o estaba interesado en verla.

Dar luz verde a la Bienal significa trabajar bajo el escrutinio del mundo del arte y dentro de una plataforma expositiva que ofrece una gran visibilidad. Para mí ha sido importante utilizar activamente esta visibilidad para llevar los temas de la migración y la migración forzada no sólo a aquellos que ya están interesados en tales temas, sino a todos los que pasan por el Pabellón de Exposiciones, ya que se trata de temas del panorama político actual que no deben ser ignorados. También fue un medio para dar a los participantes de *Green Light* una plataforma desde la cual podían hablar de sus preocupaciones.

Green Light no presenta ninguna solución. No ofrece una estrategia fácil para “arreglarlo todo”. Es un modesto intento de abordar las cuestiones que rodean a la migración forzada y el desplazamiento a través de la colaboración, la construcción de comunidades y el compromiso individual.

Cuando le pregunté al artista belga Jan Fabre —que también está presente en la Bienal, aunque sea como parte de las demostraciones satélites— si él, como artista, se siente responsable de aportar sus opiniones a los procesos políticos y sociales actuales, respondió (aunque agregó que todavía no había visto el proyecto *Green Light* de Eliasson): “Por supuesto. Para mí es increíble que en Europa —también en los Países Bajos y en Francia— la gente haya olvidado que Adolf Hitler fue elegido democráticamente. La gente a veces tiene poca memoria. Y, por supuesto, es peligroso lo que está ocurriendo en Europa ahora, y tenemos que abrir nuestras mentes antes de que sea demasiado tarde. Creo que nosotros (los artistas) tenemos que apoyar a la sociedad para que no vaya demasiado en esa dirección”. ¿Quizá se debería desarrollar una baliza roja SOS junto con *Green Light*?

BIBLIOGRAFÍA

- Alberro, Alexander. "Reconsidering Conceptual Art, 1966-1977". En *Conceptual Art: A Critical Anthology*, editado por Alexander Alberro y Blake Stimson. Cambridge-Londres: Massachusetts Institute of Technology, 1999.
- Aristóteles, *Poética*. Traducido por Valentín García Yebra. Gredos: Madrid, 1974.
- Beardsley, John. *Earthworks and Beyond*. Nueva York: Abbeville Press, 2006.
- Berque, Augustin. *Cinq propositions pour une théorie du paysage*. Champ Vallon: Seyssel, 1994.
- *Thinking Through Landscape*. Traducido por Anne-Marie Feeberg-Dibon. Abingdon: Routledge, 2013.
- Blom, Ina. "Bright Shadows: A Conversation between Olafur Eliasson and Ina Blom". En *Olafur Eliasson: Your Engagement has Consequences; On the Relativity of Your Reality*, editado por Olafur Eliasson y Estudio Olafur Eliasson. Baden: Lars Müller, 2006.
- Böhme, Gernot. "Atmospheres: New Perspectives for Architecture and Design". En *Architecture and Atmosphere*, editado por Philip Tidwell. Espoo: Oy Nord Print Ab, 2014.
- "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics". En *Thesis Eleven*, vol. 113, núm. 36. Massachusetts: Sage Publications, Massachusetts Institute of Technology, agosto 1993.
- *Atmospheric Architectures the Aesthetics of Felt Spaces*. Editado y traducido por A.-C. Engels-Schwarzpaul. Londres, Oxford, Nueva York, Nueva Delhi, Sidney: Bloomsbury, 2017.
- Borch, Christian (ed.). *Architectural Atmospheres. On the Experience and Politics of Architecture*. Basel: Birkhäuser Verlag, 2014.
- Bourriaud, Nicholas. *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007.
- Brown, Katrina. "If the Eye Were Not Sun-Like, the Sun's Light It Would Not See". En *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned*, editado por Katrina Brown y Olafur Eliasson. Nethergate: Dundee Contemporary Arts, 1999.
- Burnham, Jack. W. "Hans Haacke, Wind and Water Sculpture". En *Tri-Quarterly Supplement*, vol. 1 (1967).
- Casey, Edward S. *Earth-Mapping Artists Reshaping Landscape*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005.
- Castro, Sixto. *La trama del tiempo*. Salamanca: San Esteban, 2002.
- Crowther, Paul. *Art and Embodiment from Aesthetics to Self-Consciousness*. Nueva York: Oxford University Press, 1993.
- Eliasson, Olafur. "Museums are Radical". En *Olafur Eliasson: The Weather Project*, editado por Susan May. Catálogo de exhibición. Londres: Tate Publishing, 2003.
- *Never Tired of Looking at Each Other— Only the Mountain and I*. Londres: Koenig Books, 2012.
- "The Weather Forecast and Now 2001". En *Olafur Eliasson*, editado por Madeleine Grynsztejn, Daniel Birnbaum y Michael Speaks. Nueva York: Phaidon Press, 2002.
- Eliasson, Olafur, y Angela Rosenberg. "Olafur Eliasson: Beyond Nordic Romanticism". En *Flash Art*, vol. 36., núm. 230, (mayo-junio, 2003).

- Eliasson, Olafur *et al.* “Bright Shadows: A Conversation between Olafur Eliasson and Ina Blom.” En *Your Engagement has Consequences on the Relativity of Your Reality*. Baden: Lars Müller Publishers, 2006.
- Eliasson, Olafur, y Hans Ulrich Obrist. *The Conversation Series*. Colonia: Walter König, 2008.
- Ferguson, Russel. “Freezing and Melting”. En *Your Position Surrounded and Your Surroundings Positioned*, editado por Katrina Brown y Olafur Eliasson. Nethergate: Dundee Contemporary Arts, 1999.
- Gadamer, Hans-Georg. *El giro hermenéutico*. Madrid: Cátedra, 1998.
- *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1991.
- *Verdad y método*. Salamanca: Sígueme, 1997.
- Goethe, Johann W. von. “From Makaria’s Archive”. En *Wilhelm Meister Journeymanhood*, citado en *Goethe’s Way of Science: A Phenomenology of Nature*, editado por David Seamon y Arthur Zajonc. Nueva York: State University of New York Press, 1998.
- González Valerio, María Antonia. *Cabe los Límites. Escritos sobre filosofía natural desde la ontología estética*. México: Herder, 2016.
- “El arte, la muerte, la historia. El problema del tiempo y la historia en las reflexiones estéticas hegelianas.” En *Escritura e imagen*, vol. 8 (2012): 139-153.
- Griffero, Tonino. “Atmospheres and Felt-Bodily Resonances”. En *Studi di Estética*, año XLIV, vol. I (2016): 1-41.
- “Felt-Bodily Communication: A Neophenomenological Approach to Embodied Affects”, en *Studi di estetica*, año XVI, IV (2017), s/p.
- “Architectural Affordances: The Atmospheric Authority of Spaces”. En *Architecture and Atmosphere*, editado por Philip Tidwell. Espoo: Oy Nord Print Ab, 2014.
- *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*. Ashgate: Farnham, 2014.
- *Quasi-Things. The Paradigm of Atmospheres*. Traducido por Sarah de Sanctis. Nueva York: Sunny Press, 2017.
- Grynsztejn, Madeline “(Y)our Entanglements: Olafur Eliasson, the Museum, and Consumer Culture.” En *Take Your Time*. Nueva York: Thames and Hudson, 2007.
- Gumbrecht, Hans Ulrich. *Producción de presencia*. México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- Haacke, Hans. “Condensation Cube.” En *Leonardo*, vol. 36, núm. 4 (agosto 2003). <https://muse.jhu.edu/article/45592>.
Consulta: 20 de mayo de 2018.
- Hallward, Peter. *Out of This World: Deleuze and the Philosophy of Creation*. Londres: Verso, 2006.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. Valencia: Pre-textos, 2015 (3ª edición).
- *Filosofía del arte o estética*. Madrid: Abada/UAM, 2006.
- Heidegger, Martin. “El arte y el espacio”. En *Observaciones relativas al arte, la plástica y el espacio. El arte y el espacio*, editado por Pedro Manterola y Cátedra Jorge Oteiza. Pamplona: Universidad Pública de Navarra, 2003.
- *Los problemas fundamentales de la fenomenología*. Madrid: Trotta, 2000.
- *Caminos de bosque*. Madrid: Alianza, 2010.
- “Construir, habitar, pensar” en *Conferencias y artículos*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

- *Ser y tiempo*. Planeta: México, 1993.
- *Serenidad*. Barcelona: Serbal, 1989.
- Hernández-Navarro, Miguel Ángel. “Cuando lo sólido se desvanece en el aire. Marcel Duchamp y las políticas de lo inmaterial”. En *Creatividad y Sociedad*, núm. 19 (2012). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4469297>. Consulta: 1º de marzo de 2018.
- Ingold, Tim. *The Life of Lines*. Nueva York: Routledge, 2015.
- Jauss, Hans Robert. “Literary History as a Challenge to Literary Theory”. En *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1982.
- Jullien, François. *The Great Image Has No Form, or On The Nonobject through Painting*. Traducido por Jane Marie Todd. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- *The Propensity of Things, Towards a History of Efficacy in China*. Traducido por Janet Lloyd. Nueva York: Zone Books, 1995.
- Kandel, Eric, et al. *Principles of Neural Science. Fifth Edition*. Nueva York: McGraw Hill, 2013.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Barcelona: Austral, 2007.
- *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara, 2004.
- Kastner, Jeffrey, y Brian Wallis (eds.). *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 2005.
- Langen Foundation, Neuss, y Fundación Boros, Berlín. *Olafur Eliasson. Obras de la colección Boros, 1994-2015*. Berlín: Distanz, 2015.
- Latour, Bruno. “Air”. En *Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art*, editado por Caroline A. Jones. Cambridge, MA, y Londres: MIT, 2006.
- Lee, Pamela. “Your Light and Space”. En *Take Your Time: Olafur Eliasson*, editado por Madeleine Grynsztejn. Nueva York: Thames and Hudson/Museo de Arte Moderno de San Francisco, 2007.
- Lefebvre, Henry. *La producción del espacio*. Trad. Emilio Martínez. Madrid: Capitán Swing, 2013.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*. Madrid: Tecnos, 1990.
- Liinamaa, Saara. “Awaiting Disaster: Olafur’s Eliasson The Weather Project”. En *Public: Art/Culture/Ideas*, núm. 29 (2004): 75-81. <http://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30357>. Consulta: 15 de noviembre de 2014.
- Lippard, Lucy R., y John Chandler. *The Dematerialization of Art*. Nueva York: Dutton, 1971.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Madrid: Abada, 2005.
- Malevich, Kasimir. “From Cubism and Futurism to Suprematism: The New Realism in Painting (1915)”. En *Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, 1902-1934*, editado por John E. Bowlt. Nueva York: Viking Press, 1976.
- Mallgrave, Harry Francis. *Embodied Architecture*. Nueva York: Routledge, 2013.
- Marter, Joan. “Systems. A Conversation with Nancy Holt”. En *Sculpture* (octubre, 2013): 29-34.
- Massey, Doreen. *For Space*. Londres: SAGE, 2005.
- “Some Times of Space”. En *Olafur Eliasson: The Weather Project*, editado por Susan May. Catálogo de exhibición. Londres: Tate Publishing, 2003.
- May, Susan (ed.). *Olafur Eliasson: The Weather Project*. Catálogo de exhibición. Londres: Tate Publishing, 2003.

- McCann, Janet. "Walter de Maria: Lightning Field". Tesis de doctorado en Filosofía. Universidad de Plymouth, 2009.
- McCormack, Derek P. "Engineering Affective Atmospheres on the Moving Geographies of the 1897 Andrée Expedition". En *Cultural Geographies*, vol. 15, núm. 4 (2008): 413-430.
<http://dx.doi.org/10.1177/1474474008094314>
 Consulta: 30 de marzo de 2018.
- Michaud, Yves. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Mondrian, Piet "A new realism". En *Plastic Art and Pure Plastic Art*, editado por Robert Motherwell. Nueva York: Wittenborn Art Books, 2008.
- Newman Michael y Jon Bird (eds.). *Rewriting Conceptual Art*. Londres: Reaktion, 1999.
- Olof-Ors, Matilda, y Anna Engberg-Pedersen (eds.). *Verklighetsmaskiner/Reality Machines*. Londres: Koenig, 2016.
- Osborne, Peter. *Arte Conceptual*. Londres: Phaidon Press, 2002.
- Palazón, María Rosa. *La estética en México, siglo XX*. México: UNAM-Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Parshall, Linda. "Motion and Emotion in C.C.L Hirschfeld Theory of Garden Art". En *Landscape Design and the Experience of Motion*, editado por Michael Conan. Washington, D.C.: Dumbarton Oaks, 2003.
- Petitmengin, Claire. "Towards the Source of Thoughts". En *Journal of Consciousness Studies*, vol. 14, núm. 3 (2007): 54-82.
- Ponty, Merleau. *Phenomenology of Perception*. Nueva York y Londres: Routledge Clásicos, 2002.
- Rabadán, María Eugenia. "Pospaisaje. El paisaje en el cambio de paradigma en las artes visuales del siglo XX". Tesis de doctorado en Historia del Arte. Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM), 2010.
- Rodríguez, José Antonio. *El Arte de las ilusiones. Espectáculos precinematográficos en México*. México: Testimonios del Archivo/2, 2009.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada, 2005.
- Schaub, Miriam. "The Logic of Light: Technology and the Human Turn". En *Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: The Collection Book*, editado por Eva Ebersberger y Daniela Zyman. Traducido por Millay Hyatt. Colonia: Walther König Verlag, 2009.
- Sloterdijk, Peter. *Temblores de aire en las fuentes del terror*. Traducido por Germán Cano. Valencia: Pre-textos, 2003.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-Imagined Places*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Tiffany, Rafael. "Seeing Oneself Seeing". En *Anamesa, The Perception Issue*, vol. 6, núm. 2 (2008): 1-11.
https://www.nyu.edu/pubs/anamesa/archive/fall_2008_perception/seeing_oneself_seeing_the_weather_project.pdf
 Consulta: 10 de septiembre de 2015.
- Tilley, Christopher. *The Materiality of Stone*. Oxford: Berg, 2004.
- Vik, Synnove Marie. *The Politics of Nature. An Inquiry of the Politics of Aesthetics in between the Subliminal and Relational in Olafur Eliasson's Installations*. Tesis de maestría en Historia del Arte. Bergen: Universidad de Bergen, 2009.

Wiesing, Lambert. *The Philosophy of Perception. Phenomenology and Image Theory*. Traducido por Nancy Ann Roth. Londres: Bloomsbury Academic, 2016.

Páginas electrónicas

Art Territory.

Consultada el 10 de noviembre de 2017.

[http://www.artterritory.com/en/news/6566-](http://www.artterritory.com/en/news/6566-olafur_eliassons_new_satellite_studio_in_iceland_is_open_to_the_public_/)

[olafur_eliassons_new_satellite_studio_in_iceland_is_open_to_the_public_/](http://www.artterritory.com/en/news/6566-olafur_eliassons_new_satellite_studio_in_iceland_is_open_to_the_public_/).

Carol Diehl.

Consultada el 30 de julio de 2018.

<http://www.caroldiehl.com/node/25>.

Dezen.

Consultada el 20 de noviembre de 2017.

<https://www.dezen.com/2010/02/12/rainbow-church-by-tokujin-yoshioka/>.

Eléphant Paname.

Consulta: 31 de julio de 2018.

<http://www.elephantpaname.com/en/centre-d-art/exhibitions/32-lumires>

Moderna Museet.

Consultada el 21 de abril de 2017

<http://www.modernamuseet.se/stockholm/en/exhibitions/olafur-eliasson/artist-talk/>.

Rafael Lozano-Hemmer.

Consultada el 3 de enero de 2017.

<http://www.lozano-hemmer.com>

Tate Gallery de Londres.

Consultada el 10 de mayo de 2018.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/long-a-line-made-by-walking-p07149>



Figura 1.
Olafur Eliasson, *Riverbed*, 2014.
Louisiana Museum of Modern Art, Hubbleæk, Dinamarca, 2014.
Fotografía: Anders Sune Berg.



Figura 2.
Ariel Guzik, *Concierto de plantas para plantas*, 2014.
MUCA Roma, Ciudad de México, México, 2014.
Fotografía: blog de Pablo Koltz.



Figura 3.
Kerstin Ergenzinger, *Rotes Rauschen*, 2013.
Primer premio VIDA 15.0 de Fundación Telefónica, 2013.
Fotografía: Sara Burkhardt.

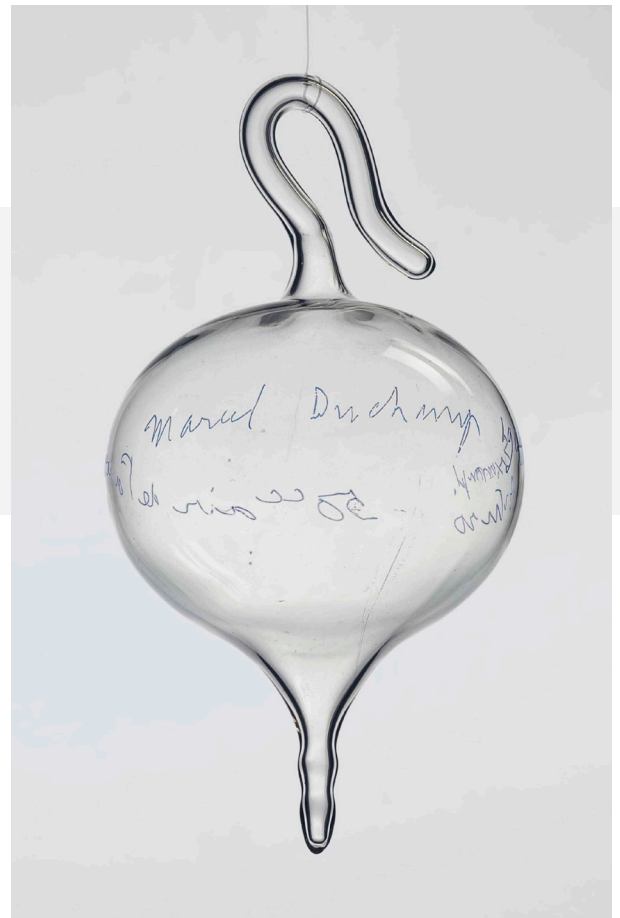


Figura 4.
Marcel Duchamp, *Air of Paris*, 1919.
Reproducción en venta en la galería internacional Christie's, 1964.
Fotografía: christies.com. Sin nombre de autor.



Figura 5.

Walter de María, *Las Vegas Piece*, 1969.

Boceto orientador de *Las Vegas Piece* cerca de Elgin, Nevada, Estados Unidos de Norteamérica, 2018.

Fotografía: Chris Taylor.



Figura 6.

Walter de María, *Lightning Field*, 1977.

Catron County, Nuevo México, Estados Unidos de Norteamérica, 1977.

Fotografía: John Cliet. Dia Art Foundation.



Figura 7.
Olafur Eliasson, *Ice pavilion*, 1998.
Reykjavik Art Museum, Kjarvalsstaðir, Islandia, 1998.
Fotografía: Einar Falur Ingolfsson.



Figura 8.
Nancy Holt, *Sun Tunnels*, 1973-76.
Great Basin Desert, Utah, Estados Unidos de Norteamérica, 2006.
Fotografía: Calvin Chu.



Figura 9.

Nancy Holt, *Pipeline*, 1986.

Visual Arts Center, Anchorage, Alaska, Estados Unidos de Norteamérica, 1986.

Fotografía: Revista "Sculpture" Octubre 2013 Vol. 32 No. 8. Sin nombre de autor.



Figura 10.

Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.

Place du Panthéon, Paris, Francia, 2015.

Fotografía: Martin Argyroglo.



Figura 11.
James Turrell, *Alpha (East) Tunnel*, Roden Crater; en construcción.
Arizona, Estados Unidos de Norteamérica.
Fotografía: Florian Holzherr, Klaus Brasch y Matthew Dvorak.



Figura 12.
James Turrell, *Crater's Eye*, Roden Crater; en construcción.
Arizona, Estados Unidos de Norteamérica.
Fotografía: Florian Holzherr, Klaus Brasch y Matthew Dvorak.



Figura 13.
James Turrell, *Roden Crater*, adquirido en 1977.
Arizona, Estados Unidos de Norteamérica.
Fotografía: Florian Holzherr, Klaus Brasch y Matthew Dvorak.



Figura 14.
Hans Haacke, *Condensation Cube*, 1963–65.
2008 — 2019 Contemporary Art Daily
Fotografía: Revista contemporaryartdaily.com. Sin nombre de autor.



Figura 15.

Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.

Tate Modern, Londres, Reino Unido, 2003.

Fotografía: Andrew Dunkley y Marcus Leith.



Figura 16.

Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003.

Tate Modern, Londres, Reino Unido, 2003.

Fotografía: Andrew Dunkley y Marcus Leith.

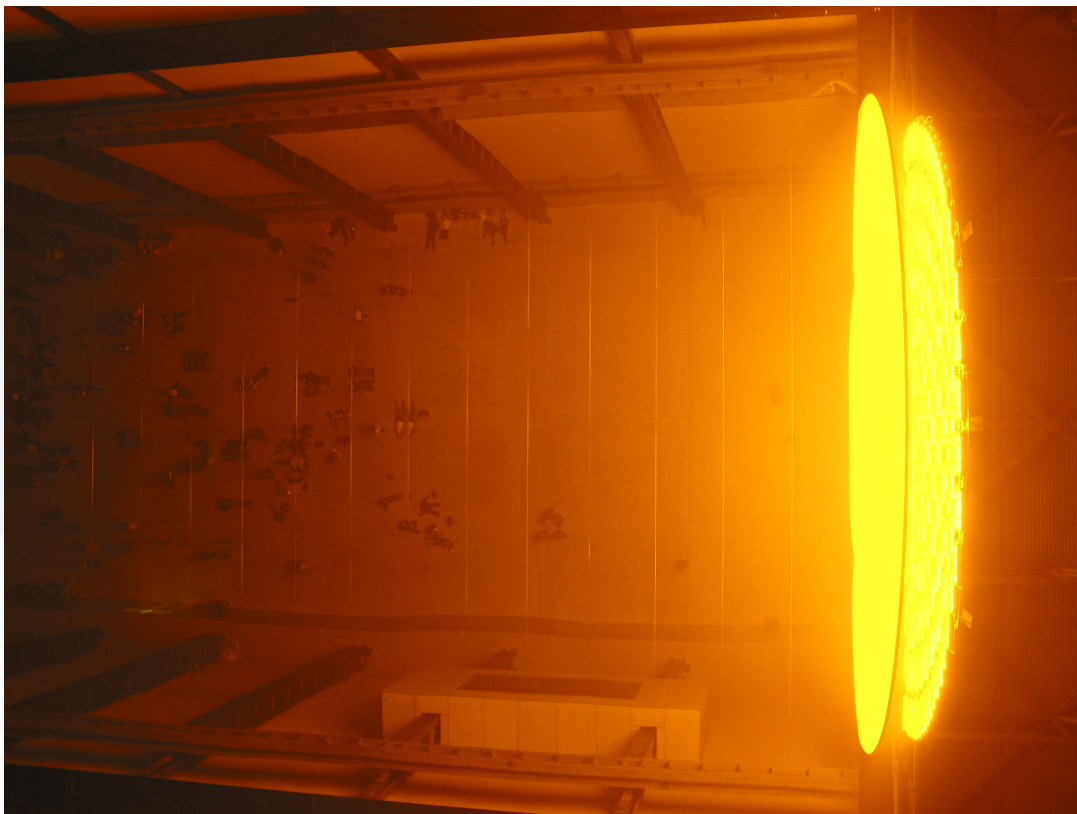


Figura 17.
Olafur Eliasson, *The Weather project*, 2003.
Tate Modern, Londres, Reino Unido.
Fotografía: Andrew Dunkley y Marcus Leith.



Figura 18.
Olafur Eliasson, *Room for One Colour*, 1997.
Moderna Museet, Estocolmo, Suecia, 2015.
Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 19.

James Turrell, *Within Without*, 2010.

National Gallery of Australia, Canberra, Australia 2010.

Fotografía: Florian Holzherr, Klaus Brasch, Matthew Dvorak.

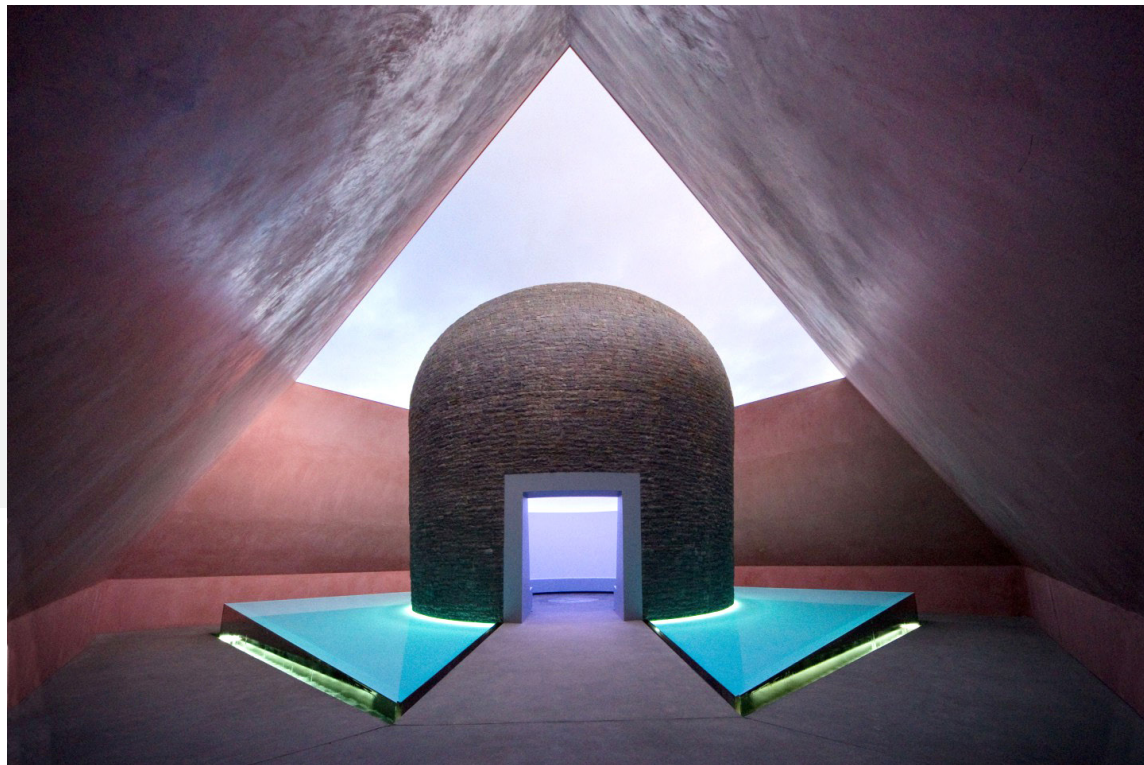


Figura 20.

James Turrell, *Within Without*, 2010.

National Gallery of Australia, Canberra, Australia 2010.

Fotografía: Florian Holzherr, Klaus Brasch, Matthew Dvorak.



Figura 21.

James Turrell, *Within Without*, 2010.

National Gallery of Australia, Canberra, Australia 2010.

Fotografías: Florian Holzherr, Klaus Brasch, Matthew Dvorak.



Figura 22.

Vincent Van Gogh, *De Sterrennacht*, 1889.

MoMA de Nueva York, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica.

Fotografía: <http://bilder.4ever.eu.com>. Sin nombre de autor.

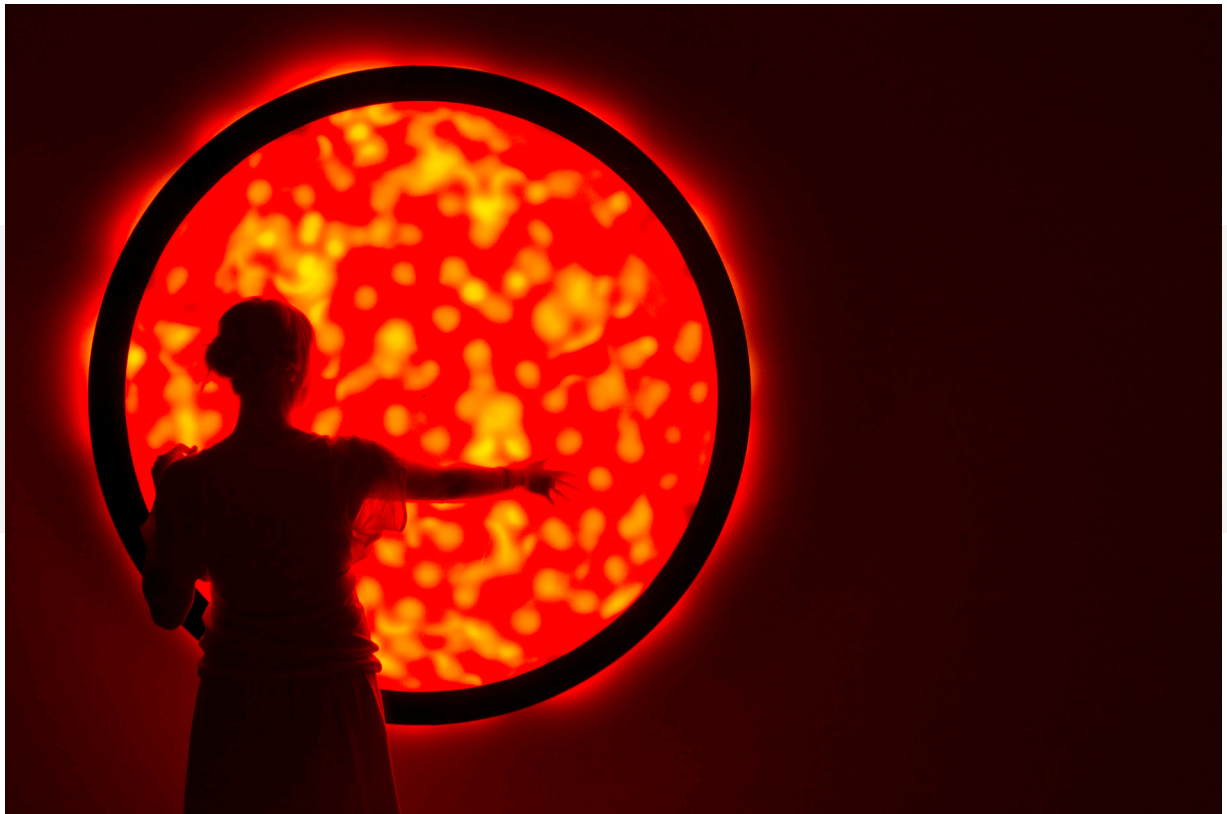


Figura 23.

Rafael Lozano-Hemmer, *Flatsun*, 2011.

La Gaîté Lyrique, Paris, Francia, 2011.

Fotografía: Antimodular Research.

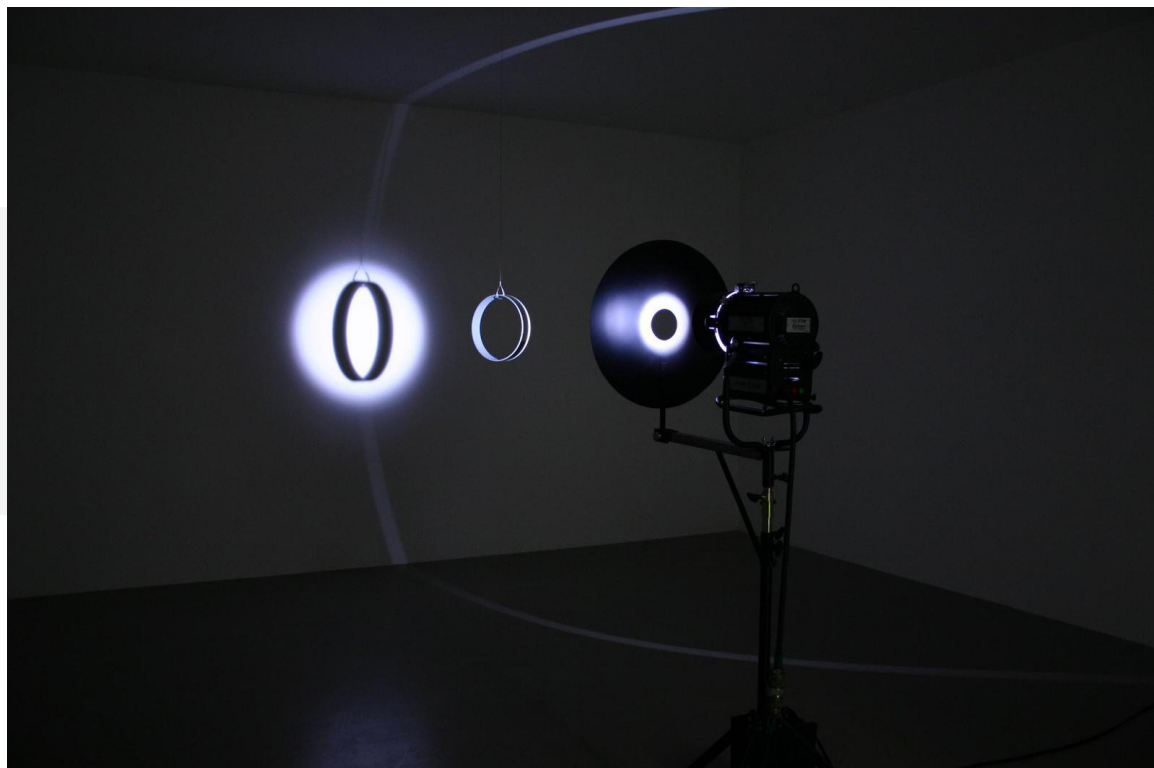


Figura 24.

Olafur Eliasson, *Your Space Embracer*, 2004.

Brändström - Stene, Estocolmo, Suecia, 2004.

Fotografía: Carl Hern.



Figura 25.

Olafur Eliasson, *Your Invisible House*, 2005.

Colección privada, Dinamarca, 2005.

Fotografía: Jakob Hunosøe.



Figura 26.

Olafur Eliasson, *Your Black Horizon*, 2005.

TBA21, 51st Biennale di Venezia, Venecia, Italia, 2005.

Fotografía: Cameraphoto Arte, Venezia / TBA21.

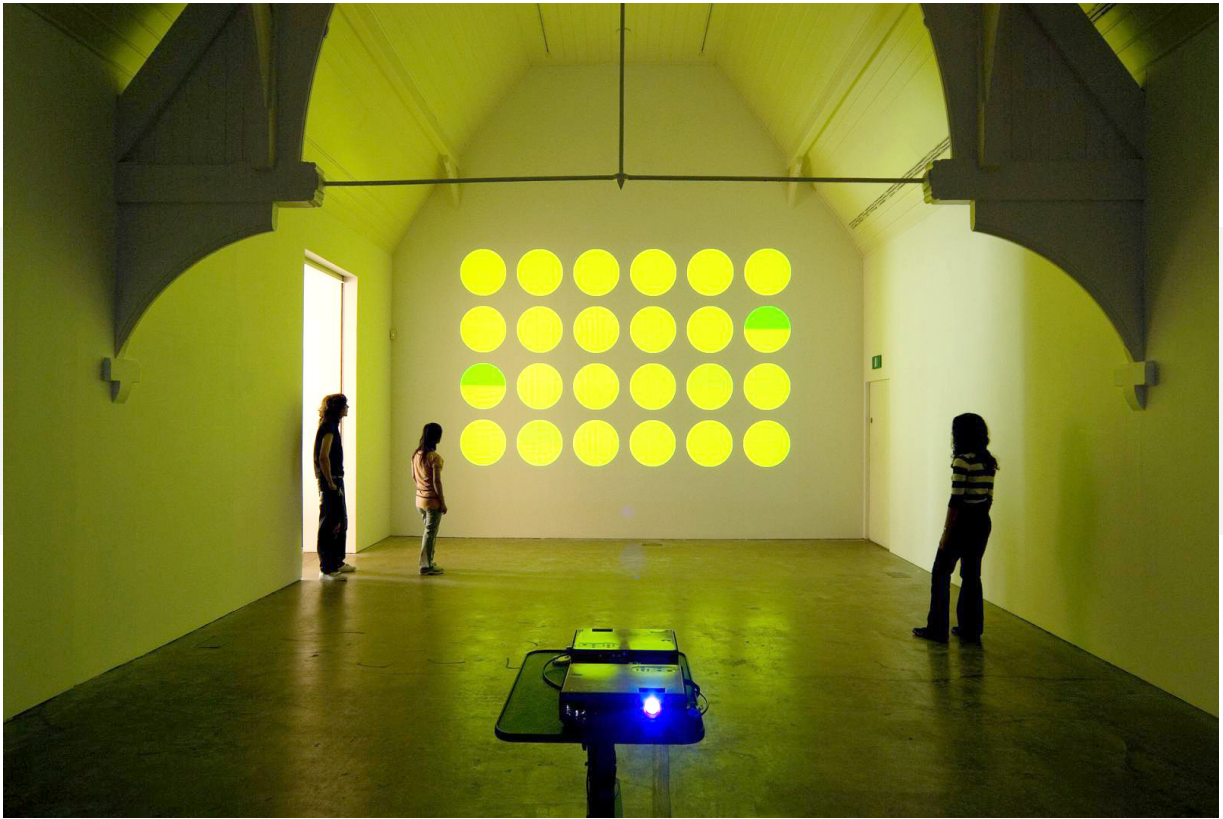


Figura 27.
Olafur Eliasson, *Your uncertainty of colour matching experiment*, 2006.
Ikon Gallery, Birmingham, Reino Unido, 2006.
Fotografía: Richard Short.



Figura 28.
Olafur Eliasson, *Serpentine Gallery Pavilion*, 2007.
Kensington Gardens, Londres, Reino Unido, 2007.
Fotografía: Luke Hayes.



Figura 29.

Edvard Davra Sarroca a la distancia, 2015.

Lago de Kolttajärvi, Kilpisjärvi, Finlandia.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.

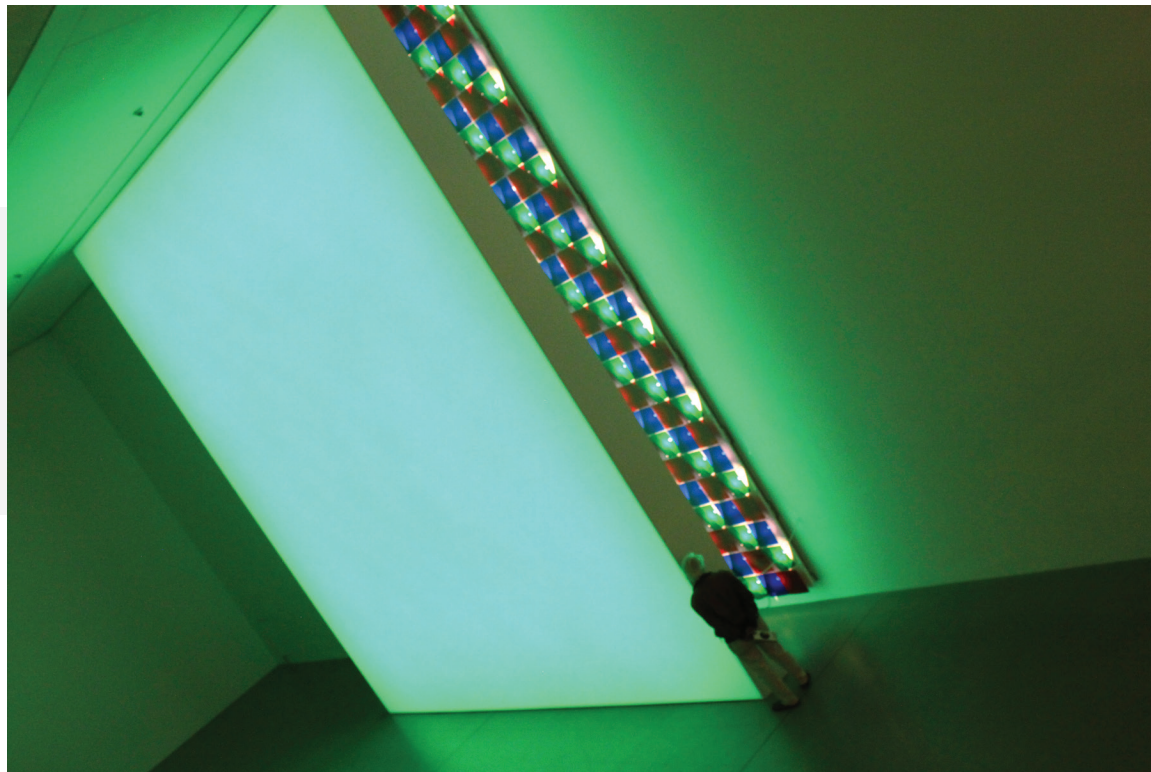


Figura 30.

Olafur Eliasson, *Room for all colours*, 1999.

Langen Foundation, Works from the Boros Collection, 1994- 2015, Neuss, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 31.

Olafur Eliasson, *Room for all colours*, 1999.

Langen Foundation, Works from the Boros Collection, 1994- 2015, Neuss, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 32.

Tadao Ando, *Langen Foundation*, 2004.

Neuss, Alemania.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 33.
Tadao Ando, *Langen Foundation*, 2004.
Neuss, Alemania.
Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 34.
Olafur Eliasson, *Eine Beschreibung einer Reflexion, oder aber eine angenehme Übung zu deren Eigenschaften*, 1995.
Langen Foundation, Works from the Boros Collection, 1994- 2015, Neuss, Alemania, 2015.
Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 35.

Olafur Eliasson, *Orientation star*, 2009.

Langen Foundation, Works from the Boros Collection, 1994- 2015, Neuss, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 36.

Olafur Eliasson, *Orientation star*, 2009.

Langen Foundation, Works from the Boros Collection, 1994- 2015, Neuss, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.

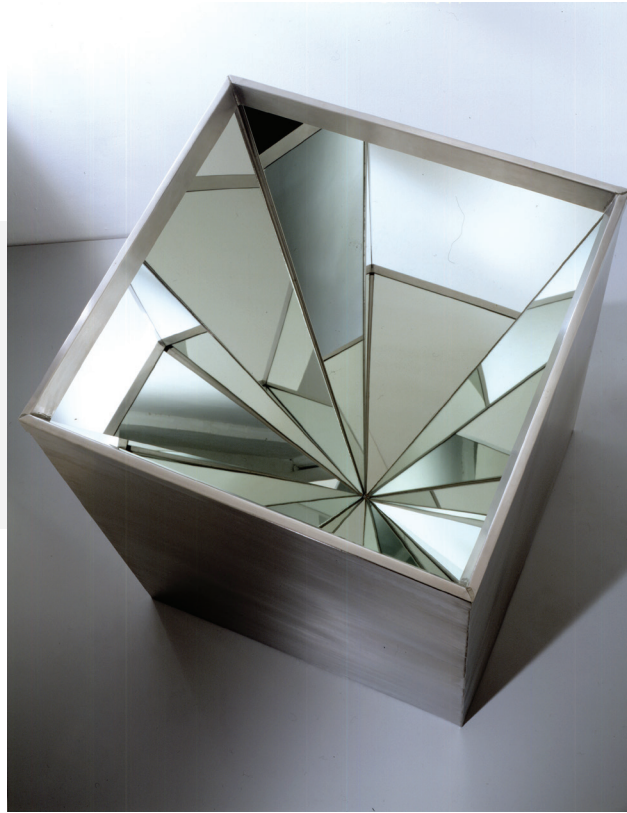


Figura 37.

Robert Smithson, *Four-Sided Vortex*, 1965.

James Cohan Gallery, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica, 2016.

Fotografía: artbasel.com. Sin nombre de autor.



Figura 38.

Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)*, 1969.

Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica, 1999.

Fotografía: Estate of Robert Smithson/Licencia por VAGA, Nueva York.



Figura 39.
 Robert Smithson, *Yucatan Mirror Displacements (1-9)*, 1969.
 Guggenheim Museum, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica, 1999.
 Fotografía: Estate of Robert Smithson/Licencia por VAGA, Nueva York.



Figura 40.
 Claude Lorrain, *Paisaje con Apolo y Mercurio*, 1660.
 Wallace Collection, Londres, Reino Unido.
 Fotografía: <http://www.esacademic.com/dic.nsf/eswiki/270811>. Sin nombre de autor.

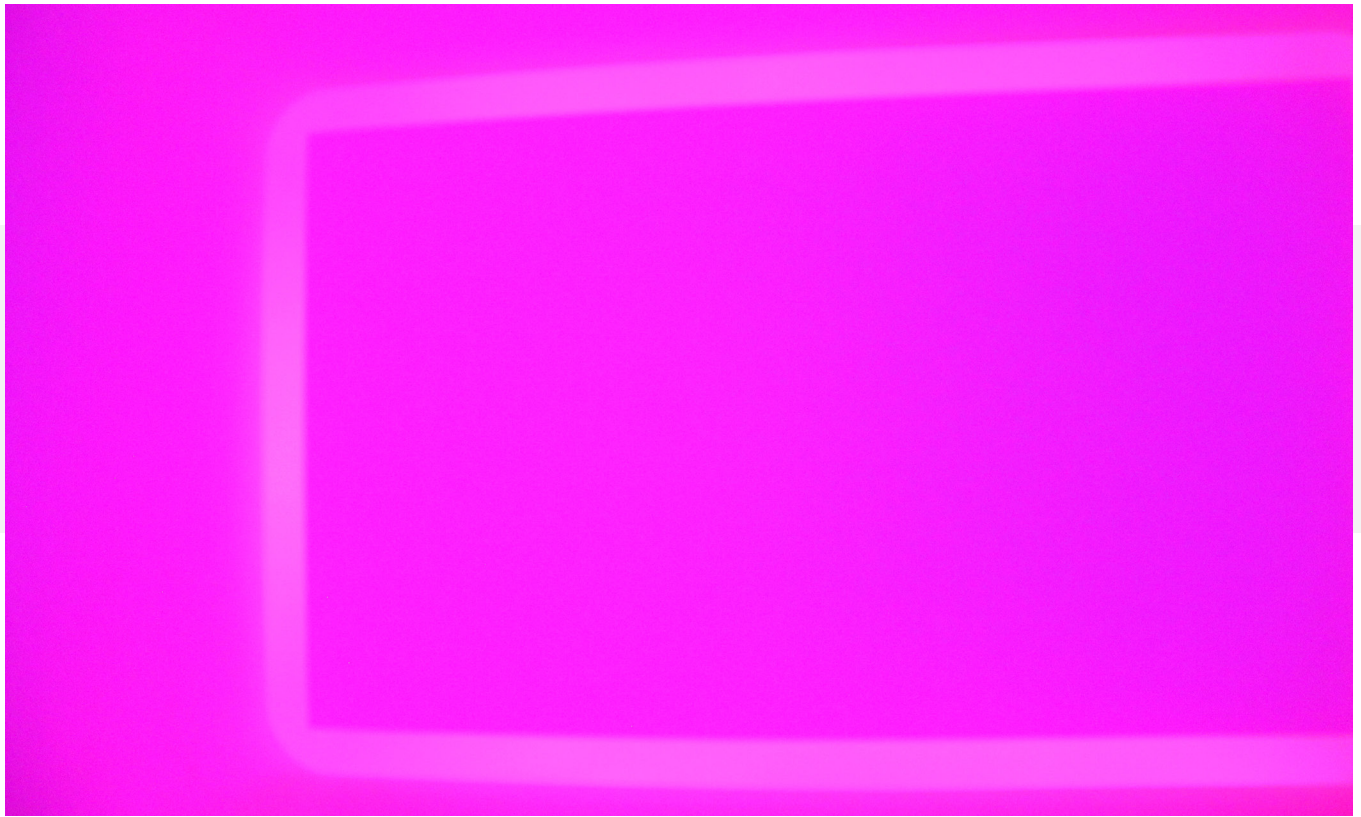


Figura 41.

James Turrell, *Floater*, 1999.

Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.

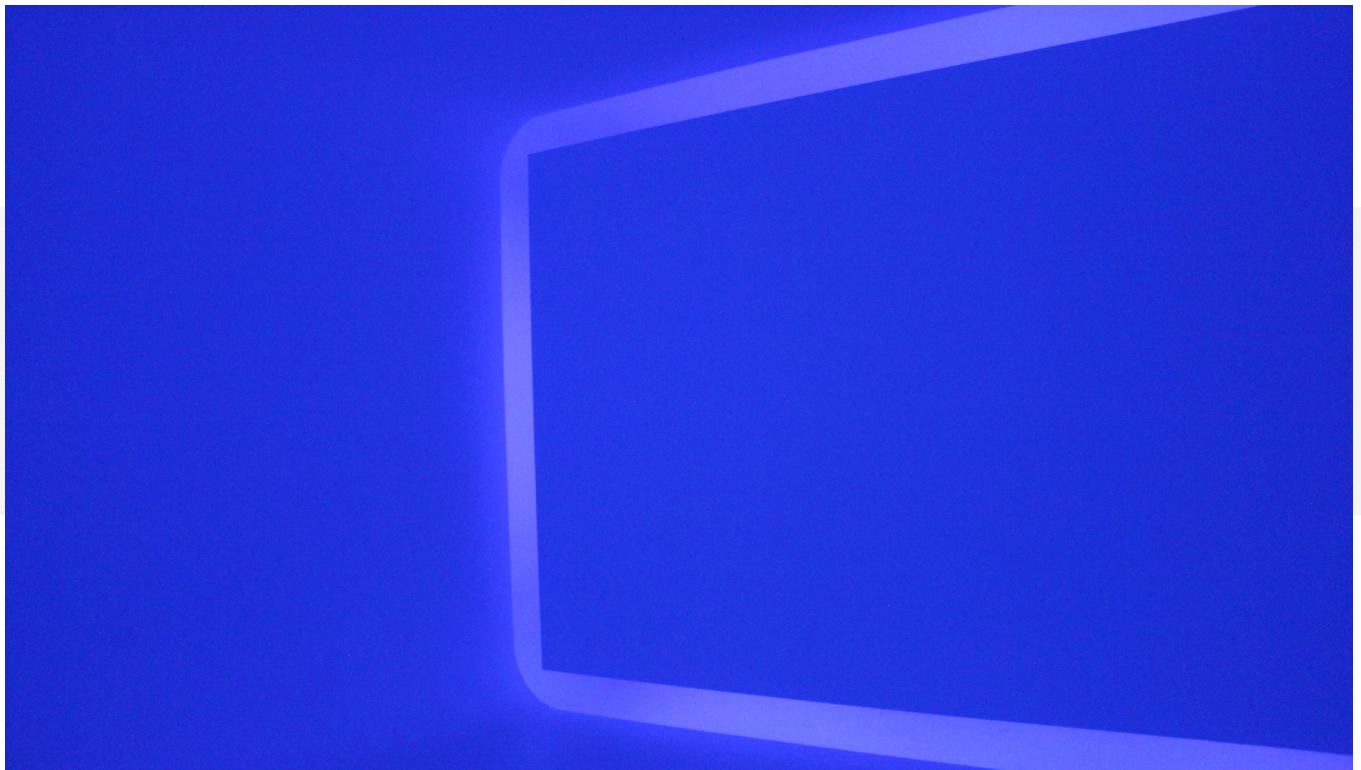


Figura 42.

James Turrell, *Floater*, 1999.

Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.

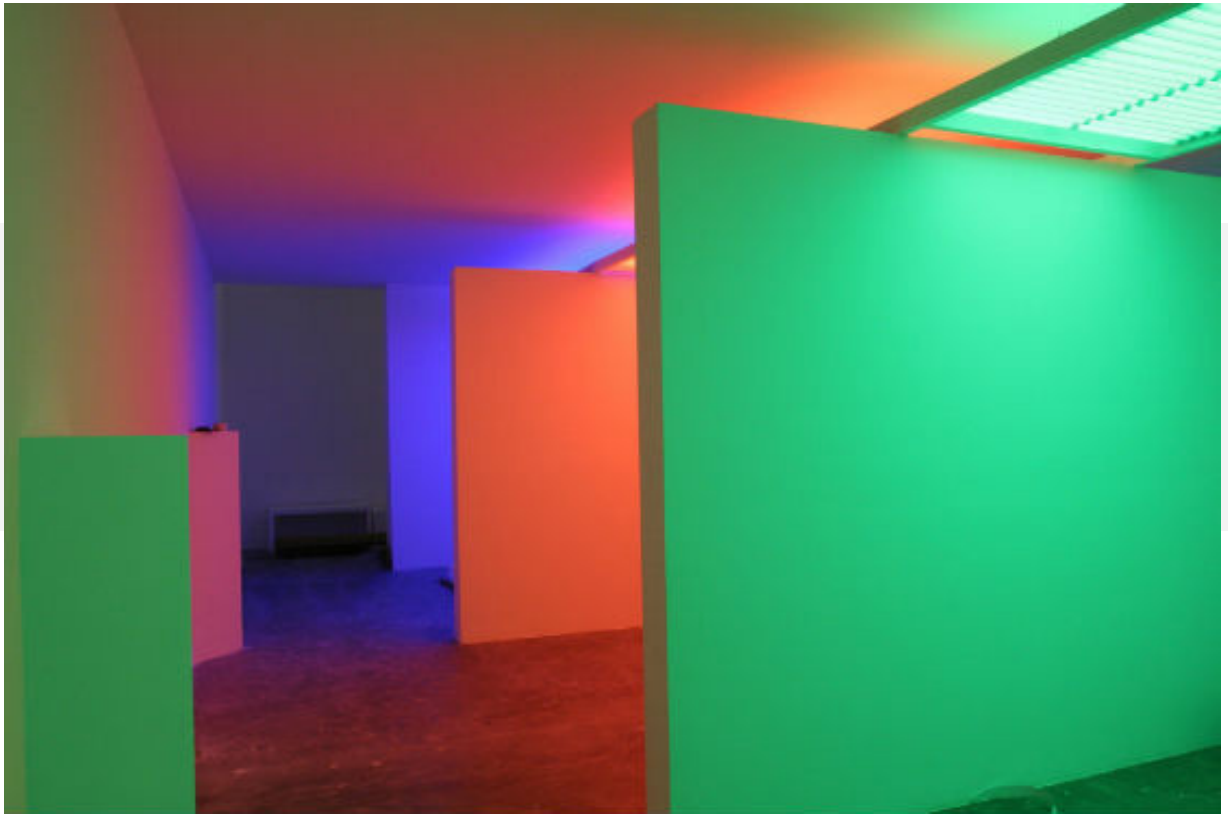


Figura 43.
Carlos Cruz Diéz, *Chromosaturation*, 2000 - 2009.
Periférico Caracas / Arte Contemporáneo, Caracas, Venezuela, 2009.
Fotografía: Atelier Cruz-Diez Paris.



Figura 44.
Daniel Buren, *L'Observatoire de la lumière*, 2016 - 2017.
Fondation Luis Vuitton, Paris, Francia.
Fotografía: Fundación Louis Vuitton.



Figura 45.
Daniel Buren, *L'Observatoire de la lumière*, 2016 - 2017.
Fundation Luis Vuitton, París, Francia.
Fotografía: Fundación Louis Vuitton.



Figura 46
Olafur Eliasson, *Feelings are facts*, 2010.
Ullens Center for Contemporary Art, Beijing, China, 2010.
Fotografía: Studio Olafur Eliasson.



Figura 47.

Ann Veronica Janssens, *States of Mind*, 2015.

Wellcome Library, Londres, Reino Unido, 2015.

Fotografía: Wellcome Library, London. Wellcome Images.

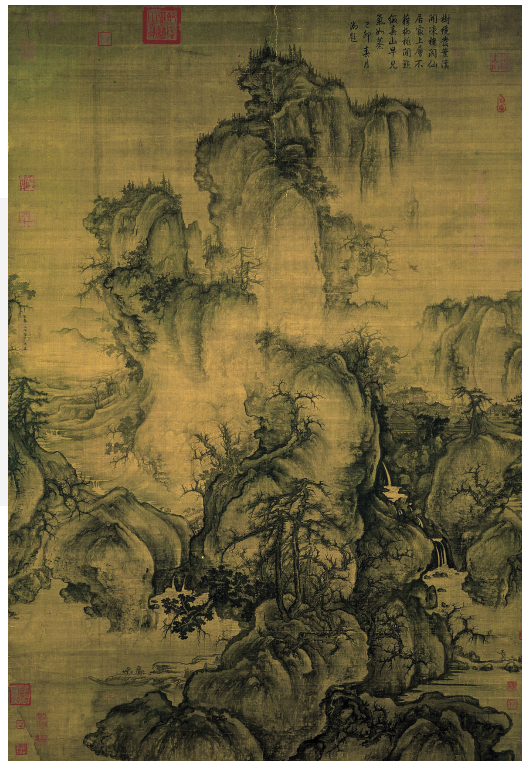


Figura 48.

Guo Xi, *Early Spring*, 1072.

Museo Nacional del Palacio, Taipei, China.

Fuente: npm.gov.tw/en/collection/selections_02 (Dominio público).



Figura 49.
James Turrell, fachada *Third Breath*, 2009 y vista posterior del Centro.
Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania.
Fotografía: Frank Vinken.

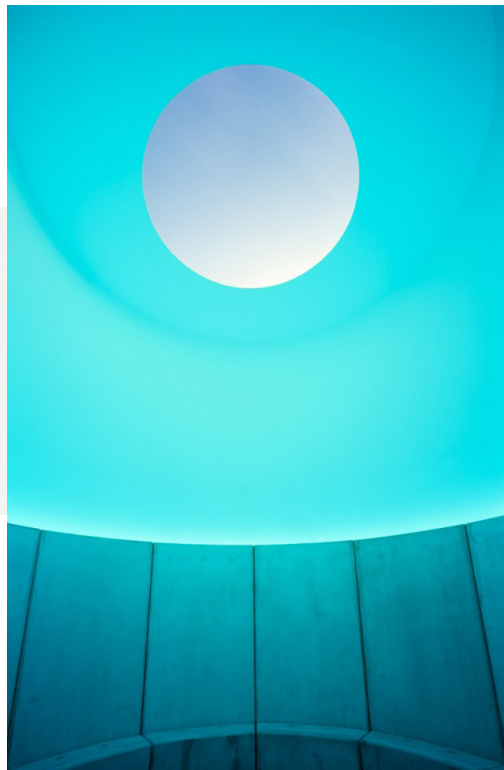


Figura 50.
James Turrell, *Third Breath*, 2009.
Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania.
Fotografía: Florian Holzherr.



Figura 51.

James Turrell, *Third Breath*, 2009.

Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania.

Fotografía: Florian Holzherr.

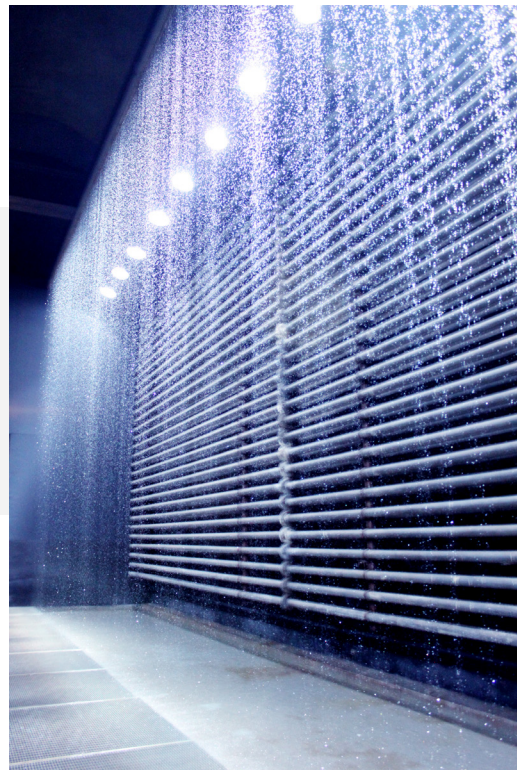


Figura 52.

Olafur Eliasson, *Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls*, 2002.

Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania, 2015.

Fotografía: Lena Ortega Atristain.



Figura 53.

Olafur Eliasson, *Der reflektierende Korridor, Entwurf zum Stoppen des freien Falls*, 2002.

Zentrum für Internationale Lichtkunst, Unna, Alemania, 2002.

Photo: Werner J. Hannappel.



Figura 54.

Hannes Koch y Florian Ortkrass, *Rain Room*, 2012.

Barbican, Londres; MoMA, NY; Yuz M, Shanghai; LACMA, LA; The Maxine and Stuart Frankel Foundation for Art, MI.

Fotografía: random-international.com.



Figura 55.
Shiro Takatani, *STILL*, 3D water matrix, 2015.
Instalación en Cité des sciences et de l'industrie, Paris, Francia.
Fotografía: Patrik Alac.



Figura 56.
Arquitectos de la DGT, *Light in Water*, 2015.
Éléphant Paname, Paris, Francia, 2015.
Fotografía: Takuji Shimmura.



Figura 57.

Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.
Place du Panthéon, Paris, Francia, 2015.
Fotografía: Martin Argyroglo.



Figura 58.

Olafur Eliasson, *Ice Watch*, 2014.
Groenlandia, 2015.
Fotografía: Jørgen Chemnitz.



Figura 59.

Olafur Eliasson, *Big Bang Fountain*, 2014.
Moderna Museet, Estocolmo, Suecia, 2015.
Photo: Anders Sune Berg.



Figura 60.

Olafur Eliasson, *Green River*; 1998.
Estocolmo, Suecia, 2000.
Fotografía: Olafur Eliasson. Cortesía del artista; neugerriemschneider, Berlin; y Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York.



Figura 61.

Olafur Eliasson, *Green River*, 1998.

Moss, Noruega, 1998.

Fotografía: Olafur Eliasson. Cortesía del artista; neugerriemschneider, Berlin; y Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York.



Figura 62.

Olafur Eliasson, *Green River*, 1998.

Moss, Noruega, 1998.

Fotografía: Olafur Eliasson. Cortesía del artista; neugerriemschneider, Berlin; y Tanya Bonakdar Gallery, Nueva York.



Figura 63.
Olafur Eliasson, *The New York City Waterfalls*, 2008.
Muelles de Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica, 2008.
Fotografía: Julienne Schaeer. Cortesía del Public Art Fund.



Figura 64.
Olafur Eliasson, *The New York City Waterfalls*, 2008.
Muelles de Brooklyn, Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica, 2008.
Fotografía: Julienne Schaeer. Cortesía del Public Art Fund.



Figura 65.

Olafur Eliasson, *Erosion*, 1997.

2nda Biennial de Johannesburgo, Sudáfrica, 1997.

Fotografía: Olafur Eliasson. Cortesía de la Colección Privada Bozen, Italia.



Figura 66.

Olafur Eliasson, *Little Sun*, 2012.

Addis Ababa, Etiopía, 2012.

Fotografía: Merklit Mersha.



Figuras 67.

Olafur Eliasson, *Green Light*, 2016.

Taller social de lámparas. Bienal de Venecia 57, Viva Arte Viva, Venecia, Italia, 2017.

Fotografía: Damir Zizic 2017.



Figuras 68.

Olafur Eliasson, *Green Light*, 2016.

Taller social de lámparas. Bienal de Venecia 57, Viva Arte Viva, Venecia, Italia, 2017.

Fotografía: Damir Zizic 2017.



Figura 69.

Olafur Eliasson, *Your Position surrounded and your surroundings positioned*, 1999.

Dundee Contemporary Arts, Dundee, Escocia, 1999.

Fotografía: Colin Ruscoe.



Figura 70.

Olafur Eliasson, *Your Position surrounded and your surroundings positioned*, 1999.

Dundee Contemporary Arts, Dundee, Escocia, 1999.

Fotografía: Colin Ruscoe.



Figura 71.

Olafur Eliasson, *Your Position surrounded and your surroundings positioned*, 1999.

Dundee Contemporary Arts, Dundee, Escocia, 1999.

Fotografía: Colin Ruscoe.