



MÁS ALLÁ DE LA FORMA, RESONAR EN EL CUERPO. NATURALEZAS SIN SUPERFICIE DE OLAFUR ELIASSON

BEYOND FORM, RESONATE IN THE BODY. OLAFUR ELIASSON'S SURFACELESS NATURES

Lena Ortega Atristain

Artista independiente / Arte + Ciencia (UNAM)

Resumen: *Es parte del espíritu de esta época la urgencia por encontrar otras perspectivas desde las cuales hacernos la pregunta por las naturalezas en relación con las culturas. A partir de algunas obras del artista danés-islandés Olafur Eliasson se pueden explorar otras perspectivas para pensar más allá de la relación sujeto-objeto y más allá de la representación de las naturalezas a partir de la forma. En algunas de las obras del artista, como las que se exponen a continuación, la apuesta por lograr otras perspectivas es a partir de la experiencia encuerpada de las naturalezas: las naturalezas convertidas en experiencia de si mismas a través del arte.*

Palabras clave: *resonancia, paisaje, representación, naturalezas, forma, atmósfera, disposición, experiencia encuerpada.*

Abstract: *It is part of the spirit of this era the urgency to find other perspectives from which to ask ourselves the question about natures in relation to cultures. From some of the works of the Danish-Icelandic artist Olafur Eliasson we can explore other perspectives to think beyond the subject-object relationship and beyond the representation of natures based on form. In some of the artist's works, such as the ones shown below, the attempt to achieve other perspectives is based on the embodied experience of natures: the natures turned into an experience of themselves through art.*

Keywords: *resonance, landscape, representation, natures, form, atmosphere, affordance, embodied experience.*

Siguiendo al filósofo francés François Jullien¹ podemos decir que, desde el impresionismo, 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, conflictuó a la pintura. Esto se hizo tal vez más explícito desde el cubismo y el arte abstracto temprano. En algún sentido, el artista danés-islandés Olafur Eliasson retoma esta interrogante al pasar de la representación a experimentar nuevamente algo que en nuestra memoria aparece como una imagen. Eliasson actualiza la preocupación por la forma: en algunas de sus obras, las más dicientes a mi juicio, lo que hay es la materialización del continuo devenir, del continuo movimiento, de la producción del espacio.

Esta preocupación por plasmar lo que hay más allá de la forma se ha hecho evidente en la pintura milenaria del paisaje chino en donde el continuo movimiento se piensa como un incesante proceso de ausencia y presencia. Un vaivén entre lo oculto y manifiesto. Una presencia que retiene en vez de exponer, como 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. Dice Jullien, haciendo mención a Bu Yantu², 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 arcoíris³. En *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.

Las naturalezas representadas en el paisaje occidental pretenden encontrar en la forma semejanza con la realidad y es allí donde pierde coherencia, pierde unidad. La resonancia interna de las naturalezas y su indeterminación no se pueden constreñir a una forma particular, ya que allí se pierde todo movimiento. Eliasson entiende bien este carácter de las naturalezas y, como dijera el crítico de arte y diseño Alex Coles, “Las obras de Eliasson en las que desmaterializa la forma, como en las que trabaja con los elementos, son más

¹ François JULLIEN, *The Great Image Has No Form, or On The Nonobject through Painting*, trad. Jane Marie Todd, Chicago, University of Chicago Press, 2012, p. 43.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Id.*

afortunadas que en las que la construye, como las colaboraciones arquitectónicas”⁴. Será porque, al desmaterializarse la forma, se hace evidente lo evanescente, el continuo devenir y la indeterminación del todo.

BEAUTY (1993) EXPERIENCIA IN SITU. MODERNA MUSEET DE ESTOCOLMO, SUECIA.

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 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.

Algunas obras de Eliasson logran enfrentarnos con las disposiciones de las naturalezas que se encuentran fuera del control del ser humano. Es importante mencionar, y lo creo oportuno en este momento, que no es interés del artista lanzar la pregunta por las naturalezas desde un lugar distinto al del antropocentrismo, sino que esto sucede por la 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 la filósofa alemana Mirjam 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”⁵. 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 movimiento⁶.

⁴ Alex COLES, “Studio Olafur Eliasson”. Página del Estudio Olafur Eliasson, <http://olafureliasson.net/archive/read>. Consulta: 11 de noviembre de 2017.

⁵ El artista no esconde el artificio tecnológico de sus piezas. Nos presenta la experiencia del fenómeno de la naturaleza desde el enrarecimiento tecnológico.

⁶ El concepto de fenomenotecnológico es utilizado por Carlin Meister y Mirjam Schaub en 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; más bien se convierte en el objetivo de una instalación técnica experimental. La naturaleza se convierte, y aquí el epistemólogo se encuentra con el artista, en objeto de una experiencia técnico-experimental. La experiencia entra así en una notable solidaridad con la construcción”. Mirjam 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, p. 139.

Sucede que el encuadre de los elementos de las naturalezas 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. 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 las naturalezas 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 las naturalezas que escapa a mi control y con lo que puedo implicarme en una relación de causa y efecto recíproca. Al respecto, el artista comenta en conversación con el curador y crítico de arte sueco 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 enrarecido⁷.

En la obra de Eliasson esta relación de reciprocidad entre agentes humanos y no humanos se establece desde la tecnología. 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. Este arcoíris es distinto a cualquier otro que hayamos visto antes: 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. Esta forma de presentar una experiencia familiar, de modo tal que escape de nuestras asociaciones categóricas de la misma, nos permite hacerla de forma inédita.

⁷ Olafur ELIASSON y otros, *Olafur Eliasson: Reality Machines*, Londres, Koenig Books, 2016, s/p.

Varios artistas y diseñadores han trabajado con el fenómeno del arcoíris. Entre ellos podemos mencionar al artista japonés Tokujin Yoshioka y al artista canadiense James Nizam. La obra de Yoshioka se titula *Rainbow Church* (2010) y ha sido presentada en el Beyond Museum de Seúl en 2010 y en el Museo 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 el pintor francés 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 sentidos⁸.

La obra de James Nizam se titula *Visible Light* (2013). 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. Nizam 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 natural. Lo que la obra enmarca en la desmaterialización del fenómeno es la resonancia de las naturalezas, su palpar. No es la materialización de una representación del arcoíris como en el caso de Nizam, 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 de la usuaria. Es 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 intelectual⁹.

En *Beauty*, así como en otras obras en las que se desmaterializan elementos, sentimientos y conceptos, Eliasson construye el escenario emocional y afectivo para que en una relación dialéctica con quien participa emerja una

⁸ “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.

⁹ 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.

atmósfera particular compleja que se percibe en lo que el filósofo alemán Hermann Schmitz ha denominado el “cuerpo sentido”¹⁰. Antes en este artículo 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 específico¹¹. 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 mismo.

La filósofa francesa Claire 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 corporal¹². 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 nosotras 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” particular¹³.

La singularidad del trabajo de Eliasson consiste en volver a la espectadora consciente de su percepción y experiencia a través de las atmósferas. Éstas 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 encuentran significados

¹⁰ *Ibid.*, 17.

¹¹ Véase Tonino GRIFFERO, “Atmospheres and Felt-Bodily Resonances”, en *Studi di Estética* 44, n.1 (2016).
<http://mimesisedizioni.it/journals/index.php/studi-di-estetica/article/view/457/797>.
Consulta: 18 de noviembre de 2017.

¹² Con decir “prerreflexivo” Petitmengin quiere decir que no es inconsciente pero que tampoco llega a ser consciente. Claire PETITMENGIN, “Towards the Source of Thoughts”, en *Journal of Consciousness Studies* 14, n. 3 (2007) 54-57.

¹³ Petitmengin toma este concepto de Eugene Gendlin. *Ibid.*, p. 57.

sentidos. *The Weather Project* (2003), 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 Nizam. 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.

ESPACIOS SIN SUPERFICIE, ATMÓSFERAS

Mencionamos que una de las particularidades de algunas de las obras de Eliasson, aquellas que se dan como experiencia, es volver a la espectadora consciente de su percepción y experiencia a través de las atmósferas. Pues bien, las atmósferas son espacios que van más allá de los límites de la forma, son espacios sin superficie; espacios cargados afectivamente. Se generan en nuestro encuentro sensible con el mundo, una resonancia del espacio que se encuerpa y a la que nuestro cuerpo responde. No son ni objeto ni sujeto, son algo liminal ya que se comportan un poco como ambos. Podemos pensar en ellas como lo que surge entre experiencia y entorno. A pesar de que su estado ontológico es incierto y pensar en sus límites es confuso, es innegable que influyen en hacer mundo y vida.

En el arte contemporáneo que se da como experiencia, como las obras de Eliasson aquí mencionadas, 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, encuerpada. Y, esta experiencia encuerpada del arte quizá pueda ser más significativa, que el arte que sugiere tomar distancia a través de los medios intelectuales.

A partir de construcciones atmosféricas, la obra de Eliasson puede proponer una perspectiva distinta para hacerse la pregunta por las naturalezas. Al hacer de las naturalezas una experiencia en la que una puede demorar,

transitar y percibirse a si misma demorando y transitando, pone en cuestión nuestra relación con las misma desde la representación.

Esta perspectiva tiene puntos similares con algunas notas de la visión oriental del mundo que aquí se han mencionado de la mano de Jullien: coherencia en vez de forma, tendencias en vez de causas. Las naturalezas son 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 las visitantes. Y es de esta forma que puede propiciar una reflexión posterior.

La obra *Your position surrounded and your surroundings positioned* (1999), 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 continuar con algunas de las ideas que se han presentado en este artículo. 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 las naturalezas y con nuestro entorno, y al mismo tiempo están relacionadas entre sí. En la galería principal había dos lámparas, cada una con bulbos de 2 mil vatios y posicionadas a un lado del centro de la sala. Los cilindros circulares que conformaban la “caja” de las lámparas 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 “calcetín de viento” naranja que se montó en la parte superior de una pared que se veía por la ventana de la galería—. La mayoría de ellos tenían como propósito la medición del clima y de los cambios

del entono: 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”¹⁴.

¿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. 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 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 cuidado¹⁵.

¹⁴ 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, p. 6.

¹⁵ Russel FERGUSON, “Freezing and Melting”, en Katrina BROWN y Olafur ELIASSON (eds.), *op. cit.*, p. 39.

Nada está dado, todo siempre está siendo en cada ocasión particular. El espacio considerado como abierto en su posibilidad de relaciones pone de manifiesto que lo social, lo cultural y el espacio como producción no pueden pensarse por separado. Lo espacial son 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 espectáculos pre-cinematográficos. 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 substancia de la naturaleza “conocida” es el área más importante para operar, contraponiendo el privilegio científico del conocimiento “objetivo” sobre la experiencia subjetiva¹⁶. 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”¹⁷.

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.

De las tres instalaciones, las lámparas ofrecieron una experiencia más “directa” del viento aunque, simultáneamente, atravesada por completo por la tecnología. Las fluctuaciones de temperatura y movimiento del viento, 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 modificados principalmente por el calor de los bulbos de la 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. El arte no encuentra sus posibilidades más dicientes desde

¹⁶ Katrina BROWN, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ *Ibid.*, p. 7.

el pensamiento calculador. Esto lo podemos ejemplificar una vez más al contraponer la instalación de las lámparas y la manera en que el viento 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. Las “ráfagas de viento” y la “luz” del entorno conformaron la capacidad de sentir. Las ráfagas de viento generadas por la presencia de las visitantes modifican la fluctuación de las lámparas y consecuentemente la proyección de la luz en las paredes, y la luz de las lámparas modifican las sombras de las personas que se proyectan en la sala.

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 las naturalezas, pero no en estas mismas, sino puesta delante en el arte contemporáneo; esto es, las naturalezas transformadas en lo indeterminado de sí mismas.

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 viento 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 las visitantes son la materialización del dinamismo de la correspondencia entre el entorno — aire, luz— y la presencia de las personas — ráfagas de viento, luz proyectada obstaculizada—. 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; es “poner a trabajar” a las participantes de las obras en vez de ofrecerles experiencias como “consumo”. Trabajar en el museo para Eliasson, 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 *ectasis* —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, son las ráfagas de viento las que se presentan como una experiencia saliente debido a que se hacen tangibles al materializarse en el movimiento de las bandas de luz en la pared. Las ráfagas de viento se hacen 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, ráfagas de viento. Las naturalezas representadas en los instrumentos de medición pretenden encontrar allí una

mirada objetiva de la realidad y es entonces que pierden coherencia, unidad. La resonancia interna de las naturalezas y su indeterminación no se pueden constreñir a una forma particular, a números e imágenes, ya que allí pierde todo movimiento.

Esta instalación claramente ejemplifica el tipo de experiencia estética 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.

El arte de Eliasson es especialmente apropiado 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 naturalezas y tecnologías, 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. Poner en cuestión nuestra relación con las naturalezas desde la representación, desde la forma, 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.

Lena Ortega Atristain
Cerro Chapultepec #50 Romero de Terreros, Coyoacán.
04310, Ciudad de México.
lena.ortega.atristain@gmail.com

