

El espacio
artístico
como lugar
perceptivo
y afectivo
en la
construcción de
identidades
intergénero

MIGUEL GONZÁLEZ DIEZ

TESIS DOCTORAL

Directoras

Úrsula Martín Asensio

Josefina Cuesta Bustillo

Programa de Doctorado en Historia Medieval,
Moderna, Contemporánea y de América de la
Universidad de Salamanca

La presente Tesis Doctoral se inscribe dentro de las Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU15/00627) del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España, de las Ayudas para contratos predoctorales de la Universidad de Salamanca y del proyecto *El acceso femenino a la sociedad del conocimiento en España* (HAR2014-58342-R) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España.

A handwritten signature in blue ink on a light blue rectangular background. The signature reads "Josefina Cuesta" in a cursive script, followed by a horizontal line and a flourish.

AGRADECIMIENTOS

Arquivo Atelienave

CIEBA

Faculdade de Belas Artes, ULisboa

Fundação Calouste Gulbenkian

Fundación Montenmedio

Fundação Serralves

Galería Elba Benitez

Galería Elvira González

Galería Ivorypress

Galerie Neugerriemschneider

Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Studio Olafur Eliasson

Tanya Bonakdar Gallery

“Art instead of being an object made by one person is a process set in motion by a group of people. Art’s socialised. It isn’t someone saying something, but people doing things, giving everyone (including those involved) the opportunity to have experiences they would not otherwise have had”.

John Cage, *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*, 1965

RESUMEN

Esta Tesis Doctoral analiza, de un modo transversal, las teorías contenidas en los *gender studies*, tomando a Judith Butler como eje central, para así poner en relación estos conocimientos con las experiencias perceptivas y afectivas devenidas de las obras de arte contemporáneo, persiguiéndose con ello amplificar los modelos identitarios en torno al cuerpo de un modo transversal e inclusivo.

Para abordar este proceso, la investigación se centra en cuatro casos de estudio, a través de los cuales se abordan diferentes proyectos desarrollados por Cristina Iglesias, Olafur Eliasson, Ernesto Neto y James Turrell entre la década de los años 60 hasta el momento actual.

Tratando de recuperar el sentido afectivo de las prácticas artísticas contemporáneas se pretende evidenciar precisamente cómo el escenario proferido por éstas juega un importante papel donde experimentar corporalmente otras identidades de *lo humano* fuera los restrictivos límites normativos del mundo *real*.

RESUMO

Esta Tese de Doutoramento analisa, de forma transversal, as teorias contidas nos *gender studies*, tomando Judith Butler como eixo central, para assim relacionar esses conhecimentos com as experiências perceptivas e afetivas das obras de arte contemporânea, procurando ampliar os modelos de identidade em redor do corpo de maneira transversal e inclusiva.

Para abordar esse processo, a pesquisa concentra-se em quatro estudos de caso, através dos quais se abordam diferentes projetos desenvolvidos por Cristina Iglesias, Olafur Eliasson, Ernesto Neto e James Turrell, entre a década de 60 até ao momento atual.

De forma a recuperar o sentido afetivo das práticas artísticas contemporâneas, pretende-se evidenciar precisamente como o ambiente desempenha um papel importante onde a experiência corporal de outras identidades *do humano* está fora dos limites normativos do mundo real.

PALABRAS CLAVE

Afectos
Arte
Biopolítico
Comunidad
Cristina Iglesias
Cuerpo
Ernesto Neto
Experiencias
Género
Habitar
Humano
Identidades
Intergénero
James Turrell
Norma
Olafur Eliasson
Percepciones
Poder
Reconocimiento
Sexo

PALAVRAS CHAVE

Afetos
Arte
Biopolítico
Comunidade
Cristina Iglesias
Corpo
Ernesto Neto
Experiências
Gênero
Habitar
Humano
Identidades
Intergênero
James Turrell
Norma
Olafur Eliasson
Percepções
Poder
Reconhecimento
Sexo

Introducción

CAPÍTULO UNO

Desde lo *intergénero*. Nuevas identidades de *lo humano*

CAPÍTULO DOS

El cuerpo como escenario sensible en su relación con el mundo

CAPÍTULO TRES

De las experiencias corporales: percepciones y afectos

CAPÍTULO CUATRO

En las entrañas de la obra de arte: hacia un mundo-otro

CRISTINA IGLESIAS (1956, SAN SEBASTIÁN)

OLAFUR ELIASSON (1967, COPENHAGUE)

ERNESTO NETO (1964, RÍO DE JANEIRO)

JAMES TURRELL (1943, PASADENA)

Conclusiones **Conclusões**

Bibliografía

ANEXO UNO

Interview with Studio Olafur Eliasson

ANEXO DOS

Entrevista com Ernesto Neto

9

15

31

39

49

54

78

134

156

189

199

209

215

Introducción

La presente investigación doctoral se inscribe dentro de un estudio transversal que persigue, como objetivo principal, mostrar un camino dentro de las manifestaciones artísticas contemporáneas coherente con el pensamiento último de las teorías de género a través de las experiencias perceptivas y afectivas devenidas de la obra de arte. Como objetivos complementarios, a partir de una exploración de las prácticas artísticas contemporáneas se revisan y analizan las teorías resultantes de los denominados *gender studies*, en primer lugar, tomando como punto de partida los postulados emitidos por la teórica Judith Butler, con el objetivo, en segundo lugar, de superar de este modo la deriva en las pulsiones actuales que simplifican las explicaciones en la multiplicación de las identidades corporales.

Esta pesquisa supondrá una sustancial aportación a la historiografía posfeminista del arte contemporáneo, generando nuevos episodios en la definición de la identidad a partir de una construcción *intergénero*. Un término con el que se procura sugerir que el género tiene una concepción más amplia que la del binario normalizado de *lo masculino* y *lo femenino*. Se pretende así evidenciar

la ruptura de dicho binarismo que domina la representación sociocultural, manteniendo el término género separado tanto de la masculinidad como de la feminidad con el fin de salvaguardar una perspectiva teórica mediante la cual se pueda plantear una explicación de cómo este binomio ha llegado a agotarse. A través de esta crisis de las categorías de género, se realiza una búsqueda y un análisis de la obra de arte contemporánea como un lugar propicio que potencia la riqueza y la variedad de los estímulos corporales y conceptuales que ayudan al sujeto a entender y aceptar nuevos modos de *ser* en el seno de *lo humano*.

En este sentido, se plantea que tanto la idea de masculinidad como la de feminidad, así como todas aquellas construcciones intersticiales y estereotipadas socioculturalmente, derivadas de lo que fuera una militancia de los postulados *queer*, no supieron entenderse ni leerse para construir una experiencia real y efectiva que desestabilizara *lo normativo* en torno al género. Por ello es necesaria una transgresión total de la noción de género, entendido como aquel aparato mediante el cual tiene lugar la producción y la normalización de *lo masculino*

y lo femenino. Así, el arte, las obras de arte y las experiencias devenidas de éstas, pueden ayudar a profundizar en la naturaleza humana, tanto a nivel fisiológico como existencial, generando en el sujeto una experiencia abierta a su subjetividad.

Para ello, el trabajo se estructura en torno a cuatro grandes bloques complementarios. El primero, analiza la correspondencia pretendida entre el sexo y el género dándose lugar así a una *realidad socialmente construida* que opera bajo unas condiciones normativas que regulan la vida las personas. El segundo y tercer bloque hacen alusión al cuerpo entendido como un agente mediante el cual el ser se expone al mundo. Será por medio de los estímulos percibidos en su relación con los *Otros* y su contexto que el cuerpo es “alterado”. En este sentido jugará un papel clave la lectura que se haga de los afectos surgidos a raíz de la experiencia perceptiva que un sujeto, de manera individual o colectiva, tenga de la obra de arte, pues serán estas vivencias estético-sensoriales las que puedan ayudar al ser a repensar, en un espacio “nuevo” proferido por la obra de arte, determinadas cuestiones identitarias en torno al cuerpo. Así el cuarto y

último bloque se corresponde con los estudios de caso, donde se han seleccionado una serie de proyectos artísticos de cuatro artistas, cuya elección se justifica en relación a los objetivos de la Tesis y que responde a una serie de criterios: el acceso a fuentes documentales donde se recoge el trabajo artístico de estos autores, la existencia de un considerable volumen de soportes teóricos sobre estos artistas, la posibilidad de incluir una fuente oral a través de un formato de entrevista de cada uno de ellos, y la asequibilidad para acceder a conocer *in situ* sus propuestas artísticas. Por tanto, la selección de estos trabajos se ofrece como una muestra representativa de cuatro praxis artísticas diferentes y localizadas en dos continentes (América y Europa). Las obras de todos ellos comparten una perspectiva común, pues todas ellas son activadas por medio de los cuerpos de quienes las habitan. Ninguna de las propuestas aquí recogidas puede ser entendida, y mucho menos vivenciada, sin la experiencia corporal del sujeto.

Para alcanzar los objetivos planteados, el recorrido del trabajo se inicia con una aproximación a los postulados de Judith Butler en la que se alcanza una clara comprensión del

sexo y del género como constructos sociales y la consecución de una superación del binarismo a través del concepto de *intergénero*. Se continúa con un análisis del *ser-en-comunidad* y el proferir reconocimiento al *Otro*. Seguidamente, a través de una revisión bibliográfica, centrada fundamentalmente en autores como Paul B. Preciado, Marc Richir, David Le Breton y Jean-Luc Nancy, se reflexiona sobre el cuerpo como un “espacio” que se mueve entre dos polos: el íntimo y el público. Desde esta comprensión del *corpus* será fundamental atender de que modo funcionan las percepciones del sujeto en relación con el mundo y los *Otros*, para lo que serán esclarecedores los relatos de Maurice Merleau-Ponty y David Le Breton. Comprender cómo a partir de la recepción de estos estímulos perceptivos afloran diferentes afectos en el individuo que los experimenta será clave para analizar posteriormente las relaciones afectivas que se vivencian dentro de las obras de arte. El estudio de los afectos se centrará fundamentalmente en los soportes teóricos aportados por Baruch Spinoza y en autores como Gilles Deleuze y Félix Guattari que posteriormente han recogido su testigo, así como Simon O’Sullivan quien ha llevado,

entre otros teóricos, la actual *Affect Theory* a las prácticas artísticas contemporáneas.

En consecuencia, podría decirse que el interés de esta Tesis reside en comprender cómo la experiencia artística existe de un modo único y diferente en la percepción de cada usuario, siendo lo realmente interesante la manera en que todas estas “realidades” conviven en ese único espacio propuesto por el artista. Un espacio que sitúa, de algún modo, a cada uno de sus habitantes ante un lugar *inusual* y donde siempre se representa una realidad múltiple. Para ello se analizan diferentes proyectos artísticos planteados por Cristina Iglesias, Olafur Eliasson, Ernesto Neto y James Turrell, poniéndolos en relación con el trabajo de otros artistas, referentes visuales o literarios, así como entre ellos mismos.

Esta investigación pone de manifiesto el modo en que las prácticas artísticas contemporáneas se han ido alejando de su propio sentido inmanente ligado a la noción del afecto, dando lugar, en ocasiones, a un arte “banal” o “superfluo”, fruto de las *velocidades* imperantes dentro de la cultura visual. Esto ha propiciado que determinadas prácticas artísticas emulen

ciertos modelos del consumo de información e imágenes en las redes sociales dentro del mundo globalizado. En este sentido señalaba Rosa Olivares que “nos han hecho olvidar que el arte es un territorio proclive a las sensaciones, a las emociones, a la intensidad. [...] Y tal vez la función del arte sea precisamente esa, reconectarnos con el mundo, cambiar nuestro registro interior”¹. Será precisamente en este *territorio* ofrecido por el arte al que alude Rosa Olivares donde “jugarán” un papel fundamental las relaciones corporales de los sujetos que experimenten las obras de arte, redescubriéndose unos a otros más allá de los límites normativos de *lo humano*.

1 OLIVARES, Rosa, «Una experiencia estética», *Exit Book. Un mundo de afectos*, n.º 15 (2011): 5.

CAPÍTULO UNO

Desde lo *intergénero*. Nuevas identidades de *lo humano*

Dentro de las relaciones humanas se han establecido categorías que sistematizan los patrones conductuales de y entre las personas, llegando a concebirse la noción política de *sujeto socialmente construido*². Uno de esos conceptos categóricos que ocupa una posición central e insoslayable en la constitución de los individuos, y por ende de las sociedades, sería el de género: todo un engranaje sistemático asistido por las fuerzas del poder, que actúa desde el nacimiento de cada ser humano asignándole unos patrones de comportamiento en base a su sexo presuntamente biológico –si bien atiende a un orden biopolítico³ que supone

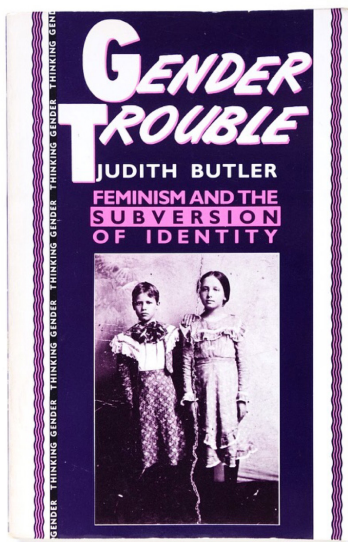
2 Judith Butler explica que ser construido “es simplemente decir que hay un mundo que yo nunca creé pero que es parte de lo que me constituye. Y sin embargo lo rehago como puedo”. Citado en ALIAGA, Juan Vicente, “Entrevista con Judith Butler. Interrogando el mundo”, *Exit Book*, n.º 9 (2008): 55.

3 Este concepto cobra una gran relevancia en *La historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber* (1976) de Michel Foucault, donde alude al poder ejercido por un soberano que sólo busca desposeer de las propiedades y, en último término, de la vida misma a sus súbditos, frente a un “nuevo” modo de ejercer el poder que se relaciona con un control de la vida. Este denominado *biopoder* actuaría sobre las *disciplinas del cuerpo* (moldear al individuo para su integración en la sociedad) así como sobre los *controles de la población* (el cuerpo entendido como un soporte de procesos biológicos colectivos). FOUCAULT,

todo un imaginario biológico pervertido–, para posteriormente ser vinculado al género binarizado de orden heterosexual: femenino-masculino.

El término sexo no sólo se entiende como la base que construye o impone un género, sino también como una norma cultural que permite materializar los cuerpos. La descripción anatómica, las funciones reproductivas y la diferencia sexual han servido como un vocabulario específico legitimador con el que diferenciar las zonas erógenas del cuerpo. Judith Butler afianzó en la década de 1990 con ensayos como *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, entre otros, los cuales generaron una gran controversia en su momento, un discurso con el que desestabilizaba aquello que se creía como “lo más material e indiscutible de nuestro cuerpo”, evidenciando que la sexualización del cuerpo participaba también –al igual que el género– de un complejo e interpretado discurso. Algo que también defendía Monique Wittig al referirse al sexo como aquella “categoría política que

Michel, *Historia de la sexualidad, vol. I. La voluntad de saber* (Madrid: Siglo veintiuno editores, 1998).



Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity

Judith Butler

1990

crea a la sociedad como heterosexual. [...] Es una construcción mítica y compleja, una *formación imaginaria*, que reinterpreta los rasgos físicos (en sí tan neutrales como otros pero marcados por un sistema social) a través del conjunto de relaciones en los que se advierten. [...] No hay ninguna división entre sexo y género; la categoría de *sexo* es en sí una categoría *con género*, conferida políticamente, naturalizada pero no natural"⁴. Para Monique Wittig *hombres y mujeres* son categorías políticas y no hechos naturales, por mucho que la construcción cultural *obligue* a creer en la *naturalidad* del sexo. En esta misma dirección Paul B. Preciado se refiere al sexo como una *tecnología de dominación heterosocial*⁵ que "reduce el cuerpo a zonas erógenas en función de una distribución asimétrica del poder entre los géneros (femenino/masculino), haciendo coincidir ciertos afectos con determinados

órganos, ciertas sensaciones con determinadas reacciones anatómicas"⁶.

Esta falsa construcción del sexo como *unívoco* y *causal* llevó a Michel Foucault a iniciar un discurso opuesto al hegemónico que concibe el sexo como un efecto y no como un *origen*⁷. El sexo, afirmará, se genera "en interés de la reglamentación y el control sociales de la sexualidad, y esconde y unifica de forma artificial varias funciones sexuales diferentes y no relacionadas, para posteriormente presentarse dentro del discurso como una *causa*, una esencia interior que crea y a la vez hace inteligible todo tipo de sensación, placer y deseo como característicos de cada sexo"⁸. Así, la noción de *sexo* permitió "reunir en una unidad artificial elementos anatómicos, funciones biológicas, comportamientos, sensaciones y placeres, y permitió el funcionamiento como principio causal de esa misma unidad ficticia"⁹.

4 WITTIG, Monique citada en BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad* (Barcelona: Paidós, 2007), 45, 229, 227.

5 Paul B. Preciado recalca que el sistema heterosexual configura el aparato social desde el cual tiene lugar la producción de lo femenino y lo masculino –lo cultural– a partir de la división del cuerpo en zonas de sensibilidad que posteriormente se identifican como núcleos naturales y anatómicos –lo biológico– de la diferencia sexual.

6 PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual* (Barcelona: Anagrama, 2011), 17.

7 FOUCAULT, Michel, *Historia de la sexualidad*.

8 FOUCAULT, Michel citado en BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 198.

9 FOUCAULT, Michel citado en BUTLER, Judith, 306.

El sexo se constituye a partir de las características anatómicas dilucidadas en el alumbramiento de cada ser. De ahí que los seres que no evidencian unos rasgos anatómicos perfectamente definidos dentro de uno de los dos sexos establecidos (masculino y femenino) supongan un enorme problema para el conjunto de la sociedad. En la medida en que estas características se asimilan, el sexo pasa a ser entendido como una *normatividad*, siendo así como el cuerpo queda ligado a la materialización de esta *norma reguladora*. Por ello el sexo no vendría a ser meramente aquella condición biológica con la que uno nace, sino que, como explica Judith Butler, termina siendo una de las normas por las que *uno se vuelve viable*, aquello que califica al cuerpo de por vida dentro del dominio de la inteligibilidad social. El sexo funcionaría entonces como todo un aparato que regula los mecanismos de acción y de poder del cuerpo, materializando sus prácticas, actividades y modos de relacionarse. Es por ello que debe dejar de pensarse el sexo como un *destino anatómico* para empezar a verlo como un *hecho de elección propia*.

A través de un proceso de asimilación del sexo se llega a un sistema heterosexualizado de identificaciones, que funciona paralelamente como un mecanismo de exclusión de lo que no está socialmente aceptado. En esta misma línea Luce Irigaray define el sexo como una *construcción lingüística*¹⁰ que emerge entre la fina línea divisoria de lo biológico y de lo social.

Henry Watson Fowler se refiere al género, en su *Dictionary of Modern English Usage* (1926), como una palabra que ha sido “primarily a gramatical term”¹¹; pues es a través del lenguaje que se erige la identidad genérica. Al final el discurso social termina por producir al sujeto, pues como afirma Michel Foucault, este *maneja y hace uso de los individuos* al mismo tiempo que *los constituye activamente*¹².

Surge de este modo una correspondencia intencionada entre el sexo y el género que hace aflorar la noción de una *realidad socialmente*

10 IRIGARAY, Luce, *This Sex Which is Not One* (Ithaca, Cornell University Press, 1985).

11 WATSON, Henry, *Dictionary of Modern English Usage* (Oxford: Oxford University Press, 2000), 325.

12 FOUCAULT, Michel citado en BUTLER, Judith, “Regulaciones de género”, 25.

construida: la constitución de un *medio social* que se organiza en torno a un compendio de normas socioculturales, dándose lugar a diversas condiciones normativas que se rigen de acuerdo a las cualidades obtenidas de la fusión sexo-género. Al producirse la interrelación, donde el género absorbe en última instancia al sexo, resulta un sistema de sexo-género en el que las cualidades biológicas del ser son interpretadas y transformadas simbólicamente¹³, de tal modo que las acciones de las personas se organizan y se vuelven productivas dentro del sistema social. Gayle Rubin define este proceso como aquel “conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana y en el que se satisfacen esas necesidades humanas transformadas”¹⁴, una suerte de *género como sexo socialmente construido*.

El género se muestra entonces como una amalgama de factores sociales, culturales, políticos e históricos, en tanto que participa del “conjunto de propiedades y de funciones que una sociedad atribuye a los individuos en virtud del sexo al que pertenecen”¹⁵. Se convierte en una categoría social impuesta sobre el cuerpo sexuado, que soporta una serie de símbolos culturales que están unidos a conceptos normativos que limitan sus posibles connotaciones¹⁶. Al mismo tiempo, los roles atribuidos a los géneros masculino y femenino actúan, dirá Paul B. Preciado en alusión al texto *The Straight Mind* (1992) de Monique Wittig, como “un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro”¹⁷. Pasa a ser aquel instrumento a través del cual comprender “las

15 SANTA CRUZ, María Isabel, “Aportes para una crítica de la teoría del género”, en *Mujeres y filosofía. Teoría filosófica de género* (Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994), 49.

16 SCOTT, Joan W., “El género: una categoría útil para el análisis histórico”, en *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, ed. AMELANG, James S. y NASH, Mary (Valencia: Ediciones Alfons El Magnánim, 1990), 45.

17 PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, 17.

13 Lo simbólico, dice Judith Butler, “es la sedimentación de las prácticas sociales”. Citado en BUTLER, Judith, 15.

14 RUBIN, Gayle citado en DE BARBIERI, Teresita, “Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica”, *Debate en Sociología*, n.º 18 (1993): 149.

interconexiones entre las diferentes relaciones sociales y las representaciones ideológicas, entre las identidades sexuales y sus contextos históricos”¹⁸.

Atendiendo a esta definición del término *género* debe hablarse entonces de diversidad de géneros, pues su constitución dependerá de las lecturas que cada contexto haga del sexo. Toda concepción del género integra tanto las visiones que conforman las identidades socioculturales como las percepciones personales. Lo significativo es que cada individuo se identifica con la cosmovisión de género de su contexto, haciéndola merecedora de ser globalizada. Lo cierto es que no se puede hablar de un género global, pues su visión está vinculada al conjunto de normas que lo constituyen, y estas participan siempre de un componente etnocentrista. *Lo humano* está estrechamente ligado a lo local, y por ello, se produce un sometimiento continuo de sus formas que se definen de manera diferente según circunstancias históricas y culturales.

18 AGUADO, Ana, “La historia de las mujeres como historia social”, en *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica* (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004), 64.

La cuestión reside en preguntarse cómo son vividas estas diferentes regulaciones por los sujetos a los cuales son impuestas. Pues el poder regulatorio no sólo actúa sobre un sujeto preexistente, “sino que también conforma y forma a ese sujeto: más aún, cada forma jurídica del poder tiene su efecto productivo, y quedar sujeto a una regulación es también ser subjetivado por ella, esto es, ser creado como sujeto precisamente al ser regulado”¹⁹. Al reconocer este hecho, el yo constituido por estas normas aspira a vivir de otras maneras que sin embargo se ven amenazadas, existiendo la posibilidad de *ser deshecho* al dejar de incorporar la norma por la cual uno es reconocible bajo el ideal de *lo humano*. Se da así el comienzo de aquellas vidas que serán habitables frente a aquellas otras donde no será posible ni tan si quiera *ser*. De este modo se ejerce una violenta forclusión de aquellas identidades que no encajan dentro del sistema hegemónico heterosocial²⁰. “Abstenerse de

19 “Regulaciones de género”, *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, n.º 23 (2005), 9.

20 Concepto introducido por Jacques Lacan en un seminario dedicado a Les psychoses el 4 de julio de 1956. LACAN, Jacques, *El Seminario. Las Psicosis* (Barcelona: Paidós, 1984).

proscribir para todas las vidas lo que es invivible para algunos²¹ debe convertirse en una prioridad que permita constituir un mundo habitable sin excepciones para nadie. En este sentido, la propia Judith Butler cita a G. W. F. Hegel, quien propone una “ley que vivifica” (*belebendes Gesetz*) operando conjuntamente con una colectividad “vivificada” (*als dann ein belebtes*). Judith Butler ejemplifica esta idea de una *ley viva y vivificante* a través de la danza, ese instante en que “los cuerpos cobran vida de acuerdo a la norma”²². Algo que se relaciona con el ser *ex-tático* que plantea ella misma, esa capacidad de estar fuera de uno mismo para ser consciente de que el reino de normas sociales en el que uno vive no son escogidas pero que proveen el horizonte necesario para persistir como humanos.

Por ello, la propuesta de una transgresión de las construcciones identitarias asistidas por las instituciones de poder supone una paradoja, ya que se necesita de la relación y el reconocimiento del *Otro* –siempre mediado por la norma– para

ser viable como individuo. Pues ser reconocido por el *Otro* confiere la identidad de *lo humano*. El reconocimiento implica que en la visión que se tiene del *Otro* hay algo “separado” pero “estructurado físicamente” en formas que se comparten. Al incluir al *Otro* en el intercambio discursivo-recíproco se le confiere ese estatus de humanidad. El *Yo* se ve afectado por el *Otro* –ese algo externo a sí mismo– ayudándole a constituirse como el sujeto que es. Dice G. W. F. Hegel que “sólo podemos mantener nuestro propio ser, si nos comprometemos a recibir y a ofrecer reconocimiento”²³. Las normas de reconocimiento sirven para producir, reproducir y deproducir el significado de *lo humano*. Sólo a través de ellas se puede emerger como ser pensante y hablante. Al dirigir a los demás “palabras, pero también gestos y ademanes, un conjunto de rituales corporales”²⁴ se confiere a los *Otros* el registro de *lo humano*. “Dirigir los ojos hacia el otro es tocarlo simbólicamente”²⁵,

23 HEGEL, G. W. F. citado en BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 54.

24 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 8.

25 LE BRETON, David, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones* (Buenos Aires: Nueva Visión, 1999), 12.

21 BUTLER, Judith, *Deshacer el género* (Barcelona: Paidós, 2010), 22.

22 BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto* (Barcelona: Herder, 2016), 141.

advierde David Le Breton, “la criatura humana requiere que los otros la reconozcan como existente para poder plantearse como sujeto”, pero este intercambio también puede reunir “a unos actores en posición disimétrica”²⁶.

Un ser singular *aparece*, según Jean-Luc Nancy, “en el contacto de la piel (o del corazón) de otro ser singular, en los confines de la *misma* singularidad que es, como tal, siempre *otra*, siempre compartida, siempre expuesta”²⁷. Los individuos están *expuestos* unos a otros como miembros *atómicos* de una comunidad. “Tú y yo (el entre nosotros), fórmula en la cual la *y* no tiene valor de yuxtaposición, sino de exposición”²⁸. El *ser*, la existencia, es aquello que una comunidad comparte. “El ser es en común”²⁹. Es por ello que deben establecerse los medios necesarios para que cada individuo pueda existir dentro de la comunidad. En definitiva, lo que esta “comunidad de la existencia” posibilita es “afectarse de un afuera, ser afectado por

un afuera, y también afectar a un afuera”³⁰. Es la propia existencia de cada ser, dirá Maurice Blanchot, la que “reclama lo otro a una pluralidad de otros. [...] Reclama, por eso, una comunidad”³¹. Una comunidad a la que Jean-Luc Nancy ha preferido ir sustituyendo poco a poco por las expresiones de “ser-juntos”, de “ser-en-común” y finalmente de “ser-con”, esa *cualidad de ser común (communitas)*, ya que uno siempre es con el *Otro*. Esta relación entre *lo individual* y *lo colectivo* lleva a pensar que lo individual no existe antes que lo colectivo y que lo colectivo no antecede a lo individual, sino que *lo singular* y *lo plural* aparecen sincrónicamente. El *ser-con* planteado por Jean-Luc Nancy es en verdad un ser *singular plural*.

El proceso de *sexualización-generización* es reproducido a través de diversas instituciones de poder que controlan una comunidad dentro de una línea temporal constante, que de igual forma refuerza a dicho efecto, estableciéndose toda una red de limitantes que inducen a la repetición sistemática y aceptación de las

26 LE BRETON, David, 205.

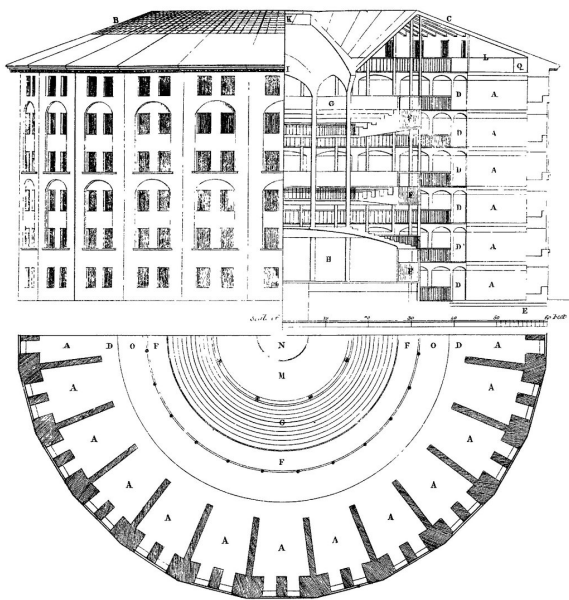
27 NANCY, Jean-Luc, *La comunidad desobrada* (Madrid: Arena Libros, 2001), 56.

28 NANCY, Jean-Luc, 58.

29 NANCY, Jean-Luc, 151.

30 NANCY, Jean-Luc, 158.

31 BLANCHOT, Maurice, *La comunidad inconfesable* (Madrid: Arena Libros, 2002), 19.



normas –el miedo a ser excluido estimula dicho funcionamiento–. “Todas las instancias de control individual”, dirá Michel Foucault, “funcionan de doble modo: el de la división binaria y la marcación; [...] y el de la asignación coercitiva, de la distribución diferencial”³². Aquel que no es normal es marcado como anormal, y comienza a ejercerse sobre él, de manera individual, un estado continuo de vigilancia. “Se impone a los excluidos la táctica de las disciplinas individualizantes; y, de otra parte, la universalidad de los controles disciplinarios permite marcar quién es [...] y hacer jugar contra él los mecanismos dualistas de la exclusión”³³. Existen para Michel Foucault toda una serie de mecanismos e instituciones de poder que “se atribuyen como tarea medir, controlar y corregir a los anormales”³⁴. *Le Panoptique* (1780) de Jeremy Bentham, es para Michel Foucault la figura arquitectónica más representativa de esta composición de poder. Esta construcción carcelaria hace que los que permanecen encerrados sean vistos en todo

momento por el *vigilante*, pero ellos nunca ven: “objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación”³⁵. Mantener a los individuos aislados evita que formen una comunidad. “La multitud, masa compacta, lugar de intercambios múltiples, individualidades que se funden, efecto colectivo, se anula en beneficio de una colección de individualidades separadas”³⁶. Así los detenidos están circunscritos a una situación de poder de la que ellos mismos son portadores. El *panoptismo* produce una sociedad disciplinaria en donde se castigan las “desviaciones” o se premia el buen comportamiento, reproduciéndose de este modo una serie de patrones conductuales que la sociedad termina por aceptar. El hecho de saberse vigilado hace que el comportamiento de uno se vea inconscientemente modificado. Con el *panoptismo*, el ejercicio del poder es controlable por la sociedad entera. El esquema panóptico está, dirá Michel Foucault, “destinado a difundirse en el cuerpo social; su vocación es volverse en él una función generalizada”³⁷.

32 FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión* (Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002), 203.

33 FOUCAULT, Michel, 203.

34 FOUCAULT, Michel, 203.

35 FOUCAULT, Michel, 204.

36 FOUCAULT, Michel, 204.

37 FOUCAULT, Michel, 211.

Así en el sexo y el género resultan visibles los mecanismos de control imperantes en la sociedad, donde las pulsiones del ser son frenadas a través de una normalización de las mismas.

De este modo el género termina por mostrarse como un elemento que se integra a autoridades de dominio, dándose una correspondencia entre el género y el poder³⁸, que a su vez provoca que haya una jerarquización en las prácticas femeninas y masculinas: se forma la condición de géneros en donde los sujetos se conceptualizan dentro de su respectivo género construyéndose de este modo la identidad individual y colectiva de los mismos. Así la norma impuesta desde el poder gobierna la inteligibilidad de manera coercitiva, haciendo que los cuerpos y sus acciones sean reconocidos como tales, “imponiendo una cuadrícula de legibilidad sobre lo social y definiendo los parámetros de lo que aparecerá y lo que no aparecerá dentro del dominio de lo social”³⁹. De esta manera se consigue que aquellos

términos que designan lo que se considera *humano* no sean aplicables para el conjunto de los individuos o que denominen a una parte de ellos como *menos humano*: lo abyecto frente a lo cual se constituye lo humano, “lo inhumano, lo que está más allá de lo humano, lo que es menos que humano, el límite que garantiza a lo humano su sostenible realidad”⁴⁰; en suma, ser considerado *irreal*. Porque precisamente lo que la norma requiere es la producción de un estándar común de *lo humano*, algo obviamente a lo que no se puede llegar por tratarse de un complejo conglomerado de particularidades. Es decir, la norma tiene la capacidad de *hacer* o de *deshacer* al ser, dejando siempre fuera a aquellos que habitan “en los espacios de las diferencias”⁴¹, en los lugares intersticiales. Este tipo de opresión, que opera a través de la “taxonomía” del sexo-género, evidencia la existencia de aquellos que son considerados *inhumanos*. Pues incluso para ser oprimido primero se debe existir como sujeto cualquiera, siéndole visible para el opresor como un sujeto-posible. Jean Paul Sartre se refiere a esta

38 FOUCAULT, Michel, *Power / knowledge* (Nueva York, Pantheon Books, 1980).

39 BUTLER, Judith, “Regulaciones de género”, 10-11.

40 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 306

41 CABELLO/CARCELLER, “Tras el género. De las sexualidades a las políticas”, *Exit Book*, n.º 9 (2008): 39.

suerte de individuos-espectros como *zombies*, “la sombra que no acaba de ser ni de dejar de ser humana”⁴². Se presenta así la paradoja de estar muerto en vida, lo que Orlando Patterson –en relación a la esclavitud y hablando de cómo la libertad inició su largo viaje en la conciencia occidental como un valor de la mujer– denominó la *muerte social*: “It was women who first lived in terror of enslavement, and hence it was women who first came to value its absense, both those who were never captured but lived in dread of it and, even more so, those who where captured and lived in hope of being redeemed, or at the very least, being released from their social death”⁴³.

Este espacio normativo, sin referencia alguna al exterior, actúa por principios comparativos integrando todo aquello que suscite la más mínima posibilidad de ir más allá de sus límites. “Nada, nadie, cualquiera que sea la diferencia que pueda mostrar”, dice François Ewald,

“puede nunca afirmar ser exterior o afirmar poseer una otredad que lo convertiría en otro”⁴⁴.

Sin embargo las desgastadas relaciones binarias de *hombre-mujer*, *masculinidad-feminidad* y *heterosexualidad-homosexualidad* que se ven siempre delimitadas por la norma, no suponen una identidad estable y eterna, pues no constituyen identidades en sí mismas; tan sólo representan patrones mediados. ¿Qué es o cómo se define lo que queda fuera de estos límites establecidos y aparentemente impermeables? ¿Qué significa estar fuera de la norma? Si ésta hace inteligible el campo social y lo normaliza, entonces permanecer tras sus límites es, según Judith Butler, “seguir siendo definido en relación con ella. Ser no del todo masculino o no del todo femenina es seguir siendo entendido exclusivamente en términos de la relación que uno tenga con lo *del todo masculino* o lo *del todo femenino*”⁴⁵. Oponerse a la norma es, en cierto sentido, estar contenido por ella, evidenciando, en último término, su correcto funcionamiento. Se requiere una

42 SARTRE, Jean Paul citado en BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 220.

43 PATTERSON, Orlando, “Slavery, Alienation and the Female Discovery of Personal Freedom”, *Social Research* 58, n.º 1 (1991): 168.

44 EWALD, François citado en BUTLER, Judith, “Regulaciones de género”, 27.

45 BUTLER, Judith, 11.

relación crítica con las normas, un distanciamiento, “suspender o diferir la necesidad de ellas aun cuando se deseen normas que permitan la vida”⁴⁶. Esta perspectiva crítica dependerá en gran medida de la capacidad colectiva de gestionar una vía alternativa para que todo individuo pueda *ser-con* la comunidad. Es precisamente en la relación con los *Otros* que se genera una fisura en la *realidad construida*. El *Otro* supone un desafío al que abrirse. Un abrirse a su propio devenir identitario. “El dirigirse cara a cara a un tú tiene la capacidad de conferir cierto reconocimiento, de incluir al otro en el intercambio discursivo recíproco potencial”, recuerda Judith Butler, al tiempo que advierte de que “sin ese reconocimiento y esa posibilidad de dirigirse recíprocamente, no hay humanidad que emerja”⁴⁷. Este incesante *juego* de la constitución de uno mismo requiere de una sociabilidad con el *tú* asistida por el cuerpo de ambos.

A través del espacio normativo se crea un campo de *realidad* mediado social, cultural

46 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 14-15.

47 BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 220.

y políticamente que activa las identidades de género en su concepción más idealizada, lo cual hace que el individuo entre en una relación binaria de subordinación con “una norma explícita o tácita, directa o indirecta, que se da en los colectivos humanos”⁴⁸.

El sistema binario del género es arborescente, que dirían a dúo Gilles Deleuze y Félix Guattari. La norma siempre surge en relación al *ser masculino* o al *ser femenino*. Ese es su origen. El *entre* reclamado por François Jullien, ese “que no es ni lo uno ni lo otro, sino donde cada uno es desbordado por el otro, desposeído de su en sí y de su propiedad”⁴⁹, parece no tener cabida dentro de la norma. Pero lo rizomático prospera a pesar de todo, aún en la sombra. Como la hierba a la que se refería Henry Miller, esa que sólo “se da en medio de los grandes espacios no cultivados. Rellena los vacíos, *crece entre – en medio de las otras cosas*”⁵⁰. El *écart* (la *brecha*, el *entre*) hace que el individuo permanezca en

48 LATOUCHE, Serge, *Límite* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014), 117.

49 JULLIEN, François, *La identidad cultural no existe* (Barcelona: Taurus, 2017), 50.

50 MILLER, Henry citado en DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, *Diálogos* (Valencia: Pretextos, 2013), 36.

confrontación uno con el otro. Queda abierto al otro, “en tensión con el otro, y no deja de aprehender de ese cara a cara. [...] El *écart*, por la distancia abierta entre el uno y el otro, ha hecho aparecer el *entre*. Un *entre* activo del cual se despliega una intensidad que los desborda y los hace trabajar”⁵¹. Del mismo modo, el *rizoma deleuziano-guattariano* “siempre está en el medio, entre las cosas, inter-ser, *intermezzo*. [...] Tiene como tejido la conjunción y... y... y... En esta conjunción hay fuerza suficiente para sacudir y desenraizar el verbo ser”⁵². El género tiene como todo árbol un *punto de origen*, *germen* o *centro*, participa de una estructura binaria o principio de dicotomía. Los patrones se reproducen como si fueran ramas. Este tipo de *máquinas binarias* que no son simplemente dualistas, sino más bien dicotómicas, “pueden actuar diacrónicamente (si no eres *a* ni *b*, eres *c*: el dualismo se ha desplazado, ya no concierne a elementos simultáneos a elegir, sino a elecciones sucesivas; si no eres blanco ni negro, eres mestizo; si no eres hombre ni mujer, eres travestí: la máquina de elementos binarios

51 JULLIEN, François, *La identidad cultural no existe*, 49-50.

52 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Rizoma* (Valencia: Pretextos, 2013), 56-57.

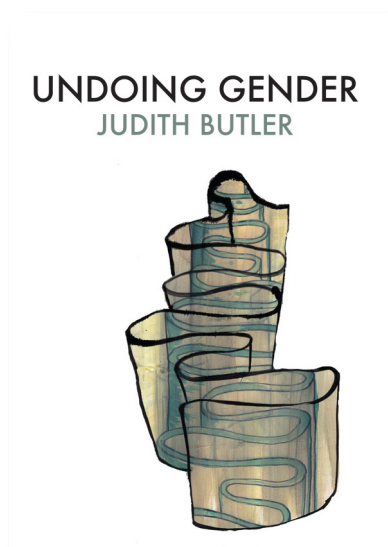
producirá elecciones binarias entre elementos que no entraban en el primer corte)”⁵³. Pero, advierte Gilles Deleuze, “hay multiplicidades que no cesan de desbordar las máquinas binarias y que no se dejan dicotomizar”. Se trata, añadirá, de “evoluciones no paralelas que no proceden por diferenciación, sino que saltan de una línea a otra, entre seres totalmente heterogéneos. [...] Crear población en un desierto y no especies y géneros en un bosque. Poblar sin jamás especificar”⁵⁴. El rizoma ofrece la alternativa de pensar *entre*-las cosas.

El género, matiza Judith Butler, “no es exactamente lo que uno es ni tampoco precisamente lo que uno *tiene*”. Es aquel instrumento mediante el cual tienen lugar la naturalización y la construcción normada de lo masculino y de lo femenino⁵⁵, aunque bien podría ser también aquel aparato a través del cual estos términos pueden ser

53 DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, *Diálogos*, 145-46.

54 DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire, 31-32.

55 Judith Butler señala que esta construcción de las nociones de *lo masculino* y *lo femenino* se dan “junto con las formas intersticiales hormonal, cromosómica, psíquica y performativa que el género asume”. Citado en BUTLER, Judith, “Regulaciones de género”, 11.



deconstruidos y desnaturalizados. El género actúa *performativamente* en tanto que, dirá Judith Butler, participa de “una repetición y un ritual que consigue su efecto a través de su naturalización en el contexto de un cuerpo, entendido, hasta cierto punto, como una duración temporal sostenida culturalmente”⁵⁶. Mediante una *reiteración estilizada de actos*⁵⁷ –gestos y movimientos corporales– termina por crearse la ilusión de un ser con género constante.

Transgredir el género es precisamente cuestionar a la institución de poder social que produce el campo de inteligibilidad de los sujetos y a través del cual se conforma el binario del género; es insistir en que “la norma en su necesaria temporalidad está abierta al desplazamiento y la subversión desde el interior”⁵⁸. Pues el género tiene intrínsecamente la cualidad de inestabilidad, algo evidenciado por aquellos cuerpos transgenéricos que ponen de manifiesto la no causalidad entre sexo y

género, como tampoco cabría reducir el género a la jerarquía heterosexual.

Comprender el género como una forma sociocultural de configurar el cuerpo es constatar que está abierto a su continua reforma, y que el sexo es dado a través de un contexto biopolítico. De ahí que las reinterpretaciones geopolíticas de *lo masculino* y de *lo femenino* varíen de forma tan radical, mostrándose como categorías que se negocian continuamente trayendo consigo una serie de transformaciones, haciendo que designar lo que el género es o debe de ser se convierta sistemáticamente en una problemática que no termina de resolverse. El género se rehace históricamente, pero *nada más*.

Judith Butler se plantea en *Gender Trouble* si uno termina de convertirse en mujer o si el hecho de ser mujer es eternamente un devenir. O si el modo de devenir exige un fin. O si no hay objetivo ni finalidad. A través de estas reflexiones, en *Undoing Gender* (2004), Judith Butler propone un concepto que transgrede la concepción del propio género, dado que sugiere que este tiene un modo de moverse más allá del binario social, cultural y políticamente naturalizado. Empleará

56 BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 17.

57 BUTLER, Judith, 273.

58 BUTLER, Judith, “Regulaciones de género”, 11.

el término *intergénero* para pasar a hablar de cuerpos en un sentido carnal, cuerpos libres de contextos y etiquetas, cuerpos que transgreden las normas y que abolen la estigmatización de entender lo humano únicamente dentro de los patrones de *lo masculino* y *lo femenino*. Pues los términos que permiten al ser reconocerse como humano son articulados socialmente, y por ende son constantemente variables. La aspiración normativa, dirá Judith Butler, debe estar “relacionada con la habilidad de vivir y respirar y moverse”⁵⁹.

Lo *intergénero* pretende así inaugurar un nuevo diálogo que cuestione los límites concebibles de *lo humano*, derribar los muros establecidos y bajo los cuales la sombra es la única proyección que avanza un poco más allá de los márgenes. *Lo humano* también ha de ser aquello que [todavía] no sabe nombrarse, *lo humano* en su anonimato. Entender que ser *intergénero* es una forma de ser un cuerpo en el mundo. Se trata de ampliar el imaginario de *lo humano*

para *fantasear* con sus nuevas identidades nómadas, múltiples y móviles, “una suma provisional de información para uno mismo y dirigida hacia los otros”⁶⁰ que permita mostrar la superficie de lo que se es en profundidad.

Se habla ya de un cuerpo plural al que “no se le denominará ni *mujer* ni *hombre*”, como apunta Jean-Luc Nancy, pues estos términos “nos dejan demasiado entre fantasmas [...]. Más vale entonces decir: *un cuerpo* indistinto/distinto, indiscreto/discreto”⁶¹.

60 LE BRETON, David, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo* (Benito Juárez: La Cífra, 2011), 24.

61 NANCY, Jean-Luc, *Corpus* (Madrid: Arena Libros, 2010), 31.

59 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 54.

CAPÍTULO DOS

El cuerpo como escenario sensible en su relación con el mundo

“El *cuerpo*: así es como lo hemos inventado”⁶², nombrándolo, señala Jean-Luc Nancy. Pero el cuerpo es algo mucho más complejo que una palabra. A pesar de que se puede aceptar el hecho de que “*el cuerpo se da a través del lenguaje*, este nunca se da por completo de ese modo”, apunta Judith Butler. “Aunque el conocimiento del cuerpo dependa del lenguaje, el cuerpo también excede todo esfuerzo lingüístico posible de aprehensión”⁶³. Mientras que el cuerpo físico se muestra como un complejo dispositivo orgánico, “un sistema más o menos en equilibrio de órganos vinculados unos a otros en un mismo equilibrio que es, a la vez, equilibrio propio de cada órgano y sistema de equilibrios con los otros órganos”⁶⁴; el cuerpo es también un “fenómeno social y cultural, materia simbólica, objeto de representaciones y de imaginarios”⁶⁵. Un cuerpo “social” que se da al mismo tiempo como una construcción personal, “un objeto transitorio, susceptible de transitar por varias metamorfosis

provocadas por las experimentaciones del individuo”⁶⁶. Es a través de la corporeidad que el ser “construye la evidencia de la relación con el mundo: actividades perceptivas, pero también la expresión de los sentimientos, las convenciones de los ritos de interacción, gestuales y expresivos, la puesta en escena de la apariencia, los juegos sutiles de seducción, las técnicas corporales, el entrenamiento físico, la relación con el sufrimiento y el dolor, etc.”⁶⁷. Entre estos dos registros, el cuerpo orgánico y el cuerpo “social”, se conforman las experiencias del ser, pues “la existencia es, en primer término, corporal”⁶⁸, recuerda David Le Breton, y el cuerpo, precisamente, actúa como una “interfaz entre lo social y lo individual, la naturaleza y la cultura, lo psicológico y lo simbólico”⁶⁹.

Jean Luc-Nancy define el cuerpo en términos de *lugar de existencia*, puesto que los cuerpos *dan lugar* a la existencia en sí misma. El

62 NANCY, Jean-Luc, 10.

63 BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 35.

64 RICHIR, Marc, *El cuerpo (Seguido de “La verdad de la apariencia”)* (Madrid: Brumaria, 2015), 29.

65 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, 7.

66 LE BRETON, David, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, 11.

67 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, 7.

68 LE BRETON, David, 7.

69 LE BRETON, David, 97.

cuerpo-lugar, un *invento*: “no es ni lleno, ni vacío, no tiene ni fuera, ni dentro, como tampoco tiene partes, totalidad, funciones, o finalidad. [...] Es, eso sí, una piel diversamente plegada, replegada, desplegada, multiplicada, invaginada, exogastrulada, orificiada, evasiva, invasiva, tersa, relajada, excitada, confundida, ligada, desligada”⁷⁰. Una piel bajo la cual se esconden “un conjunto de válvulas, cámaras, esclusas, recipientes o vasos comunicantes”⁷¹, el cuerpo como “un peso específico de agua y de hueso”⁷², a lo que cabría añadir, sensible al mundo que habita. “El cuerpo es la gravedad”⁷³, ese peso cárnico que conecta al ser con *lo real*.

La primacía de lo biológico, o, más bien, del imaginario biológico, hace olvidar que el cuerpo es, en gran parte, producto directo de la condición social, una “ficción culturalmente operante”⁷⁴. Pero en verdad, recuerda David Le

Breton, es el mismo sujeto quien “produce las cualidades de su cuerpo en su interacción con los otros y en su inmersión en el campo simbólico. La corporeidad se construye socialmente”⁷⁵. Por ello, dado que a través del cuerpo se crea la relación con el mundo y con los otros⁷⁶, deben deshacerse los restrictivos conceptos normativos de la vida sexual y del género, a fin de hacer del cuerpo un lugar más habitable para el individuo. Una vía crítica y transformadora que se relaciona con aquello que Judith Butler propusiera sobre articular colectivamente “una versión minoritaria de normas o ideales que sostengan y permitan actuar al individuo; [...] distinguiendo entre las normas y convenciones que permiten a la gente respirar, desear, amar y vivir, y aquellas normas y convenciones que restringen o coartan las condiciones de vida”⁷⁷. Las normas institucionalizadas que fomentan el tratamiento diferencial de lo que es *no-humano*, están en realidad creando identidades opresoras de seres *irreales*, imposibilitados

70 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 16.

71 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “28 noviembre 1947 - ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?”, en *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* (Valencia: Pretextos, 2004), 158.

72 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 11.

73 NANCY, Jean-Luc, 11.

74 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, 33.

75 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, 33.

76 Se trata, como dice Judith Butler, de “una apertura hacia un tú asistida por el cuerpo”. Citado en BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 244.

77 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 15-23.

para existir como humanos. Pues las normas, que son, en último término, reconocimiento de *lo humano*, “establecen el campo ontológico en el que se puede atribuir a los cuerpos expresión legítima”⁷⁸. Romper con la matriz formativa conlleva unos riesgos que no todo el mundo está dispuesto a correr, ya que dicha ruptura puede hacer también que uno se desvanezca como sujeto, que deje de *ser* en el sentido más estricto del término. Puesto que “la arquitectura corporal es política”, tal como atestigua Paul B. Preciado, el cuerpo se ve refrendado desde las instituciones de poder como un instrumento habilitador para *ser*.

Las representaciones culturales “penetran en el interior invisible del cuerpo para depositar allí imágenes precisas, le otorgan una ubicación en el cosmos”⁷⁹ que, en último término, le da un sentido a su existencia colectiva. Paul B. Preciado se refiere al cuerpo como un texto socialmente construido a través del cual se puede acceder a la *historia de la humanidad*,

una suerte de *archivo orgánico*⁸⁰. Pues los cuerpos, en su materialidad, están inmersos en el tiempo y en el espacio: “envejecen, cambian de forma, dependiendo de sus interacciones se altera su significado y la red de relaciones visuales, discursivas y táctiles que se convierte en parte de su historicidad, su pasado constitutivo, su presente y su futuro”⁸¹. En cierto modo el lenguaje [des]configura el cuerpo a su antojo, lo cual “implica una comprensión tropológica del lenguaje como performador y performativo”⁸². Si bien *el cuerpo se da a través del lenguaje*, como dijera Jean Luc-Nancy, también termina por conferirse cierta inaprehensibilidad en la que lo lingüístico no puede operar.

El cuerpo existe como construcción social, en tanto que opera como un medio pasivo sobre el que se inscriben los significados culturales –Jean-Luc Nancy hace referencia, en este sentido, a aquellos “cuerpos con incisiones, cincelados, marcados, tallados a modo de

78 BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 28-29.

79 LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2002), 13.

80 PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, 18.

81 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 306.

82 BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 34.

microcosmos o de constelaciones”⁸³ como rastros de esa institución simbólica– o como el instrumento por el cual “una voluntad apropiadora e interpretativa”⁸⁴ establece un significado cultural para sí misma. El cuerpo es para el ser el umbral hacia el mundo, una compleción física bajo la que operan los sentidos, un *órgano sensorial*. Pero no es tanto esta *carne* la “que se interpone entre el hombre y el mundo”, advierte David Le Breton, “sino un universo simbólico” que hace que *lo biológico* se desvanezca ante “lo que la cultura le presta como aptitud”⁸⁵. Estas matrices culturales instan a que algunas identidades no puedan darse –existe una represión del cuerpo ejercida por la cultura instrumentalista–: “Aquellas en las que el género no es consecuencia del sexo y otras en las que las prácticas del deseo no son consecuencia ni del sexo ni del género”⁸⁶. Identidades corporales fallidas

83 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 12.

84 BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 58.

85 LE BRETON, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2007), 22.

86 BUTLER, Judith, *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, 72.

en el proceso de llegar a constituirse como *humano* pero que, sin embargo, su insistente presencia, su performatividad en términos *butlerianos*, termina por evidenciar que los límites normativos del campo de inteligibilidad son móviles, revelándose así nuevos horizontes con los que subvertir el sentido de *lo humano*.

Los cuerpos han sido entregados para ser cuidados, insiste Judith Butler⁸⁷. Por ello existe una responsabilidad y un compromiso de negociar a cada instante los términos que faciliten una vida humanamente habitable que tiene que ver con tratar de configurar esa “versión minoritaria de normas o ideales” a las que hacía alusión Judith Butler, que posibiliten la inteligibilidad de todos los cuerpos, pues es a través del cuerpo –de su carne y de su piel– que se vincula el ser humano al mundo, lo *saborea* sensiblemente que diría David Le Breton, se revela así mismo y establece conexiones con los *Otros*, generándose así un sentido más íntimo del *yo*. Pues los cuerpos “se reconocen a sí mismos no como hombres o mujeres sino como cuerpos hablantes, y reconocen a los

87 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 44.

otros como cuerpos hablantes”⁸⁸. Cuerpos que hablan con cuerpos, cuerpos que hablan de cuerpos. Es por medio del cuerpo que el ser se comunica con aquello que le rodea. El yo está formado por otros yoes, en un intenso juego de reflejos en donde la vida se hace o se deshace a cada instante como humanamente habitable.

Es por ello que el cuerpo adquiere una gestión paralela de su espacio: lo público y lo privado, lo social y lo íntimo, lo institucional y lo doméstico. En ese vincularse con el entorno debe darse un equilibrio entre la autonomía corporal y la exposición de la agencia que representa el cuerpo a la mirada y al contacto con los demás, pues no debe obviarse el componente de dimensión pública que este tiene. El cuerpo es una relación dual consigo mismo y con los otros cuerpos. “Mi cuerpo es y no es mío”, señala en este sentido Judith Butler, y “desde el principio es dado al mundo de los otros, lleva su impronta, es formado en el crisol de la vida social; sólo posteriormente el cuerpo es, con una innegable incertidumbre, aquello que reclamo como mío”⁸⁹. Ese mismo cuerpo al que

se refería Jeanne Hyvrard en *La Meurtritude*: “Este cuerpo que es mío. Este cuerpo que no es mío. Este cuerpo que, sin embargo, es mío. Este cuerpo extraño. Mi única patria. Mi habitación. Este cuerpo a reconquistar”⁹⁰. Por tanto el cuerpo se da a la vez como un cuerpo propio pero también como un cuerpo extraño. Pero esta división de la “cuestión entre el *tener* y el *ser*”, a la que se refiere Marc Richir, “dejaría escapar lo esencial: la experiencia del cuerpo moviéndose entre estos dos polos”⁹¹.

Hacer del cuerpo un lugar habitable –pues es este el primer espacio que uno *ocupa* en el mundo–, requiere, en primer lugar, ser permeable, permitiendo la entrada a otros agentes que ineludiblemente instarán a un continuo hacer y deshacer del cuerpo. Pues como cuerpos, dice Judith Butler, “siempre somos algo más que nosotros mismos y algo diferente de nosotros mismos”⁹², poniéndose así en valor el ser una piel porosa al *resto*, de tener

88 PRECIADO, Beatriz, *Manifiesto contrasexual*, 13.

89 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 40.

90 HYVRARD, Jeanne citado en LE BRETON, David, *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*, 15.

91 RICHIR, Marc, *El cuerpo (Seguido de “La verdad de la apariencia”)*, 8.

92 BUTLER, Judith, *Deshacer el género*, 40.

la capacidad de deshabitar el cuerpo que uno cree ser/poseer y reubicarlo irremediabilmente en el territorio de los *Otros*. Algo a lo que alude Jean-Luc Nancy cuando se refiere al cuerpo como una entidad propia y extraña al mismo tiempo: “Es el cuerpo *propio* el que muestra, ofrece al tacto, da de comer *hoc est enim*. El cuerpo propio, o la Propiedad misma, el Ser-de-Suyo *en cuerpo*. Pero al instante, siempre, es un cuerpo extraño el que se muestra”⁹³. Cuerpos que se ceden a cualquiera con el simple hecho de mirarse o tocarse. Y es que, como dijera Jean-Paul Sartre, “existimos el uno para el otro, como cuerpo. Pero no existimos de la misma manera como conciencia, como ideas”⁹⁴. El cuerpo es lo común. Lo que nos vincula a todos por iguales.

Es el cuerpo, precisamente, aquello por lo que el futuro permanece continuamente abierto, expectante a que las singularidades de cada ser lo redefinan. El cuerpo, dirá Judith Butler, “se postula como una apertura hacia el mundo

y hacia una colectividad de igualdad radical”⁹⁵. Es por medio del cuerpo que la *posibilidad* se mantiene activa: el instante de ser, de llegar a ser y repensar lo que el individuo podría ser. Se trata de reinventar el cuerpo, tanto a nivel individual como colectivo. “Por qué no caminar con la cabeza”, se preguntaban Gilles Deleuze y Félix Guattari en un ejercicio por repensar precisamente los usos del cuerpo, o incluso “cantar con los senos nasales, ver con la piel, respirar con el vientre”⁹⁶.

Urge una reflexión sobre los límites, las funciones y el aspecto del cuerpo en un mundo que experimenta una mercantilización de éste sin precedentes. La globalización ha servido para ampliar los modelos llevándolos más allá de sus lugares de origen. Debe pensarse la pluralidad de los mundos contemporáneos, en su coexistencia, sus confrontaciones, sus diferencias. David Le Breton señala hacia este horizonte en *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*,

93 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 10.

94 SARTRE, Jean-Paul, *Life / Situations: Essays Written and Spoken* (Nueva York: Pantheon Books, 1977), 11.

95 BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 242-43.

96 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “28 noviembre 1947 - ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?”, 156-57.

donde hace referencia precisamente a este cuerpo global, “fragmentado en una miríada de imágenes que invocan innumerables modelos, generalmente provisionales, que se igualan o se diferencian en un movimiento interminable que evoca la imagen de la *liquidez*”⁹⁷, ese estado sugerido por Zygmunt Bauman en su *Modernité líquide* para hablar del constante flujo cambiante al que se enfrentan las sociedades modernas contemporáneas⁹⁸.

Del mismo modo que Gilles Deleuze y Félix Guattari evitaban definir un cuerpo por sus órganos o sus funciones⁹⁹, ya que una gran parte de lo que un cuerpo es no quedaría retratado, también hay que evitar definirlo por su sexo o su género. Lo verdaderamente esclarecedor o relevante de un cuerpo es, vendrá a decir Baruch Spinoza en su *Ethica*, su capacidad de *afectary* de *ser afectado*, de establecer vínculos sensiblemente con el mundo y los *Otros*.

97 LE BRETON, David, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, 9.

98 BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad líquida* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016).

99 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “28 noviembre 1947 - ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?”.

CAPÍTULO TRES

De las experiencias corporales: percepciones y afectos

La reflexión introducida por Baruch Spinoza induce a pensar que “no hay asperezas entre la carne del hombre y la carne del mundo”¹⁰⁰, como observa David Le Breton; se trata de una suerte de carne que es en realidad un *continuum*. “Mi cuerpo”, dirá Maurice Merleau-Ponty, “se cuenta entre las cosas, es una de ellas, está prendido en el tejido del mundo, y su cohesión es la de una cosa. [...] El mundo está hecho de la pasta misma del cuerpo”¹⁰¹. Es esta carnosidad la que ejerce como mediadora entre el mundo y el ser. Es la membrana que lo conecta con las cosas. El ser no es en su relación con el mundo “un ojo, una oreja, una mano, una boca o una nariz, sino una mirada, una escucha, un tacto, una gustación o una olfacción”¹⁰², o lo que es lo mismo, una *actividad*.

Es el cuerpo sintiente sensible expuesto a la pura percepción, del que Maurice Merleau-Ponty hace uso para explicar su idea de *entrelazo*, una especie de torsión del mundo-

sujeto, un quiasmo. Un entrelazamiento en donde se pone en contacto el *afuera* y el *adentro*. Es por medio del acto perceptivo que el cuerpo y el mundo permanecen unidos. El *entrelazo* vendría a ser ese “enroscamiento de lo visible sobre el cuerpo vidente, de lo tangible sobre el cuerpo tocante, que se evidencia especialmente cuando el cuerpo se ve, se toca viendo y tocando las cosas, de manera que, simultáneamente, *como* tangible, desciende entre ellas, *como* tocante, las domina todas y extrae de él mismo esa relación, e incluso esa doble relación, por dehiscencia o fisión de su masa”¹⁰³. Lo que sugiere Maurice Merleau-Ponty es que la visión y el tacto están entrelazados: la visión como una suerte de tacto, y el tacto como un percibir, haciendo que el mirar o el tocar algo participen de una dimensión reflexiva del mundo, que en última instancia implica al terreno de lo visible y al terreno de lo táctil a participar el uno del otro. De este modo la experiencia estética se convierte en aquel lugar idóneo donde indagar la acción sinestésica del ser.

100 LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 18.

101 MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu* (Madrid: Trotta, 2013), 22-23.

102 LE BRETON, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, 22.

La *teoría de la carne* planteada por Maurice Merleau-Ponty propone un despliegue en

103 BUTLER, Judith, *Los sentidos del sujeto*, 202.

donde el cuerpo asume la acción del tocar pero también la condición del mirar y del ser visto. La carne adopta en suma una reversibilidad a través del tocar y del ver que posibilita una exploración a la vez introspectiva y externa, y en última instancia, un conocimiento del mundo.

“Vivir consiste en reducir continuamente el mundo al cuerpo”¹⁰⁴, dice David Le Breton, “moverse en un espacio y en un tiempo, transformar el entorno gracias a una suma de gestos eficaces, clasificar y atribuir un valor a los innumerables *stimulli* del entorno gracias a las actividades perceptivas”¹⁰⁵; hacer aprehensible aquello que es percibido por los distintos sentidos a través de los afectos provocados en el ser. Así es como el cuerpo produce y registra “*la arqui-tectónica del sentido*”¹⁰⁶. Los altos ritmos a los que el sujeto se ve sometido en su vida cotidiana hacen que tan sólo pueda filtrar una *espuma sensorial* de todos aquellos *stimulli* que lo atraviesan pero que no llegan a alcanzar su conciencia.

104 LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 7.

105 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, 8.

106 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 22.

Será precisamente la piel, dice Juhani Pallasmaa, esa membrana envolvente que sirve de línea limítrofe entre los sentidos y el mundo: “todos los sentidos [...] son prolongaciones del sentido del tacto; los sentidos son especializaciones del tejido cutáneo y todas las experiencias sensoriales son modos de tocar”¹⁰⁷.

Cabría pensar entonces la piel como aquel “territorio sensible que reúne en su perímetro el conjunto de los órganos sensoriales”¹⁰⁸ y que en ocasiones actúa “como la desembocadura de los demás sentidos”¹⁰⁹. David Le Breton señala en esta misma dirección que “la vista sería entonces un tacto de la mirada, el gusto una manera para los sabores de tocar las papilas, los olores un contacto olfativo y el sonido un tacto del oído. [...] La piel vincula, es un teflón de fondo que reúne la unidad del individuo”¹¹⁰.

Estas experiencias somáticas comparten, según David Le Breton, un *sensorium común*, precisamente por efecto de la misma trama

107 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel* (Barcelona: Gustavo Gili, 2006), 10.

108 LE BRETON, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, 45.

109 LE BRETON, David, 45.

110 LE BRETON, David, 45.

social que construye el cuerpo. Así el sujeto se conecta con los *Otros* a través de un proceso de participación de una colectivización que asimila toda una serie de simbolismos como propios y auténticos. “Siento, luego existo”¹¹¹, dirá David Le Breton parafraseando a René Descartes, evidenciando así que la condición humana es ante todo corporal, y por ende, sensitiva. Su existencia depende de la capacidad de penetrar el mundo, de dejarse afectar por los diferentes registros ofrecidos por este. “El cuerpo es proliferación de lo sensible”¹¹², observa David Le Breton, “el individuo sólo toma conciencia de sí a través del sentir, experimenta su existencia mediante las resonancias sensoriales y perceptivas que no dejan de atravesarlo”¹¹³. La carne del ser y la carne del mundo suponen de igual modo un *continuum* sensorial.

Sólo así, mediante los actos perceptivo-afectivos, el ser es en el seno del mundo. Para qué sino, se pregunta Jean-Luc Nancy, sirve tener dieciséis mil millones de ojos, ochenta mil millones de dedos. “Para existir, para ser *estos*

cuerpos y para ver, tocar y sentir los cuerpos de *este mundo*”¹¹⁴, se responde así mismo.

El cuerpo sirve entonces como ese instrumento a través del cual el ser interactúa e interioriza el mundo, para compartirlo luego, bajo un complejo registro simbólico, con el resto de sujetos de su comunidad. “Es la vía de apertura al mundo”¹¹⁵, aquel lugar cambiante que se metamorfosea, como dice David Le Breton, “en imágenes, en sonidos, en olores, en texturas, en colores, en paisajes, etc.”¹¹⁶.

Precisamente ese “acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas”¹¹⁷ al que aludía Maurice Merleau-Ponty se da por medio de la percepción, una suerte de comunicación/comunión que ayuda en la decodificación del mundo. Decía Michel de Montaigne en su *Apologie de Raimond Sebond* que “los sentidos son el comienzo y el fin del

111 LE BRETON, David, 11.

112 LE BRETON, David, 11.

113 LE BRETON, David, 11.

114 NANCY, Jean-Luc, *Corpus*, 59.

115 LE BRETON, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, 19.

116 LE BRETON, David, 12.

117 MERLEAU-PONTY, Maurice citado en LE BRETON, David, 14.

conocimiento humano”¹¹⁸, pues aquello que no puede ser percibido simplemente no *existe*.

Los sentidos operan, en primera instancia, como una herramienta de reconocimiento del mundo, para posteriormente a través de la sensibilidad del sujeto hacer de este un lugar coherente y habitable. En esta dirección David Le Breton habla de un *hojaldre de realidades* para referirse a las diferentes percepciones que se tienen del mundo y cómo éstas conviven bajo la apariencia de estratos. Por tanto, dirá que no puede hablarse de *lo real*, sino que debe hablarse de una realidad plural¹¹⁹. Pues las percepciones sensoriales están inscritas en una trama social, cultural y personal, “dibujan los fluctuantes límites del entorno en el que vivimos y expresan su amplitud y sabor”¹²⁰.

El mundo es el escenario donde se desarrollan todas las acciones del ser humano. El entorno en el que se mueve no es más que la suma de

elementos percibidos. Y estas percepciones sensoriales representan la proyección de significados sobre este escenario que es el mundo. “Las cosas no existen en sí; siempre son investidas”¹²¹ por alguno de los sentidos. Dichas percepciones representan, según Maurice Merleau-Ponty, “una comunicación o una comunión, un retomar o un concluir por nuestra parte de una intención extraña o, a la inversa, el cumplimiento desde fuera de nuestras capacidades perceptivas, algo así como un acoplamiento de nuestro cuerpo con las cosas”¹²². A través de los actos perceptivos el ser descifra su mundo periférico y lo dota de sentidos. Para el ser humano, dice David Le Breton, “no existen otros medios de experimentar el mundo sino ser atravesado y permanentemente cambiado por él. El mundo es la emanación de un cuerpo que lo penetra. Entre la sensación de las cosas y la sensación de sí mismo se instaura un vaivén. Antes del pensamiento, están los sentidos”¹²³.

118 MONTAIGNE, Michel de citado en LE BRETON, David, 19.

119 LE BRETON, David, 12.

120 LE BRETON, David, 12.

121 LE BRETON, David, 14.

122 MERLEAU-PONTY, Maurice citado en LE BRETON, David, 14.

123 LE BRETON, David, 11.

Pero sin duda un cuerpo es, en último término, afección. A las percepciones las secundan los afectos, las emociones provocadas fruto de ese vaivén al que se refería David Le Breton. En la genealogía de la actual *Affect Theory* quizás cabría situar en el inicio, dentro de la tradición filosófica occidental, la “Parte III” de la *Ethica. Ordine Geometrico demonstrata* (1677)¹²⁴ en la que Baruch Spinoza prestaba especial atención al *affectus* (afecto) y a la *affectio* (afección), un testigo que sería recogido tiempo más tarde en *Mil mesetas* (1972) por Gilles Deleuze y Félix Guattari y *En medio de Spinoza* (1980) por Gilles Deleuze.

Cuando Gilles Deleuze se pregunta cómo define Baruch Spinoza un cuerpo, se encuentra con dos respuestas simultáneas: “Por un lado, un cuerpo, por muy pequeño que sea, comporta siempre una infinidad de partículas: son las relaciones de reposo y de movimiento, de velocidad y de lentitud entre partículas, las que definen el cuerpo, la individualidad de un cuerpo. Por otro lado, un cuerpo afecta otros cuerpos distintos o es afectado por ellos; este

poder afectar o de ser afectado define también un cuerpo. [...] Se trata aparentemente de dos proposiciones muy simples: la primera es cinética y la otra, dinámica”¹²⁵. Un cuerpo jamás será definido, continúa, ni por sus órganos o funciones ni como substancia o sujeto. La *Ethica* de Baruch Spinoza es concebida como una etología que define los cuerpos por los afectos de que son capaces. Entonces cabría pensar que un cuerpo podría ser (casi) cualquier cosa, “un animal, un cuerpo sonoro, un alma o una idea, un corpus lingüístico, un cuerpo social, una colectividad”¹²⁶, viene a proponer Gilles Deleuze.

Apunta Luciano Espinosa, en su “Estudio introductorio” a Baruch Spinoza, que los afectos “no son otra cosa que fuerzas y reacciones derivadas de los contactos”¹²⁷. O dicho por el propio Baruch Spinoza, “por *afectos* entiendo las afecciones del cuerpo por las cuales la potencia de obrar del cuerpo mismo

125 DELEUZE, Gilles, *Spinoza: filosofía práctica* (Barcelona: Tusquets, 2009), 150.

126 DELEUZE, Gilles, 155.

127 ESPINOSA, Luciano, “Estudio introductorio. Baruch Spinoza, la razón de la alegría”, en *Ética demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Gredos, 2015), XXXIX.

124 Fecha de publicación. La obra fue escrita entre 1661 y 1675.

es aumentada o disminuida, favorecida o reprimida, y al mismo tiempo las ideas de estas afecciones”¹²⁸. Siguiendo con esta línea, se podría definir el afecto, señala Simon O’Sullivan, uno de los autores que traslada la *teoría de los afectos* al campo de las prácticas artísticas, “como el efecto que otro cuerpo, por ejemplo un objeto artístico, tiene sobre mi propio cuerpo y su *duración*. [...] Es la materia en nosotros respondiendo y resonando con la materia alrededor de nosotros. [...] Momentos de intensidad, una reacción en/sobre el cuerpo”¹²⁹. Los afectos vendrían a funcionar como relaciones que se establecen en respuesta a la interacción sensorial con el mundo y con los *Otros*, haciendo precisamente que el ser viva permanentemente en un estado de conexión con las cosas.

“El arte –advierde Simon O’Sullivan– no es un objeto más entre muchos otros, o al menos, no un objeto de conocimiento, o no sólo un

objeto de conocimiento. El arte hace algo más. [...] El arte podría ser perfectamente *una parte* del mundo (después de todo, es una cosa construida), pero al mismo tiempo, se situaría en un *aparte* del mundo. Y este aislamiento, [...] es lo que constituye su principal importancia”¹³⁰.

“El arte –la obra de arte– ya no es un objeto de arte como tal, o no sólo un objeto artístico, sino un espacio, una zona, aquello que Alain Badiou podría llamar una *localización: un punto de exilio donde es posible que algo, finalmente, puede ocurrir*”¹³¹. Se trata de un algo más que para Jean-François Lyotard “esconde un exceso, un éxtasis, un potencial de asociaciones que desborda todas las determinaciones de su *recepción y producción*”¹³². Es una suerte de umbral a *universos invisibles* donde las reglas son otras y ofrecen, en última instancia, una experiencia de penetrar en un lugar-otro, “un mundo experimentado de otra forma; un mundo molecular de transformación”¹³³. En *Lascaux*,

128 SPINOZA, Baruch, *Ética demostrada según el orden geométrico* (Madrid: Gredos, 2015), 105.

129 O’SULLIVAN, Simon, “La estética del afecto. Pensar el arte más allá de la representación”, *Exit Book. Un mundo de afectos*, n.º 15 (2011): 10, 14.

130 O’SULLIVAN, Simon, 9.

131 O’SULLIVAN, Simon, 13.

132 LYOTARD, Jean-François citado en OLIVARES, Rosa, “Una experiencia estética”, 5.

133 O’SULLIVAN, Simon, “La estética del afecto. Pensar el



Georges Bataille, se refiere a la cueva de arte rupestre y paleolítico como una suerte de proyecto-ritual, un “espacio sagrado, donde el arte es un mecanismo para acceder a una suerte de más *allá inmanente* a la experiencia cotidiana, y opera como una especie de juego que lleva al participante fuera de la conciencia mundana (de ahí que la lectura de Bataille de las pinturas de Lascaux sea performativa)”¹³⁴. Es por ello que Simon O’Sullivan se refiere al arte como una *fisura*, en el sentido de que “nos abre a un universo [...] del cual somos también parte”¹³⁵. El arte se situaría de este modo entre el territorio de *lo real*, lo físicamente tangible, y al mismo tiempo en un entorno virtual, una especie de proyección de dudosa fisicidad pero que, sin embargo, logra reunir bajo ella a toda una comunidad de cuerpos que han sido contruidos simbólicamente a través del espacio-tiempo.

El arte tiene que ver con reactivar, a través del cuerpo del usuario, ese bloque de sensaciones. Es por ello que la presencia

consciente del individuo que experimenta la obra de arte se convierte hoy en día en el protagonista principal de determinadas prácticas artísticas, puesto que sin su *corpus*, la obra parece estar sumida en un continuo *stand by*. Ahora la obra es la propia experiencia vivenciada, individual o colectivamente, por el cuerpo o los cuerpos de aquellos sujetos que habitan en su interior. Puesto que el cuerpo es “el lugar y el tiempo indiscernibles de la identidad”¹³⁶, la activación de la obra de arte por medio de este lo abre a la posibilidad de ubicarlo en un lugar y un tiempo nuevos que, por ende, modifica su sentido de identidad.

La experiencia de habitar la obra de arte reporta un exceso “corporal” a través del cual se descubre un cuerpo “nuevo” que ve transgredir su condición biológica y social. Quizás, en este sentido, el arte tenga algo de utopía foucaultiana, pues “la utopía es un lugar fuera de todos los lugares, pero es un lugar donde tendré un cuerpo *sin cuerpo*”¹³⁷. Tal vez se trate de aquel *Cuerpo sin Órganos* (CsO) al que

arte más allá de la representación”, 16.

134 O’SULLIVAN, Simon, 14.

135 O’SULLIVAN, Simon, 17.

136 LE BRETON, David, *La sociología del cuerpo*, 33.

137 FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías* (Buenos Aires: Nueva Visión, 2009), 8.

aludían Gilles Deleuze y Félix Guattari a raíz de la “declaración de guerra” que Antonin Artaud lanzó contra los órganos el 28 de noviembre de 1947. Un CsO que es para ellos “el huevo lleno anterior a la extensión del organismo y a la organización de los órganos, anterior a la formación de los estratos, el huevo intenso que se define por ejes y vectores, gradientes y umbrales, tendencias dinámicas con mutación de energía, movimientos cinemáticos con desplazamiento de grupos, migraciones, y todo ello independientemente de las formas accesorias, puesto que los órganos sólo aparecen y funcionan aquí como intensidades puras”. Pero un CsO, en definitiva, vendrán a decir, “no se opone a los órganos, sino a esa organización de los órganos que llamamos organismo”¹³⁸. Se habla entonces de un cuerpo que se opone en verdad a la organización de la norma. Es más, llegan a preguntarse si no sería la *Ethica* de Baruch Spinoza el gran libro sobre el *Cuerpo sin Órganos*, pues un CsO “está hecho de tal forma que sólo puede ser

ocupado, poblado por intensidades”¹³⁹. Es decir un CsO, un cuerpo carente de organización, de norma, solo puede ser entendido, construido y modificado por la *affectio* y el *affectus*.

Será este cuerpo afectivo y afectado, ubicado en el interior de la obra de arte, el que se proyecte hacia un espacio *heterotópico*, “esos lugares reales –que para Michel Foucault están– fuera de todos los lugares”¹⁴⁰. Una suerte de *recortes* proferidos sobre *lo real* que permiten ir *más allá*, algo así como *contraespacios*. Así el arte, o mas bien, los lugares que “virtualmente” posibilita a través de la experiencia percepto-afectiva del sujeto, funcionaría al modo de esta heterotopía *foucaultiana*, una especie de función *transformadora-mágica* que, para Simon O’Sullivan, se relacionaría con la idea de “una danza en la cual, a través de delicadas maniobras, lo molecular [en un sentido *deleuzeguattariano*] es abierto, lo estético es activado, y el arte transforma, aunque sólo sea por un instante, nuestro

138 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, “28 noviembre 1947 - ¿Cómo hacerse un Cuerpo sin Órganos?”, 158, 159, 163.

139 DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, 158.

140 FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 21.

sentido de nosotros mismos y nuestra noción del mundo”¹⁴¹. Una coreografía de cuerpos, de afectos que danzan, que tocan y son tocados.

141 O’SULLIVAN, Simon, “La estética del afecto. Pensar el arte más allá de la representación”, 17.

CAPÍTULO CUATRO

En las entrañas de la obra de arte: hacia un mundo-otro

“El arte no es construcción, artificio, relación industrial con un espacio o un mundo de fuera”, advierte Maurice Merleau-Ponty. Es mucho más. “Es en verdad el *grito inarticulado* del que habla Hermes Trimegisto, *que semejaba la voz de la luz*. Y, una vez que está ahí, el arte despierta en la visión ordinaria de las potencias durmientes un secreto de preexistencia”¹⁴².

Cuando un cuerpo atraviesa el umbral que supone la obra de arte y se adentra en sus entrañas parece “descondicionar su nacimiento. Olvidar su nombre. Desnudarse. Despojarse de sus ropajes. Desvestir su memoria. Desmodelar sus máscaras”¹⁴³. La experiencia artística supone, en términos *bretonianos*, una especie de blancura que suspende el mundo *real* y que da paso a una suerte de virtualidad infinita que, sin embargo, se constituye como un hecho real en tanto que es experimentado sensiblemente. Se trata, dirá David Le Breton, “de un refugio más o menos prolongado, una suerte de esclusa de aire para

poder respirar”¹⁴⁴. El arte como guarida donde resguardarse de los “peligros” que acechan en ese mundo en ocasiones extremadamente *real*. Las prácticas artísticas contemporáneas proporcionan lugares donde no es necesario justificarse, rincones que suponen “desvíos que llevan a uno mismo después de unas horas, unos días o quizás aún más tiempo”¹⁴⁵.

Transitar hacia nuevas identidades corporales *intergénero* se torna un problema dentro de las sociedades contemporáneas, donde romper con la norma establecida conlleva una serie de dificultades. En este sentido el arte activa el pensamiento crítico del ser, ofrece una vía de ruptura con el *espacio transicional* del adulto al que Donald Woods Winnicott alude en *Playing and Reality*, ese lugar “en el que se siente protegido dentro de una trama sólida de hábitos y rutinas”¹⁴⁶ que en ocasiones parecen dormir las voluntades transformadoras del individuo, relegándole a una posición acomodada en la que incluso puede estar siendo perjudicado.

142 MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, 12.

143 LACARRIÈRE, Jacques citado en LE BRETON, David, *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea* (Madrid: Siruela, 2016), 186.

144 LE BRETON, David, 187.

145 LE BRETON, David, 188.

146 WINNICOTT, Donald Woods citado en LE BRETON, David, *Antropología del cuerpo y modernidad*, 91.

Para lograr alcanzar otras eventualidades que transgredan la norma o posibilitar un futuro distinto para la norma misma, Judith Butler habla de *fantasía* en el sentido de tomar el cuerpo como un inicio para articular nuevas vías hacia el reino de la posibilidad. La fantasía permite repensar el cuerpo propio y el de los *Otros* de un modo distinto; en tanto que excede lo real se ubica al amparo de un lugar-otro, que en última instancia, termina por convertirse en familiar¹⁴⁷. Se trata de *fantasear* otras realidades posibles de concebir el cuerpo –individual y colectivo–, para que este, precisamente, no termine por ser uno de aquellos *zombis sartreanos*.

Es en este sentido que determinadas obras de arte contemporáneo trazan ese umbral que sirve para trasladar a sus usuarios del *mundo real* a ese mundo-otro fruto de la *fantasía* a la que aludía Judith Butler, un mundo donde las reglas preestablecidas social, cultural y políticamente no operan, o al menos no lo hacen del mismo modo, permitiendo así que nuevas identidades corporales puedan aflorar como una realidad naturalizada. El arte actuaría entonces como

aquello que [re]define a cada instante los límites de *la realidad*, una horadación de *lo real* para crear ese instante *virtual* donde uno puede existir como *humano*.

De la misma forma que en los entornos propiciados por el ciberespacio los rostros desaparecen, los cuerpos enteros se desvanecen y las identidades se multiplican, los espacios *virtuales* devenidos de las prácticas artísticas también favorecen un *paraíso* de identidades permeables y múltiples. Una de las características de estos *entornos virtuales* es que desarrollan simultáneamente un mundo real, en tanto que puede ser vivido, e imaginario al mismo tiempo, un espacio que se mueve entre la dicotomía de *lo real* y *lo ficticio*, lo permanente y lo provisional, un lugar-otro de comunicación, de encuentros, de información, de conocimiento, de difusión. En una definición clásica del ciberespacio Randy Walser pone de manifiesto esta dualidad de los mundos: “el ciberespacio es un medio que da a sus usuarios la impresión de ser transportados corporalmente del mundo físico ordinario a

mundos de imaginación pura”¹⁴⁸. Es importante entender esta transición entre estos dos escenarios, pues lo virtual va a posibilitar *otros usos* del cuerpo y, por ende, otras concepciones del mismo. Si bien en el ciberespacio el viajero virtual “experimenta físicamente un mundo sin carne” en el cual su cuerpo ya no tiene sentido de ser, en las prácticas artísticas sucede que el cuerpo del usuario es reinventado bajo los nuevos modelos de entender *lo real*.

Las habitaciones de texturas vegetales de Cristina Iglesias que terminan por convertirse en laberintos donde perderse para más tarde poder así uno encontrarse, las investigaciones *quasi* científicas desarrolladas por Olafur Eliasson en torno a la percepción sinestésica, las mallas de licra llenas de especias de Ernesto Neto que cuelgan por efecto de la gravedad o los espacios construidos por James Turrell mediante luz; todos ellos experimentan con los límites previstos del espacio, las percepciones y las afecciones del cuerpo, reinventan las condiciones espaciales con técnicas extrasensoriales para colocar al sujeto

ante una experiencia de extrañamiento de un lugar inusual, para situarlo finalmente ante su propia existencia como ser humano más allá de su construcción como *ser social*. Se trata de concebir el hecho artístico en sí mismo como una experiencia de carácter perceptivo y sensible que ayuda a modificar en un sentido libre la concepción del orbe, procurando un “lugar” de reavive para el ser humano en su posición de individuo alienado en la sociedad contemporánea. Los proyectos de estos artistas de naturalezas tan diversas funcionan a modo de *laboratorios de los afectos*, enfrentan a los individuos ante un momento único de extrañeza. Escenas de interacción que dibujan una figuración simbólica de los cuerpos en el espacio, evocando “una coreografía en la que los movimientos concertados de los *partenaires* se atraen y responden sutilmente, creando un ritmo, una coherencia. [...] Los desplazamientos, los gestos, las mímicas y las posturas se realizan en sincronía y el cambio de posición de uno entraña el de otro, aunque sólo sea para mantener una disposición propicia al intercambio o simplemente en una especie de acompañamiento inconsciente. [...] Las gestualidades se entrelazan y se revelan con fluidez y delicadeza, con la misma evidencia

148 WALSER, Randy citado en LE BRETON, David, *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*, 192.

que sobre una pista de baile¹⁴⁹. Porque sobre todo, si algo consigue el arte es crear una *comunidad afectiva*, congrega a toda una serie de cuerpos que, como señalaba G. H. F. Hegel, se *vivifican* bajo el manto de una experiencia común. Será el participar de ese mismo conocimiento sensitivo lo que les una, existir en el interior de la obra de arte. Así el umbral abierto por la experiencia estética permite a cada individuo salir de la realidad social a la que pertenece.

149 LE BRETON, David, *Las pasiones ordinarias*.
Antropología de las emociones, 99.



Techo suspendido inclinado en la exposición *Cristina Iglesias*
Solomon R. Guggenheim Museum, Nueva York
1997

CRISTINA IGLESIAS (1956, SAN SEBASTIÁN)

Decía Barbara Maria Stafford en *Buscando refugio*, a propósito de la exposición itinerante *Cristina Iglesias* (1997-1998) que comenzó en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York, que el ser humano posee el instinto de “proteger el cuerpo vulnerable mediante la búsqueda o la construcción de refugios”¹⁵⁰. Una necesidad que le ha llevado históricamente a construir y habitar todo tipo de escondites, guaridas, moradas, cabañas, rincones, refugios..., en definitiva, umbrales que al ser atravesados ofrecen un nuevo lugar donde no ser visto. Cabe preguntarse, tal como ya lo hiciera la propia Barbara Maria Stafford, “¿qué clase de miedo o terror hace a la gente esculpir fortalezas junto a las golondrinas en medio de rocas verticales, lisas y resbaladizas?”¹⁵¹. Quizás sea la sensación de vulnerabilidad que siente el ser humano ante la inmensidad provocada por la naturaleza “salvaje” y lo desconocido lo que le lleva a proveerse de estos lugares de aislamiento. Ser íntimo ante lo inaprehensible.

150 STAFFORD, Barbara Maria, “Buscando refugio”, en *Cristina Iglesias* (Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 1998), 85.

151 STAFFORD, Barbara Maria, 101.

Precisamente la genealogía de *habitaciones* de texturas vegetales¹⁵² pensadas por Cristina Iglesias representa esta suerte de interiores, cavernas, laberintos, pasadizos, esquinas, pozos... que tanto ansía el ser humano. Unas habitaciones que a través de su epidermis conectan el mundo *real* –o al menos aquel considerado como tal– con *otro*, el devenido del primero por medio de la *fantasía* proferida por la experiencia artística. El mundo creado por Cristina Iglesias es, tal como sugiere Guiliana Bruno, “un lugar de umbrales, suspendido en el límite de lugares imaginarios. [...] Son puertas o, más bien, portales que invitan a atravesar fronteras, incluida la que separa el interior del exterior”¹⁵³. Son estas pieles texturadas –que

152 En algunos de los primeros trabajos de Cristina Iglesias se muestran tapices con imágenes de árboles y bosques que anticipan las *ficciones vegetales* de sus característicos relieves. “El entrelazamiento de ramas y follaje de árboles representados en los tapices [...] constituye una metonimia de su condición textil”, prefigurando las tramas vegetales que comenzarían a conformar muchas de sus obras posteriores. Citado en FERNANDES, João, “La máquina de enmarañar paisajes”, en *Impresiones. Cristina Iglesias* (Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2014), 7.

153 BRUNO, Guiliana, “La densidad de la superficie: proyecciones en un muro-pantalla”, en *Cristina Iglesias. Metonimia* (Madrid: MNCARS, 2013), 68.



simulan ser ramas, hojas, algas...– en verdad finas membranas, velos que sólo aquellos que se aventuran a atravesarlos descubren lo que estos ocultan.

Se trata de espacios *topofílicos* que se comportan, como señala Guiliana Bruno, al modo de “moradas improvisadas y refugios temporales. Crean estructuras de ocupación mudables e íntimas, con puertas de acceso que alteran las fronteras que separan el interior del exterior”¹⁵⁴. Y es en este sentido epidérmico que Guiliana Bruno habla de los espacios proyectados por Cristina Iglesias como pantallas, *interfaces tangibles* que conectan dos sistemas independientes, dos mundos autónomos. Al emplear este término se introduce, en cierta medida, un componente de *virtualidad*, que en definitiva es una de las principales agencias que tiene el arte: producir y proyectar realidades alternativas que posibiliten nuevos modos de vincularse entre los seres. Cristina Iglesias trabaja con los flujos de gente, construye lugares de encuentro para los *extraños*.

Apunta Lynne Cooke sobre la importancia que para Cristina Iglesias y su heterogénea serie de *Rooms and Mazes* tuvo el Pabellón Alemán de Barcelona (1929¹⁵⁵) de Ludwig Mies van der Rohe y Lilly Reich: “La bella estructura ofrece una secuencia de vistas cerradas del espacio, de agua y de luz encuadradas por la naturaleza en su forma más ornamental y sensual”¹⁵⁶, tal y como sucederá en algunos de los pabellones de Cristina Iglesias. También lo literario, lo narrativo, juega un papel fundamental a la hora de imaginar y confeccionar algunas de las *habitaciones vegetales* que Cristina Iglesias ha ido desarrollando a lo largo del tiempo. Textos como *À rebours* (1884) de Joris-Karl Huysmans¹⁵⁷ parecen ser el fiel relato de estas estancias *tapizadas* por la naturaleza:

155 Tras desmantelarse la Exposición Internacional de Barcelona celebrada en 1929, el pabellón fue posteriormente reconstruido en el mismo emplazamiento en 1986.

156 COOKE, Lynne, “A place of reflection”, en *Cristina Iglesias. Lugar de reflexión* (Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2013), 15-16.

157 Concretamente este extracto conforma el texto empleado por Cristina Iglesias en *Celosía À rebours* (1996).



Caminó de aquí para allá, a lo largo de la habitación, a fin de dar firmeza a sus piernas al tiempo que dirigía su vista hacia el techo, en el que se destacaban, en relieve, cangrejos y algas marinas envueltas en costras de sal, contra un fondo granulado, tan amarillo como la arena de la playa. Parecidos motivos adornaban los zócalos de las paredes, las cuales a su vez estaban revestidas de un crespón japonés, de color verde acuoso, ligeramente arrugado, simulando la superficie de un río rizado por el viento, sobre la que flotaba un pétalo de rosa, alrededor del cual nadaba una nube de pececillos apenas bosquejados por un par de pinceladas.

Cabría la posibilidad de pensar que estos pabellones comenzaran en las Islas Lofoten¹⁵⁸,

158 Si bien en obras previas como *Sin título* (1988), *Sin título* (1990), *Sin título* (1993) o *Sin título (Venecia I)* (1993), se ve como Cristina Iglesias va configurando una especie

en el pequeño pueblo noruego de Moskenes, de poco más de 1.000 habitantes. El programa *Artscape Nordland* (1992-1998) brindó a Cristina Iglesias la oportunidad de comenzar a idear una serie de pabellones autónomos, similares a las grutas artificiales decoradas con ornamentación vegetal, conchas, geodas y piedras semipreciosas, típicas de los jardines barrocos europeos del siglo XVII y hasta mediados del siglo XVIII.

De este modo aunaba Cristina Iglesias los conceptos venidos del ámbito de la escultura y de la arquitectura para proyectar una suerte de espacios construidos de frondosa vegetación que envuelven a quien se adentra en ellos. Laberintos donde perderse –o encontrarse– que terminan por convertirse en refugios exóticos, lugares aislados del mundo, una suerte de jardín edeniaco que sirve como reducto para el ser.

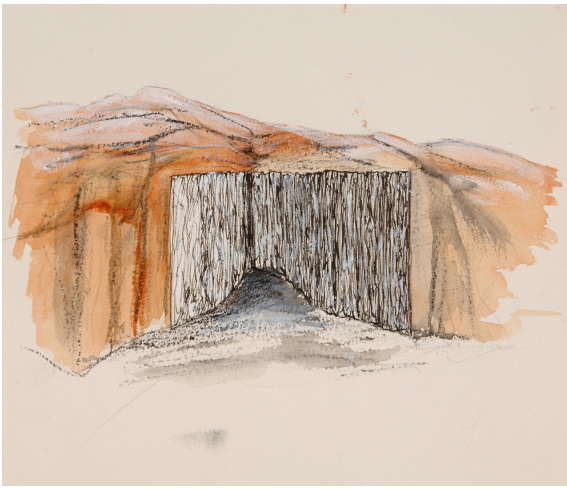
El primer planteamiento de Cristina Iglesias para Moskenes consistía en un paseo que conducía hasta el borde del mar. Una vez allí, cuando “la

de espacios cuasiarquitectónicos a modo de esquinas o pantallas.

Sin título (Hojas de laurel)

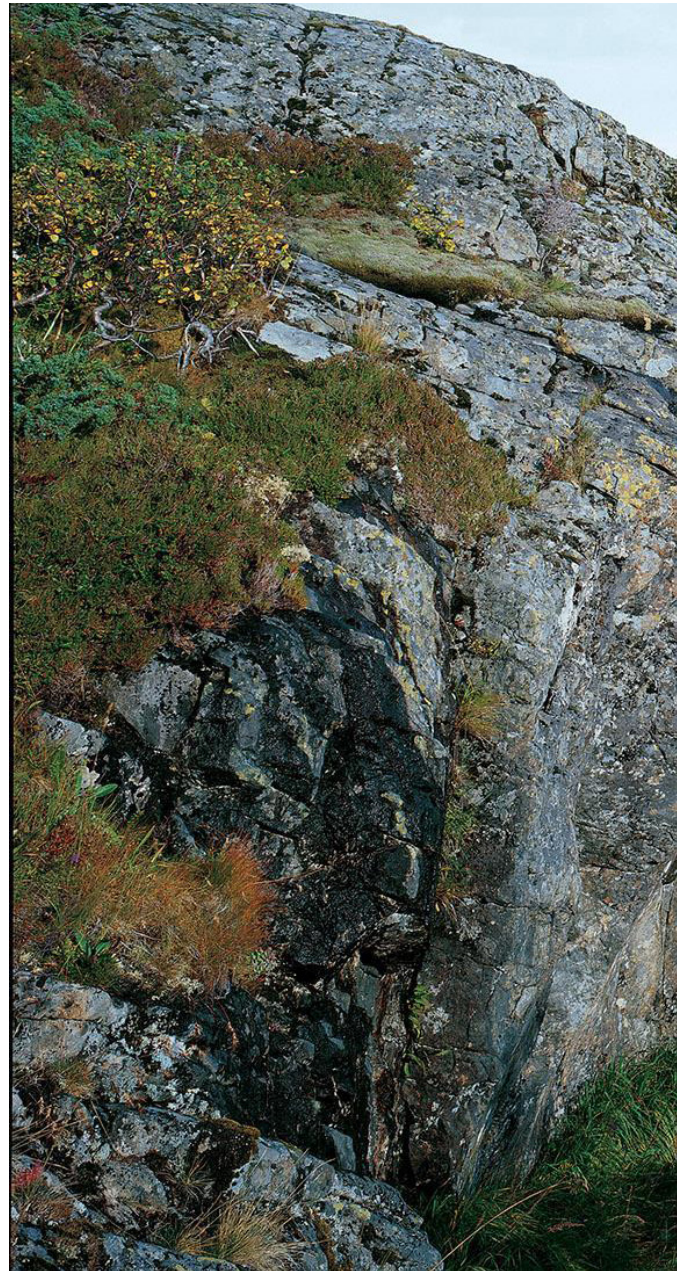
Cristina Iglesias

1993-1994



contemplación de éste se fija en la visión, en la retina, se desciende por una pendiente con dos muros a los lados y otro al frente. Los muros tendrán impresiones de alguna planta traída de otro país. Al caminar por la rampa, descendiendo hasta el final, el mar irá desapareciendo pero el sonido seguirá presente. Al cabo de un rato, el agua comenzará a invadir la rampa desde el ángulo inferior, obligándonos a retroceder”¹⁵⁹. Llega entonces el momento de volver la vista atrás y deshacer el camino andado.

Pero aquella primera idea nunca se vio materializada. El proyecto iría mutando y fue con un encargo que Cristina Iglesias recibió en 1993 para instalar una obra de manera permanente en la Biblioteca Central de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), que le sirvió de preámbulo para la concreción de la obra que se erigiría ese mismo año sobre el fiordo de la costa atlántica: *Sin título (Hojas de laurel)* (1993). La propuesta para este espacio consistía en dos piezas que habían formado parte del Pabellón de España en la 45ª edición de La Biennale di Venezia (1993), dirigida por



159 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia* (Madrid: MNCARS, 2013), 237.



Sin título (Hojas de laurel)

Cristina Iglesias

1993-1994



Achille Bonito Oliva. Pero estos dos muros metálicos cobraban ahora un mayor sentido en su nuevo hábitat al crear, tal como relata Simón Marchán Fiz, “una analogía del bosque: el follaje de las hojas de laurel dentro de un bosque: los pilares del recinto”¹⁶⁰. El arquitecto del edificio, José Ignacio Linazasoro, había configurado un espacio poblado de gruesas columnas cilíndricas de hormigón con función estructural que, vistas en alzado, se asemejaban a los troncos de los árboles de un denso bosque.

Sin título (Hojas de laurel) (1993-1994) se ubicó finalmente en *la cueva del diablo* o *la mantequera*, un rincón natural protegido de los silbidos del viento. Los muros rectangulares de aluminio levantados por Cristina Iglesias sirven de embudo en forma de V hacia una grieta natural que recorre la pared rocosa de la que en ocasiones brota el agua del mar. “La extraña luz del norte se reflejaría en el metal creando brillos de plata”¹⁶¹, invitando al curioso a dirigir en último instante la mirada hacia la profundidad oscura de la sombría *herida*. Un

umbral que suscita misterio y que, sin embargo, es inaccesible, al menos, físicamente. Sólo la mirada puede adentrarse en un intento por atravesar la roca y *tocar* el frío mar de Noruega. Se trata, en suma, de un rincón, de un rincón *bachelardiano* donde uno puede refugiarse al mismo tiempo que contempla desde la *rendija* el mundo exterior.

Estos muros de texturas vegetales metálicas hendidos en la roca traen a la memoria, como narra Javier Maderuelo, “los altos setos de los jardines de Schönbrunn o del Generalife, en los que el genio jardinero ha tallado [...] con la tijeras en los setos y los árboles caminos y arcos”. Estas paredes de una naturaleza que parece haber sido congelada son en realidad una “vegetación de una naturaleza artificial, como la del jardín, que será capaz de aguantar impasible las inclemencias del tiempo”¹⁶². Los relieves trazados con ramas y hojas de laurel en los muros contrastan con el paisaje ártico de Moskenes y desconcierta a quien busca en el entorno natural castigado por el viento algún vestigio de lo representado en las paredes

160 MARCHÁN FIZ, Simón, “Intervenciones en la arquitectura”, en *El patrimonio arquitectónico y artístico* (Madrid: UNED, 2013), 95.

161 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia*, 239.

162 MADERUELO, Javier, *Cristina Iglesias. Cinco proyectos* (Madrid: TF editores, 1996), 103-104.



plateadas. La elección no es casual. El laurel, “el olor de las hojas y el que da a los guisos tiene un extraño dulzor como de canela”¹⁶³, lo que llevaba a Cristina Iglesias a pensar en la flora de un lugar lejano de aquel paraje nórdico. Procedente del mediterráneo, este árbol de hoja perenne, siempre verde –y por tanto una apología de la vida–, estaba en la Antigüedad vinculado a Apolo, dios de las artes y la música, quien, maldecido por el joven Eros por burlarse de este, trataba incesantemente de conquistar a la ninfa Dafne, quien lo aborrecía. Al verse un día atrapada por él, invocó a su padre Peneo, un dios-río que la convirtió en un laurel para salvarla. Aún así Apolo le prometió amor eterno y juró que sus ramas coronarían las cabezas de aquellos que en las artes, la música o los juegos triunfaran. También en la Antigua Roma se creía que el laurel servía para desviar la caída de los rayos. Así lo recoge Plinio el Viejo en sus escrituras tomando el testimonio del emperador Tiberio Julio César, quien vestía una corona de laurel en los momentos de tormenta. En suma, el laurel como un elemento protector y purificador, además de aromático, que acompaña a aquel que se atreve a adentrarse en la grieta. “Una

163 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia*, 239.

ficción incrustada en las imponentes rocas que se yerguen majestuosas al lado del mar, en el acantilado”¹⁶⁴, que funciona como una escenificación de un transitar hacia el reino de la imaginación. Un muro-manto de laurel que es en verdad “una atalaya desde donde poder mirar al mar refugiada de los vientos”¹⁶⁵.

Algunas de las grutas propuestas por Cristina Iglesias “se disuelven en el entorno circundante, y las superficies reflejadas ofrecen una forma de camuflaje. Frente a estos reflejos evanescentes e inmateriales, la presencia de los ámbitos interiores ficticios se intensifica, y adquieren una naturaleza surreal, maravillosa en su artificialidad proteica”¹⁶⁶. Sucede así en *Vegetation Room Inhotim* (2010-2012) en Brumadinho, en el estado brasileño de Minas Gerais. La obra se encuentra ubicada en el Centro de Arte Contemporânea Inhotim, una inmensa selva de mata atlántica convertida en jardín botánico por el paisajista Roberto Burle

164 IGLESIAS, Cristina, 239.

165 IGLESIAS, Cristina, 239.

166 COOKE, Lynne, “Dentro y fuera: una identidad estética en formación”, en *Cristina Iglesias. Metonimia* (Madrid: MNCARS, 2013), 62.



Max en 1984 y que la propia Cristina Iglesias definió como “un laboratorio de botánica y arte”¹⁶⁷, dos elementos que también terminan por maridarse en sus proyectos.

Decide escoger una zona de matorral entre el jardín y la selva donde construir una habitación de base cuadrada de nueve metros de lado, una especie de habitación-laberinto-vegetal sin techo, abierta al cielo en mitad de la densidad de la selva. Para Cristina Iglesias un claro en mitad del bosque es un espacio donde respirar, pero también se trata de un lugar para la espera, de anticipación para lo que aún está por venir. “The trees that surround us are a dark screen that only lets us see their surface”¹⁶⁸. Precisamente las superficies de sus *vegetation rooms* poseen una ilusión de profundidad que contribuye a una sensación de estar rodeado. Aún así se trata de una maraña arbórea penetrable y transitable. Conviven, como dijera Javier Maderuelo, dos mundos paralelos: “El mundo de las apariencias, que es el primero que nos atrae y cautiva, está

constituido por los materiales, las formas, las imágenes y por la sorprendente presencia física de la obra en su totalidad. [...] El mundo de los contenidos [...] va desvelándose lentamente”¹⁶⁹. Las paredes exteriores revestidas de acero inoxidable pulido reflejan el entorno natural que rodea la construcción hasta el punto de llegar a desaparecer ante la mirada del *excursionista*. Pero en el espejo uno también se descubre así mismo y a los *Otros*, tratando de superar la fría membrana que separa la *realidad* de su reflejo, como ya hiciera la soñadora Alicia en *A través del espejo* (1871) de Lewis Carroll. La existencia de los espejos, recuerda Maurice Merleau-Ponty, hace “visible para nosotros nuestro cuerpo entero”¹⁷⁰. Pero al no tratarse de espejos perfectos sino de superficies reflectantes imperfectas da como resultado unas imágenes distorsionadas de dicha realidad. Proyectan al sujeto hacia horizontes inexplorados en donde las cosas adoptan nuevas materialidades. De este modo Cristina Iglesias demuestra que “en el reflejo se encuentra una de las primeras

167 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia*, 179.

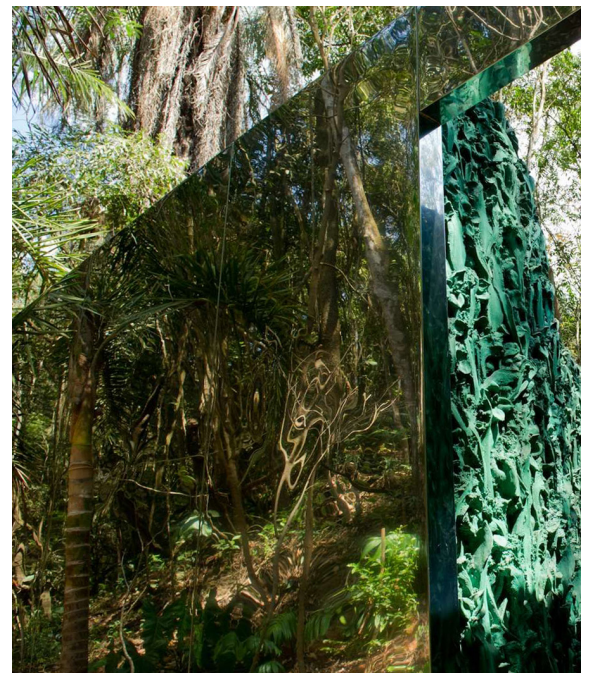
168 MOURE, Gloria, “Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias”, en *Cristina Iglesias. Il senso dello spazio* (Milan: Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2009), 160.

169 MADERUELO, Javier, “Cristina Iglesias: metáforas de la memoria”, *Revista de Occidente*, n.º 129 (febrero de 1992): 27.

170 MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, 23.







evidencias del paisaje”¹⁷¹. Precisamente João Fernandes señala –quien se refiere a este tipo de obra como *máquina de enmarañar paisajes*–, que quizás el joven Narciso no se enamoró de sí mismo en un reflejo como cuenta el mito griego, sino que tal vez se percatara de la pérdida irreversible que existe entre la imagen y el paisaje, algo que, “junto con la relación entre imagen y tiempo y entre imagen y arquitectura, constituyen las dicotomías fundadoras de toda la obra de Iglesias”¹⁷².

Este mimetismo en el que todo se confunde obliga a buscar con detenimiento las puertas de acceso –una en cada uno de los cuatro lados de la habitación–, dando la sensación de estar adentrándose en otra pequeña selva. “Cada puerta se abre a un lugar con una topografía que construye recovecos que invitan a quedarse y aberturas a algunos de los otros espacios, sin acceso físico pero accesibles con la mirada”¹⁷³, relata Cristina Iglesias, rincones y

171 FERNANDES, João, “La máquina de enmarañar paisajes”, en *Impresiones. Cristina Iglesias* (Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2014), 6.

172 FERNANDES, João, 6.

173 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia*, 179.

Vegetation Room Inhotim

Cristina Iglesias

2010-2012

grietas en los que poder asomarse para atisbar nuevas perspectivas. Una idea que se relaciona con la experiencia corpórea que se tiene de los *karesansui*¹⁷⁴, los jardines secos japoneses a los que tan sólo puede accederse por medio de la mirada para habitar su pétreo espacio. Jardines de contemplación, inaccesibles al cuerpo –desde un punto de vista carnal–, pero tangibles a través de la fisicidad de la mirada, aprehensibles en un tiempo expandido a través del cual se incorpora al entorno y al espectador como elementos originarios de su creación.

Las paredes interiores del laberinto están revestidas con bajorrelieves vegetales de resina cubiertos con polvo de bronce. Una ficción vegetal que repite un motivo que a su vez va sufriendo sutiles metamorfosis de un espacio a otro casi inapreciables. Al no tener acceso a todos los espacios desde el interior, Cristina Iglesias obliga al usuario a volver al exterior selvático, a la vegetación *real*, para así buscar de nuevo otra entrada en el juego de reflejos de las paredes externas. Si bien la experiencia



174 Se denomina así a los jardines japoneses secos, englobados dentro de la tipología de "jardín plano" (*hiraniwa*), contrapuesta al "jardín de colinas y lagos" (*tsukiyama*).





Vegetation Room Inhotim
Cristina Iglesias
2010-2012



Karesansui *Ryōan-ji*
Escuela Myōshinji de los Rinzai
1488

devenida en cada una de las estancias es similar, tiene matices: el sonido del agua está siempre presente durante la “visita”, pero sólo es cuando uno entra a través de la puerta más escondida por la maleza que el agua cobra una verdadera presencia en el corazón del laberinto formando un remolino bajo un suelo de rejilla metálica.

La marcada diferencia entre las superficies pulidas y reflectantes del exterior y las paredes texturadas de tacto aterciopelado del interior evidencian precisamente ese cambio en el transitar de un espacio a otro, pero además, tal como dice Bart Cassiman, “reveals to us that the inside only takes on its full and intricate significance in combination with the outside, and viceversa”¹⁷⁵. Esta oposición dialéctica del exterior y del interior “invites the viewer to undertake a journey of discovery into a secret, intimate, inner realm of space and hence of being”¹⁷⁶. Así la idea de laberinto se intensifica con ese sentido de pérdida y de desorientación

175 CASSIMAN, Bart, *Cristina Iglesias* (Amsterdam: De Appel Foundation, 1990), 15.

176 ETLIN, Richard A., “Lost in the chaos: on the poetics of becoming”, en *Cristina Iglesias, Iwona Blazwick* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2002), 220.

al entrar y salir de cada una de las estancias, del tránsito entre la naturaleza salvaje y en ocasiones devuelta en forma de reflejo por las paredes exteriores y los relieves de bronce que cubren el interior. “Es un laberinto, y el laberinto siempre tiene algo de enigma y de juego. Siempre puedes salir, no te atrapa nunca del todo. [...] Tiene algo de juego porque hay opciones”¹⁷⁷. *Vegetation Room Inhotim* funciona al modo de un jardín cerrado, un paraíso secreto oculto en el interior de un espacio pensado para los encuentros sensoriales en mitad de la selva. Reaparece así la figura de Lionel Wallace y su particular *Edén* oculto tras aquella *puerta en el muro*.

En *Towards the Sound of Wilderness* (2011) en Folkestone, en la costa sureste de Reino Unido, Cristina Iglesias ofrece a los usuarios una experiencia similar a la vivida en *Vegetation Room Inhotim*. En esta ocasión la construcción viene ya marcada. Se trata de una torre-vigía Martello, una construcción militar del siglo

177 IGLESIAS, Cristina en CRUZ, Juan, “Mi realidad es un espejo múltiple”, *Babelia*, 20 de febrero de 2016.



Mönch am Meer
Caspar David Friedrich
1808-1810

Puerta-Umbral
Cristina Iglesias
2006-2007

Towards the Sound of Wilderness
Cristina Iglesias
2011





XIX empleada por el Imperio británico para defenderse de de las tropas napoleónicas pero que pronto se vio obsoleta con la introducción de la artillería hojeada potente y con el tiempo quedaron sepultadas por la frondosa vegetación, “inútiles en sus posiciones, mirando al mar”¹⁷⁸. Una suerte de miradores improvisados. Concretamente desde este, el elegido por Cristina Iglesias para intervenir dentro la segunda *Folkestone Triennial: A Million Miles from Home*, puede verse el litoral francés al otro lado en los días más despejados. *Towards the Sound of Wilderness*, al igual que *Vegetation Room Inhotim*, se articula como una construcción de acero-espejo que termina por reflejar la naturaleza circundante para así desaparecer como estructura. La única entrada que hay, precedida de unos escalones, da paso a un corredor de paredes con motivos vegetales fantásticos, creando la ilusión de estar entrando en un jardín imaginario, que conduce en última instancia hacia una ventana con vistas al foso de la torre. La escasa anchura del pasillo hace que sólo sea posible el tránsito de una persona, convirtiendo la experiencia de asomarse al *mirador* en un acto introspectivo que bien podría

recordar al anacoreta expuesto a la densidad de la bruma y de la bravura del océano, entregado plenamente a la contemplación de lo sublime, en *Mönch am Meer* (1808-1810) de Caspar David Friedrich. Así, dice Cristina Iglesias, “uno se confronta a la visión de este paraíso salvaje, que junto al sonido de los pájaros e insectos que lo habitan, crean una experiencia única. Como de otro mundo”¹⁷⁹.

La simbiosis de estos pabellones de Cristina Iglesias que producen interiores al modo de escondrijos, y de la idea de interconexión entre dos lugares, uno *real* y otro fantaseado, se da en *Puerta-Umbral* (2006-2007), una especie de biombo vegetal fundido en bronce que custodia la entrada de la ampliación del Museo Nacional del Prado llevada a cabo por Rafael Moneo entre el 2001 y el 2007 en torno al claustro de los Jerónimos. Una puerta que hace evidente, dada su grandilocuente presencia –8,40 por 6 metros por plancha que hacen un total de 22 toneladas– ante aquel que se dispone a atravesarla que se adentra en un lugar-otro, dejando atrás los ruidos y los ecos de la ciudad. Algo que recuerda a las *torii*, las puertas que

178 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia*, 185.

179 IGLESIAS, Cristina, 185.



Puerta-Umbra
Cristina Iglesias
2006-2007





Torii del santuario Itsukushima
Taura no Kiyomori
Miyajima
1168

preceden a los templos sintoístas y que delimitan la frontera entre el espacio profano y el espacio sagrado. Pues de igual modo la *Puerta-Umbra* delimita el territorio de la metrópoli madrileña y al mismo tiempo enmarca el acceso al *templo de lo imaginado*¹⁸⁰, confiriéndole un carácter ceremonial¹⁸¹.

Las pesadas puertas de bronce se conforman de seis hojas –dos están fijas en ambos laterales, las otras cuatro, los portones y el umbral, son móviles– accionadas por medio de un sistema hidráulico controlado electrónicamente que permite su apertura en cinco posiciones distintas que se secuencian a lo largo del día, construyendo con cada movimiento un rincón nuevo que sirve como refugio temporal del mundanal ruido venido de la ciudad. “A las 10 de la mañana se abren y se colocan en una determinada posición formando diferentes espacios con cada uno de los elementos animados por ambos lados. Los paseantes pueden entrar y habitar los lugares

que se crean. Cada dos horas, hasta el último movimiento de cierre, las hojas se posicionan de manera distinta, completando la secuencia de apertura y cierre”¹⁸². Así Cristina Iglesias consigue ofrecer un paisaje vivo.

Las texturas vegetales de las puertas, inspiradas en el cercano Real Jardín Botánico de Madrid, como ya ocurriera en sus anteriores pabellones, pasillos y habitaciones, proponen una amalgama de plantas reales que, sin embargo, su combinación nunca sería posible dado las necesidades tan diversas de cada una de las plantas. “None of the motifs I use actually exists that way in nature. They are pure fiction”¹⁸³. *Lo natural* como algo *ficcionado* emerge como algo habitual en sus diferentes propuestas, un hecho al que alude Guy Tosatto en *Chambres d'intranquillité*, ya que a pesar de que la vegetación de los relieves de Cristina Iglesias es reconocible, “it appears nonetheless unreal, hybrid, disturbing, like a phantasmic vision, as in a dream”¹⁸⁴. Las paredes de

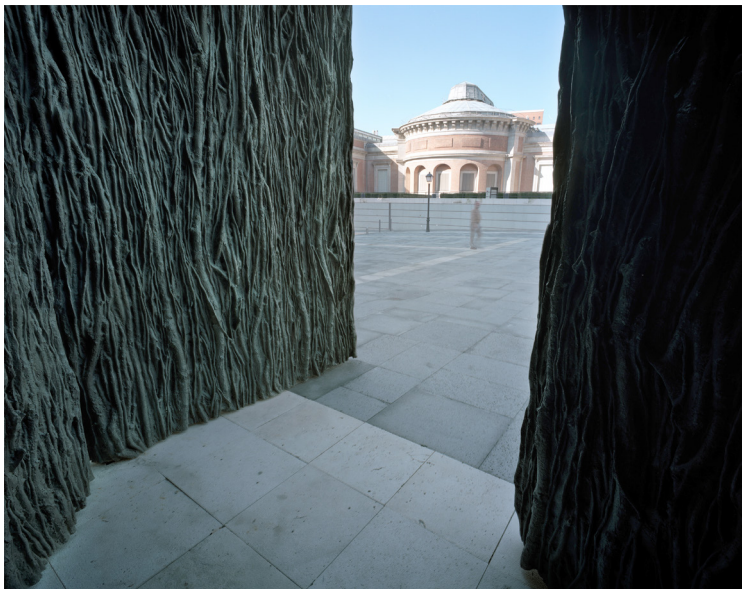
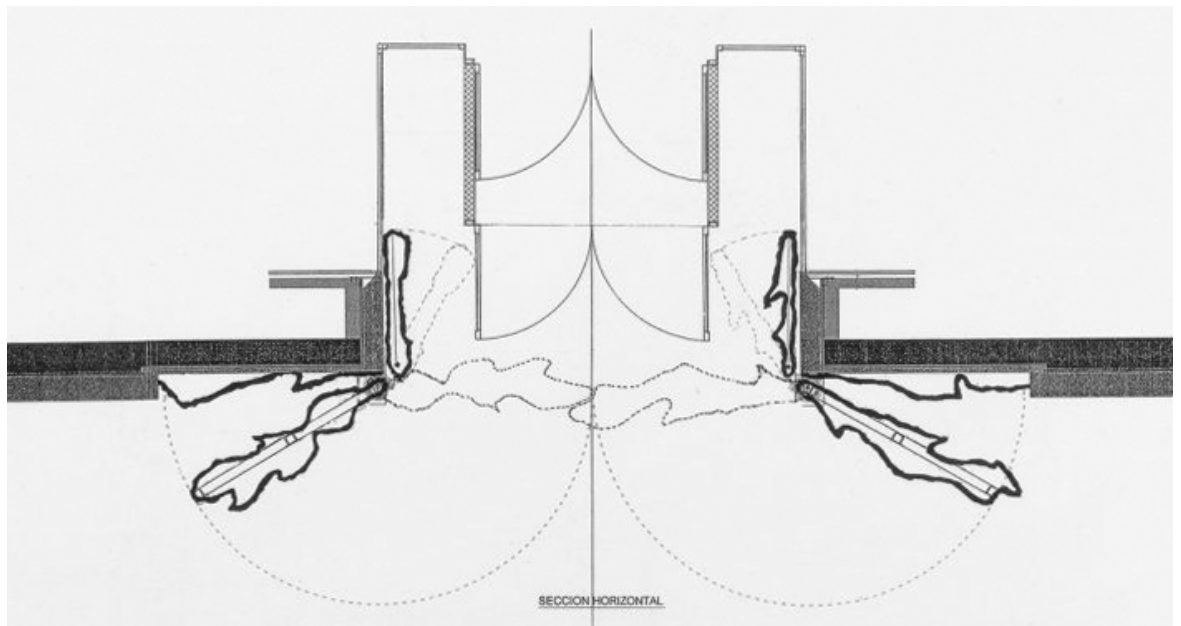
180 IGLESIAS, Cristina, 201.

181 Además estas puertas no son de acceso habitual, sino que sólo son usadas en ocasiones especiales, aunque el mecanismo que las acciona se pone en funcionamiento todos los días.

182 IGLESIAS, Cristina, *Cristina Iglesias. Metonimia*, 201.

183 MOURE, Gloria, “Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias”, 160.

184 TOSATTO, Guy, “Chambres d'intranquillité”, en



los distintos pabellones de Cristina Iglesias terminan por confeccionar frondosos tapices que acariciados por la acción de la luz exaltan los motivos botánicos. Evocan a los diseños Arts & Crafts que William Morris plasmaba sobre los papeles pintados donde se repetían diferentes composiciones florales y que tanta influencia tuvieron en la decoración de las casas inglesas¹⁸⁵. Pero también estos bosques surgidos inesperadamente rememoran, dice Estrella de Diego, al *Manual de zoología fantástica* de Jorge Luis Borges y Margarita Guerrero publicado en 1957, posteriormente reeditado bajo el título *El libro de los seres imaginarios*¹⁸⁶. Se trata de una recopilación de “seres extraños” provenientes de la imaginación humana, criaturas ficticias que parecen transitar los espacios proyectados por Cristina Iglesias. Sus piezas son, en algún modo, tratados botánicos donde confecciona vegetaciones imposibles –dado las necesidades geográficas

Cristina Iglesias (Grenoble: Fage éditions, 2016), 16.

185 A pesar de que William Morris defendía que cualquier persona debía tener acceso al arte, paradójicamente sólo las familias más acaudalas podían permitirse costear sus diseños.

186 DE DIEGO, Estrella, “La coleccionista de historias”, en *Cristina Iglesias. Metonimia* (Madrid: MNCARS, 2013), 33.



Papel pintado *Pimpernel*
William Morris, Jeffrey & Co., Morris & Co.
1876

de los diferentes tipos de plantas que introduce juntas—, extrañamente ordenadas para producir finalmente la sensación de un fino velo que parece poder ser atravesado. Una finísima epidermis que lejos de ser frontera, conecta un mundo, *el real*, con *otro*, aquel devenido del primero por medio de la fantasía. Insiste Cristina Iglesias, dice Lynne Cooke, “en lo inesperado, indeterminado y lo fantástico”¹⁸⁷, pues para ella la impronta que tiene la imaginación sobre la naturaleza es enorme.

El modo en que los lugares creados por Cristina Iglesias evidencian la vulnerabilidad del ser humano, la necesidad y el deseo de confeccionar a cada instante un refugio, recuerdan, como señalara Barbara Maria Stafford, a las formas arcaicas y a los mitos de estructuras protectoras como “la cueva hindú, el túmulo irlandés, el dolmen británico, los contrafuertes góticos franceses y las cornisas del Nuevo Mundo”¹⁸⁸. La sensación de protección que todos ellos ofrecen, no es tanto por las construcciones en si mismas,

que en ocasiones advierten formas abiertas que conectan con el exterior y a través de las cuales dicha protección podría desvanecerse, sino que tiene que ver más bien con ese sentido *infantil* devenido del poder la imaginación de los niños para construir verdaderas guaridas con el simple trazo de una línea hecha con tiza sobre el suelo, advirtiendo de un modo tan sencillo un límite simbólico, una barrera disuasoria de aquellos peligros que asaltan constantemente al ser humano. Se tratan todos ellos de espacios ficcionados insospechados, plagados de connotaciones a ese mundo *real* que uno deja atrás al atravesar la puerta-umbral. Lugares de inmersión que llevan a la fantasía, al relato, al enigma; a un espacio, si se quiere, de libertad donde construirse sin la máquina dicotómica del género.

Una incesante propuesta la de Cristina Iglesias por crear selvas-bosques-jardines en los que poder adentrarse, activar lugares que a veces están dormidos, metáforas que en su propia etimología conllevan la acción de “llevar más

187 COOKE, Lynne, “Dentro y fuera: una identidad estética en formación”, 63.

188 STAFFORD, Barbara Maria, “Buscando refugio”, 108.

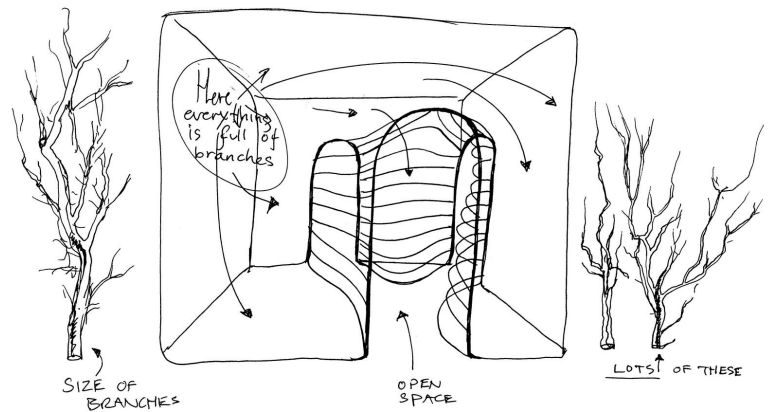
allá”, hacia un refugio silencioso donde ser íntimo. Son las estancias concebidas por Cristina Iglesias una suerte de “prolongación contemporánea de la *cabaña primitiva* (arquitectura esencial y *verdadera*, refugio en la Naturaleza)”¹⁸⁹.

189 VOZMEDIANO, Elena, “Cristina Iglesias, habitar lo eterno”, *El Cultural*, 5 de octubre de 2018, 32.



The forked forest path
Olafur Eliasson
1998

This is approximately the shape of d'e "hedge" in entrance.



OLAFUR ELIASSON (1967, COPENHAGUE)

“En un bosque, he sentido repetidas veces que no era yo quien miraba el bosque. He sentido, ciertos días, que eran los árboles quienes me miraban, quienes me hablaban... Yo estaba ahí, escuchando”¹⁹⁰, escribió Paul Klee. Habiendo dejado atrás la *Puerta-umbral* de Cristina Iglesias, cabe ahora adentrarse en la medida de un bosque de jóvenes abedules plateados –*betula pendula*– que forman una maraña intransitable. Olafur Eliasson propone en *The forked forest path*¹⁹¹ (1998) un sendero a través

del cual la arboleda puede ser recorrida. Es al final del trayecto, para sorpresa del visitante, que el camino se bifurca en dos, obligándole a tomar la difícil decisión de decantarse por uno de los itinerarios, sabiendo que con su elección quedará condicionada la experiencia posterior. De este modo al transferir al usuario la responsabilidad de tomar decisiones se le hace partícipe de una construcción activa de la práctica artística.

190 KLEE, Paul citado en MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, 29.

191 “Eliasson is transparent in the formulation of his titles. In some cases they allude to a characteristic of the work – for example, its relationship with time or with some visual feature – while in others they refer to the experience that they can prompt. Generally speaking, they can be read as ‘recommendations for use’ offered to visitors in order to bring the work to life, by helping build up its meaning at the personal level. Since the mid- 1990s, Eliasson has often included the possessive ‘your’ in titles. [*Your silent running, Your spiral view, Your invisible house, Your rainbow panorama...*] [...] Within the context of Eliasson’s work, the use of ‘your’ opens up various levels of interpretation, with a wealth of implications that are worthy of careful attention. At the linguistic level, ‘your’ can primarily be interpreted as an element that directly implicates the viewer, whose presence is essential for bringing about the dialectic type of interaction that Eliasson wishes to create. The title starts off a dialogue that, though invited by the artist, can take place only if there is at least one visitor, and if that person

Algo similar sucedía en *Ventilator* (1997) cuando colgado del techo mediante un cable de alimentación un ventilador eléctrico se propulsaba a través de una de las habitaciones del Postfuhramt de Berlín en un movimiento aleatorio e irregular. La acción de esquivar el objeto que *danza* en el espacio hacía que los cuerpos de los allí presentes se unieran a aquella suerte de coreografía improvisada, tratando de

is willing to participate. In a broader sense, ‘your’ also invokes the gift-like quality of the work of art, on which philosophy has so often dwelt. In this sense, by offering something that was not there previously, every work of art is a gift, in so far as it offers a temporary experience that includes the perception of a new beginning, and of a precise moment of change”. Citado en BECCARIA, Marcella, *Olafur Eliasson* (Londres: Tate Publishing, 2013), 30.



no chocarse los unos con los otros al mismo tiempo que intentaban sortear los movimientos pendulantes del ventilador. Una imagen que retrotraía del imaginario la pieza *Blue Sail* (1964-1965) de Hans Haacke, donde una gasa de un azul oscuro parecía levitar en mitad de la sala propulsada por un ventilador similar al empleado por Olafur Eliasson. Comenzaban así a adquirir sus primeros trabajos una verdadera conciencia del espacio-tiempo, del modo en que los entornos son construidos y cómo esto afecta a quien los habita, y por ende, fruto de estas investigaciones llegaba a cuestionarse de qué otra manera podrían *los modelos* ser imaginados, puesto que los sentidos de *lo real* son coproducidos.

En *Dama de Porto Pim* (1983) de Antonio Tabucchi, a quien le parecía “más digno cultivar ilusiones que veleidades”¹⁹², se habla de una isla custodiada por unos templos a los que sus gentes se refieren como “Las Maravillosas Moradas”, una ciudad “toda ella virtual en el sentido de que no existen los edificios sino tan sólo su planta trazada sobre el terreno. [...]”

192 TABUCCHI, Antonio, *Dama de Porto Pim* (Barcelona: Anagrama, 2001), 7.

Cada día los peregrinos con una simple tiza mueven los edificios a su antojo [...] de forma que la ciudad es móvil y variable y su fisonomía cambia constantemente”¹⁹³. Esta idea, que en cierto sentido rememora tiempos de la niñez, de construir espacialidades que apenas duran hasta que las líneas son borradas, tiene mucho que ver con *Proposal for a park* (1997), una intervención realizada en el contexto del Third Symposium on Visual Arts in Amos, Quebec, en donde Olafur Eliasson dibuja un jardín en dos dimensiones con gruesas líneas de cal que dejan intuir sobre el terreno los posibles caminos y las zonas verdes ajardinadas. O como también hiciera en *Entwurf für einen Park* (2009), una de las muchas acciones que llevó a cabo dentro del proyecto *Non-stop park* para replantear un espacio verde en desuso en la ciudad de Berlín, el Rheinhardt Park, en donde dibujó un nuevo diseño para el parque a base de líneas de cal que se superponían a los caminos ya existentes, al pavimento y a los arbustos. De este modo Olafur Eliasson reimaginaba el parque “in zones of movement related to the human body, superimposing onto the site an idealised city square, a utopian

193 TABUCCHI, Antonio, 14.

<i>Ventilator</i>	<i>Blue Sail</i>	<i>Amsterdam Orphanage</i>
Olafur Eliasson	Hans Haacke	Aldo van Eyck
1997	1964-1965	1960

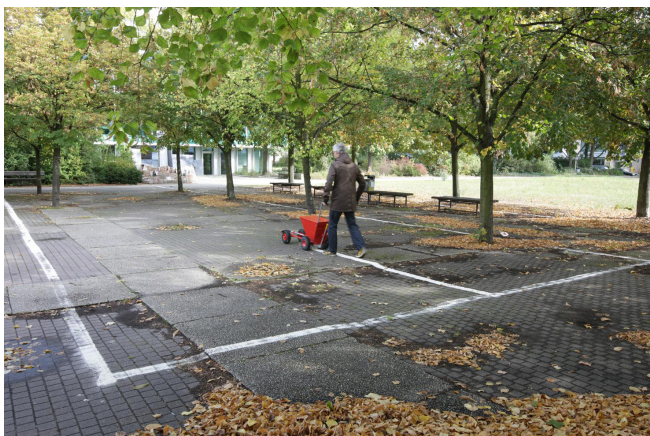


Proposal for a park

Olafur Eliasson
1997

Entwurf für einen Park

Olafur Eliasson
2009



sports field, and a jungle of undergrowth”¹⁹⁴. Algo que ya planteara de algún modo Aldo van Eyck en los parques realizados en la ciudad de Ámsterdam para la reutilización de solares en desuso a través de elementos sencillos (cuadrados, círculos y cilindros) colocados de manera no jerárquica.

De pronto estas líneas trazadas sobre el suelo comienzan a erigirse, como lo hacían en la isla de Antonio Tabucchi, para conformar una serie de *pavilions* que han ido experimentando a lo largo del tiempo una sucesión de modificaciones en sus estructuras, y por tanto de sus funciones, condicionando los modos de habitarlos y de relacionarse entre sus diferentes usuarios. El primero de esta larga lista fue *5-dimensionel pavillon* (1998), situado en Strandparken, a orillas del fiordo de Holbæk en Dinamarca. Ideado en colaboración con Einar Thorsteinn, se basaron en la simetría quintupla que, en su versión bidimensional, se la conoce como *líneas de Ammann*, dando como resultado una combinación a la vez armónica y confusa

194 ELIASSON, Olafur, “Non-stop park (Entwurf für einen Park)”, *Studio Olafur Eliasson*, 2009, <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100335/non-stop-park-entwurf-fur-einen-park>.



5-dimensionel pavillon
Olafur Eliasson
1998

The movement meter for Lernacken
Olafur Eliasson
2000

Spiral pavilion
Olafur Eliasson
1999



que desafía las expectativas espaciales de los usuarios. Las líneas paralelas a los cinco lados de un pentágono configuran una compleja retícula que parece formar una especie de espiral que confluye hacia la parte superior del pabellón, donde se abre al cielo. Cuenta con cuatro portales arqueados que permiten el acceso al espacio interior, custodiado en su centro por un pequeño estanque artificial que canaliza el agua de un arroyo cercano. Sobre su superficie cristalina convergen, en forma de reflejo, el firmamento, la malla metálica que da forma al *pavilion*, las ramas de los árboles y los arbustos de los jardines franceses del siglo XVII.



Las mismas estructuras tubulares servirán a Olafur Eliasson para confeccionar cortinas de acero que permiten establecer una conexión visual entre el interior y el exterior como sucede en *Spiral pavilion* (1999), *Spiral tower* (2000), *The movement meter for Lernacken* (2000) y *Spiral tunnel* (2001), trayendo a la memoria los gazebos de los jardines de Sanssouci, en Potsdam, unas construcciones ideadas para protegerse de las inclemencias del tiempo y desde donde poder obtener unas “bellas” vistas del entorno, y los cuales Olafur Eliasson conoce



Geruchstunnel
Olafur Eliasson
2000



Central Garden
Robert Irwin
1992-1997

bien, pues se encuentran situados a escasos kilómetros de su estudio berlinés. Pabellones todo ellos pensados para ser recorridos, en los que “el tiempo que lleva atravesarlos es la única forma de experimentarlos”¹⁹⁵. *Pavilions* en donde incluso el olor llega a jugar un papel determinante en la percepción que los usuarios tienen de la temporalidad, como sucede en *Geruchstunnel* (2000), una pasarela circular que contiene casi sesenta variedades diferentes de plantas pensada para el Jardín Botánico de Gütersloh, y que daría paso más tarde a *Dufttunnel* (2004), un túnel dispuesto en el Autostadt de Wolfsburg que alberga hasta 2.160 plantas enmacetadas, dispuestas en tres secciones tubulares que rotan a diferentes velocidades haciendo que los olores se mezclen unos con otros. Recuerdan estas dos estructuras al *Central Garden* (1992-1997) diseñado por Robert Irwin para el Getty Center de Los Angeles, que del mismo modo ofrece a los visitantes múltiples sensaciones visuales y olfativas que cambian según la estación del año, teniendo lo sonoro también una presencia a través de un arroyo que produce un sonido

195 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia. Studio Olafur Eliasson* (Köln: Taschen, 2012), 162.

continuo de agua rompiendo contra piedras cuidadosamente dispuestas.

Han sido muchos y muy variados los *pavilions* que el artista danés ha llegado a configurar con la firme idea de guarecer y proyectar los cuerpos de aquellos que se atreven a adentrarse para coproducir nuevos modelos de *lo real* que sean inclusivos. “Como agentes en el incesante modelado y remodelado de nuestros entornos y las vías en las que interactuamos, podemos abogar por la idea de la multiplicidad espacial y la coproducción. [...] *Lo que tenemos en común es que somos diferentes*”¹⁹⁶. Y esto será precisamente lo que dictamine las experiencias resultantes de los entornos colectivos y coproducidos que son en verdad los *pavilions* de Olafur Eliasson. Cada una de sus obras va a operar como una opción o un modelo que representa un sistema experimental en donde las experiencias serán activadas por los usuarios.

196 ELIASSON, Olafur, “Los modelos son reales”, en *Los modelos son reales* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 12.





En *Ice pavilion* (1998) y *The glacierhouse effect versus the greenhouse effect* (2005), unas estructuras tubulares de acero sirven de soporte para el hielo. En la parte superior unos pequeños aspersores pulverizan agua que cae a través del esqueleto del pabellón y que, debido a las bajas temperaturas islandesas donde se ubica el primero y al descenso térmico que se produce por las noches en Santa Fe donde se halla el segundo, se congela creando un almacén de paredes vivas y cambiantes a base de hielo. Sin embargo, a pesar de la apariencia de refugio que pudieran tener, se hace peligroso estar en su interior por mucho tiempo debido a la amenaza que suponen los carámbanos: “Organic growth is not always inviting and hospitable, but there is, of course, great beauty to it”¹⁹⁷.

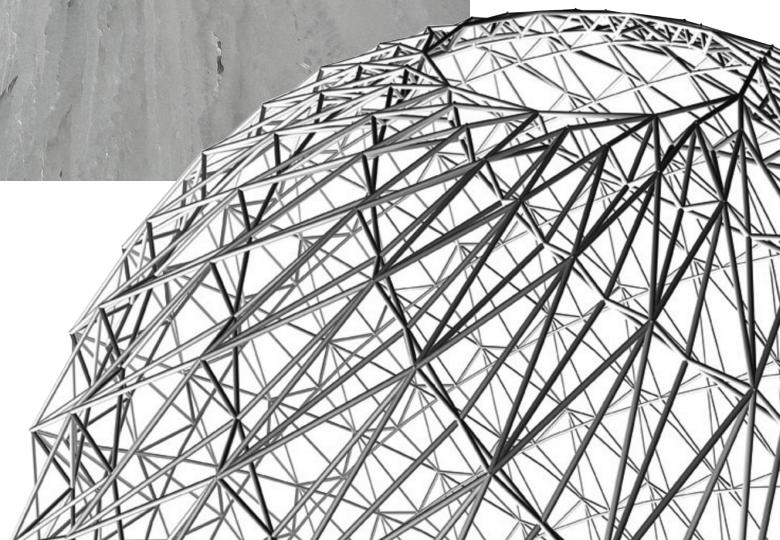
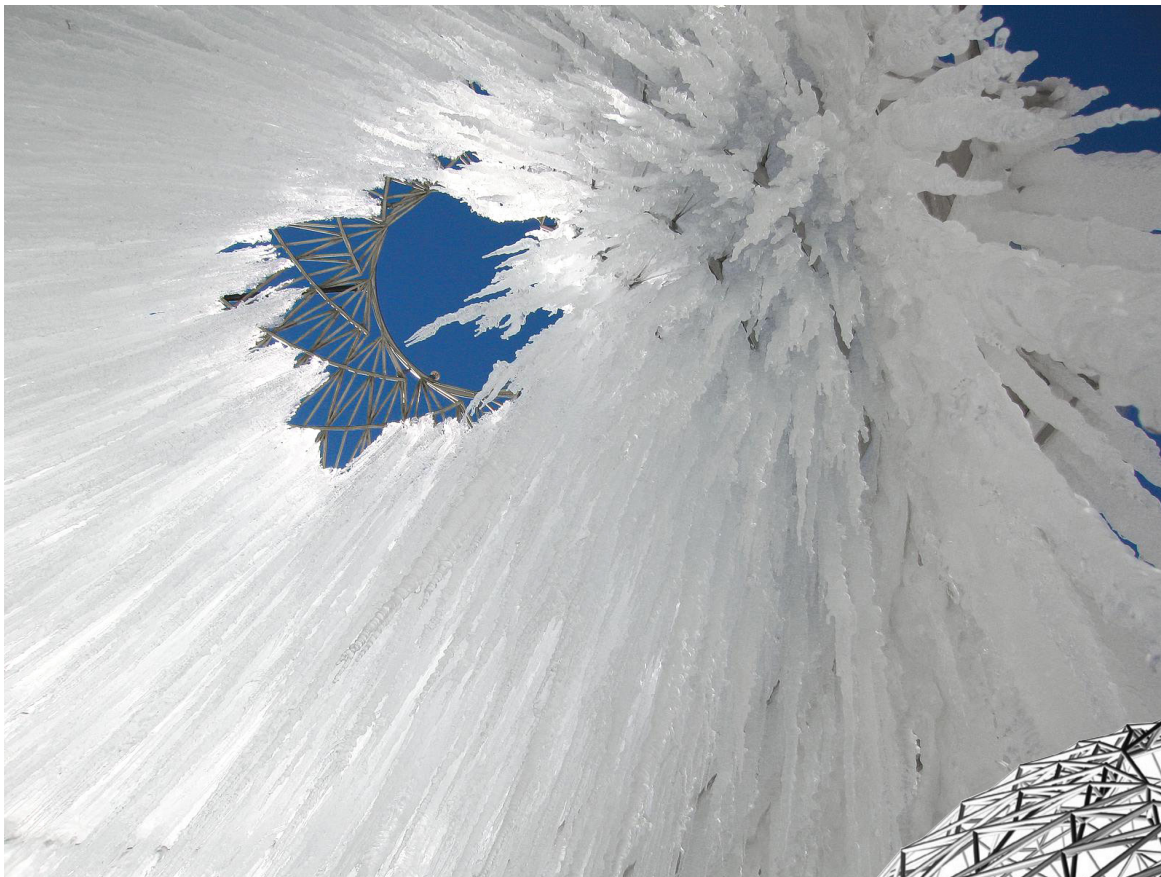
Precisamente para refugiarse de las bajas temperaturas dublinescas durante el invierno Olafur Eliasson instaló *Heat pavilion* (2000) en el patio del Irish Museum of Modern Art de Dublín y cuya estructura aportaba cinco calefactores para los encuentros fortuitos de los visitantes



Heat pavilion
Olafur Eliasson
2000

197 ELIASSON, Olafur, *Unspoken Spaces* (Londres: Thames & Hudson, 2016), 327.

The glacierhouse effect versus the greenhouse effect
Olafur Eliasson
2005





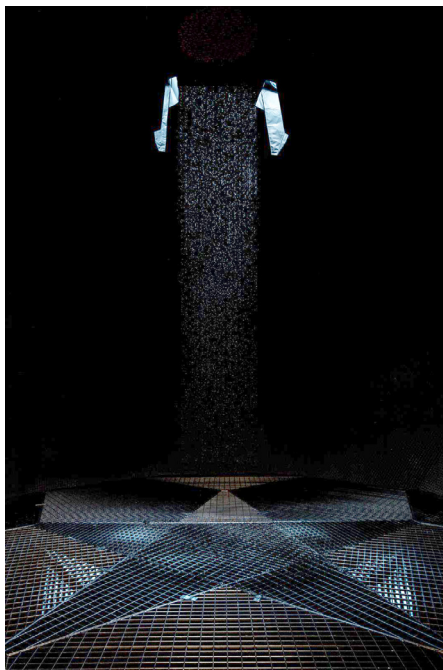
o de los propios trabajadores. Las pequeñas dimensiones y el frío exterior propiciaban el contacto e invitaban a compartir el momento con los otros. A fin de cuentas “the pavilion is the heat itself”¹⁹⁸.

My beans of a sudden intuitive realization
Olafur Eliasson
1996

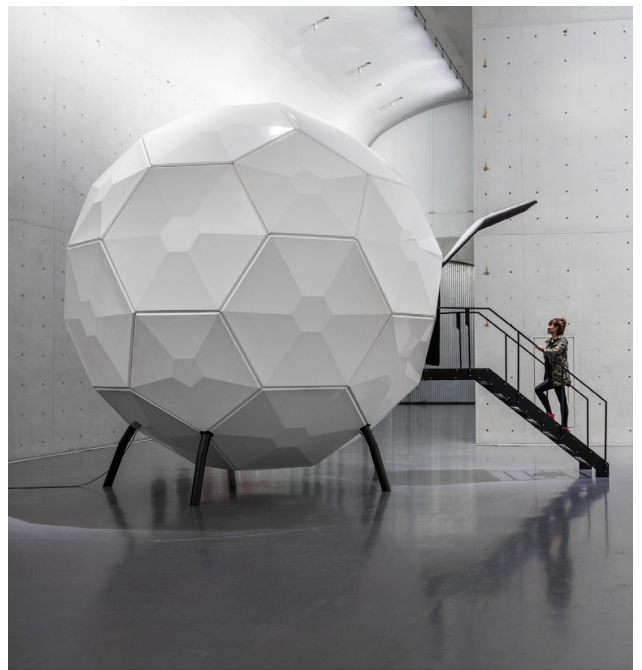
By means of a sudden intuitive realization (1996) –situado, al igual que *Vegetation Room Inhotim* de Cristina Iglesias, en el Centro de Arte Contemporánea Inhotim–, *The drop factory* (2000) y *Your silent running* (2003), funcionan al modo de iglús contruidos a partir de cúpulas geodésicas –diseñadas inicialmente por Eina Thorsteinn para su uso en la explotación de la energía geotérmica en Islandia–, que albergan en su interior fuentes que eyectan un chorro de agua que es *flasheado* con luces estroboscópicas que congelan su movimiento. Esta especie de cápsulas invitan a reconsiderar las reglas de gravitación y temporalidad de los ambientes generados en su interior, originándose, en algún modo, un pequeño modelo de biotopo. En el caso de *The drop Factory*, los paneles triangulares de espejo que dan forma a la cúpula –*By means of a sudden intuitive realization* y *Your silent running* emplean



198 ELIASSON, Olafur, 330.

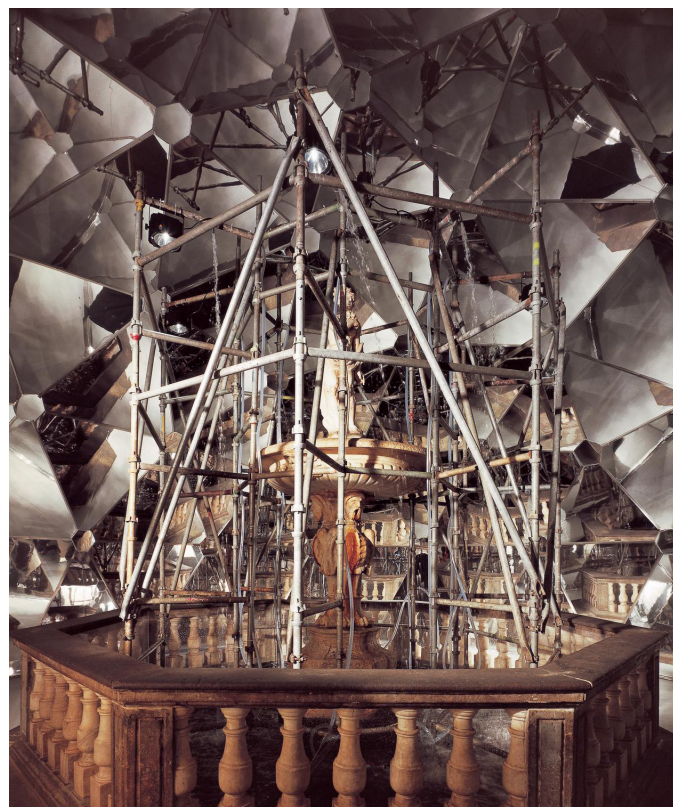


Your silent running
Olafur Eliasson
2003



The drop Factory
Olafur Eliasson
2000

una estructura poliédrica compuesta por paneles hexagonales y pentagonales alternados de fibra de vidrio– reflejaban el espacio del Sculpture Hall of the St. Louis Art Museum y del ZKM de Karlsruhe, un antecedente de los caleidoscopios que empleará Olafur Eliasson en algunos de sus siguientes *pavilions*.



Con un funcionamiento similar a los *ice palace*, sólo que en esta ocasión el agua en vez de volverse hielo se convierte en niebla, *Fog doughnut* (2004) y *Fog assembly* (2016) se conforman de estructuras tubulares de acero con pequeñas aberturas que ocultan las boquillas que periódicamente expulsan agua a presión, haciendo que de pronto aparezca una fina bruma que invade el entorno y disuelve los límites y los contornos de los cuerpos de los usuarios que se mueven dentro y alrededor de las obras en el Campus Tiscali de Cagliari y sobre el césped del Bosquet de l'Etoile. La niebla despierta "la imaginación – dice Juhani Pallasmaa– al hacer que las imágenes visuales sean poco claras y ambiguas; una pintura china de un paisaje de montaña envuelto en la niebla o la arena rastreada del jardín zen de Royoan-ji originan una manera desenfocada de mirar que



Fog doughnut
Olafur Eliasson
2004





evoca un estado meditativo, como de trance”¹⁹⁹. Esa misma niebla que hacía desdibujar los pinos de Hasegawa Tohaku en *Shōrin-zu-byōbu* (1595). Esta experiencia en la que la visión parece desenfocarse “nos envuelve en la carne del mundo”²⁰⁰ de la que hablaba Maurice Merleau-Ponty. Con todo ello Olafur Eliasson genera “a doubtful, blurry, contra-spectival situation”²⁰¹. Sucede algo parecido en *Vær i vejret* (2016), un gran anillo vertical situado en el Ordrupgaard Kunspark que emite una ráfaga de niebla a través de treinta y seis orificios que se accionan con el cambio de dirección del viento. Un portal que, del mismo modo que sucedía en *Puerta-umbral* de Cristina Iglesias, da la impresión de que al atravesarlo, en mitad de la densa y húmeda niebla, uno vaya a ser conducido hacia un lugar imaginario.

Será en *Feelings are facts* (2010), la intervención realizada en el Great Hall del Ullens Center for Contemporary Art de Beijing, donde Olafur Eliasson experimentará con este tipo de neblinas a través de proyecciones de color.

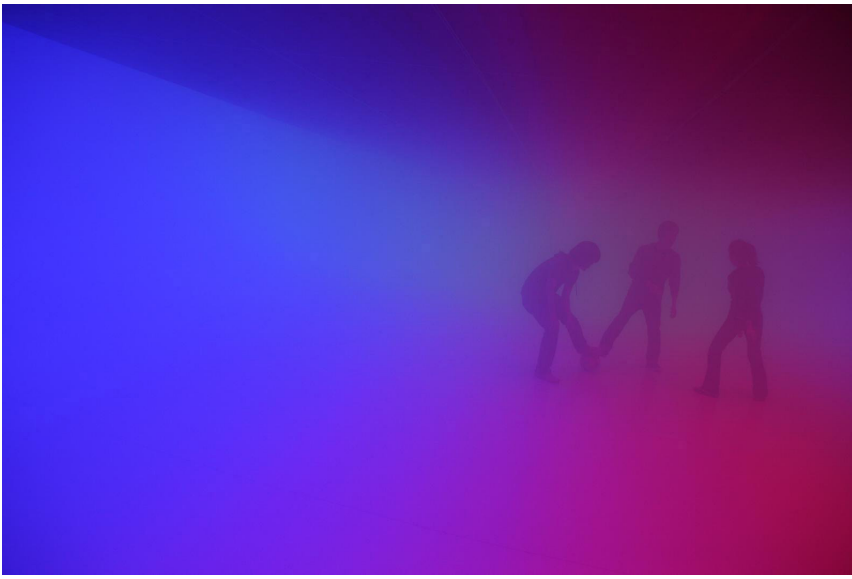


199 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, 48.

200 PALLASMAA, Juhani, 10.

201 ELIASSON, Olafur, *Unspoken Spaces*, 320.





Feelings are facts

Olafur Eliasson

2010

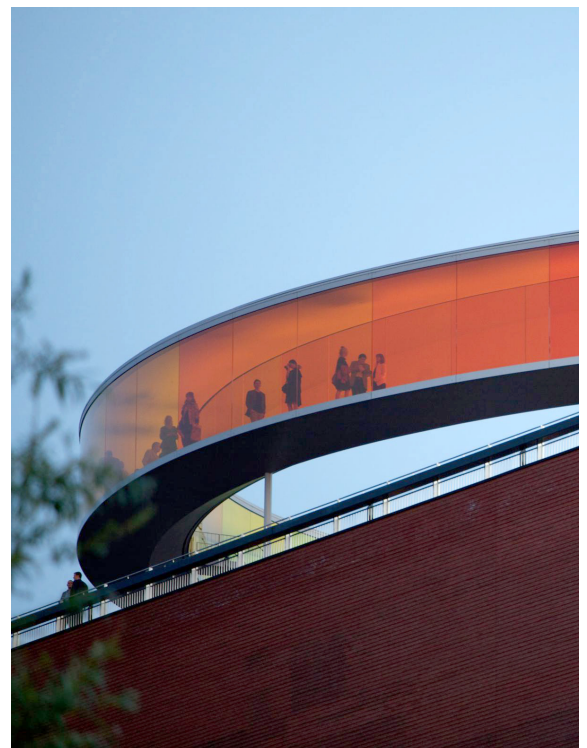
Para ello convierte el *white cube* en un espacio ocupado por niebla artificial que apenas permite ver más allá de uno mismo, a la vez que ilumina desde arriba con luces fluorescentes de color rojo, verde y azul –los colores primarios del esquema del color aditivo– que al mezclarse entre sí crean transiciones hacia el cian, el magenta y el amarillo. Para aumentar aún más la sensación de desorientación construyó una larga rampa que iba desde la entrada hacia la parte posterior del espacio donde confluía en una curva abrupta con el techo, obligando de este modo a los habitantes a renegociar a cada instante su equilibrio corporal.

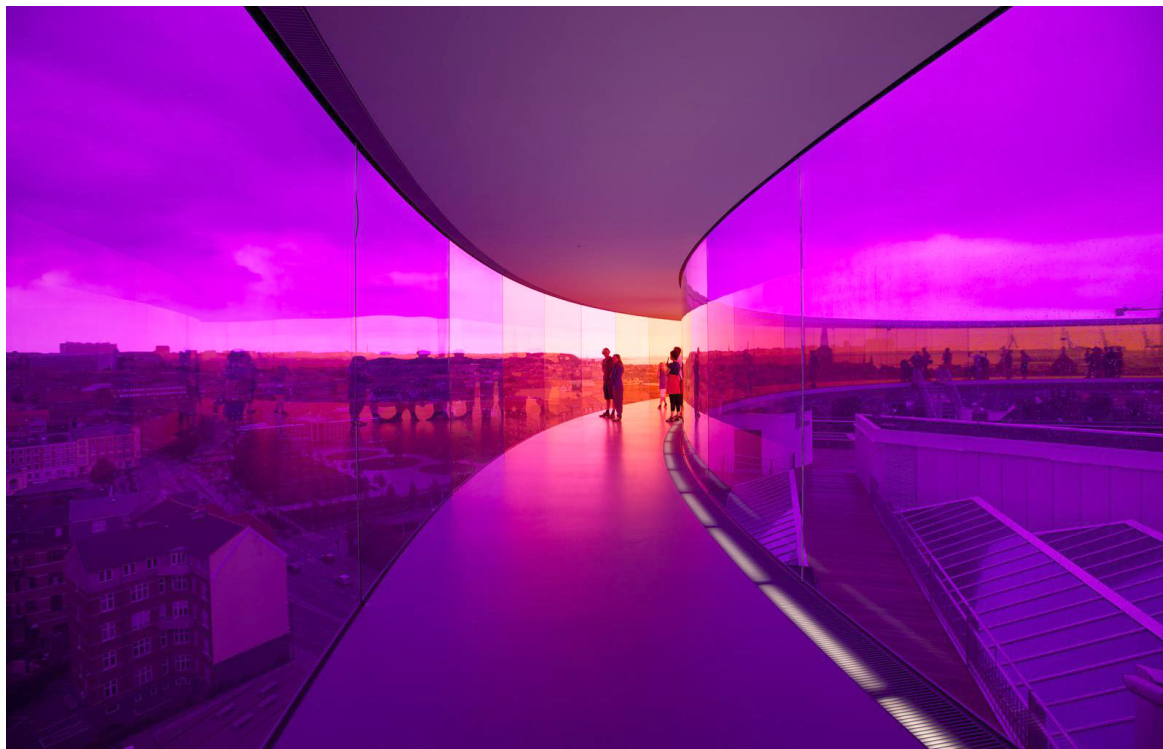
También será el color uno de los protagonistas y agente mediador de lo percibido en *Your rainbow panorama* (2006-2011), un mirador-pasarela de paredes de vidrio multicolor de 360° situada sobre la azotea del ARoS Aarhus Kunstmuseum de Dinamarca, ofreciendo una visión monocromática del entorno que a medida que el usuario se mueve cambia de tonalidad, haciendo que el movimiento se convierta en el instrumento principal de la percepción cromática.

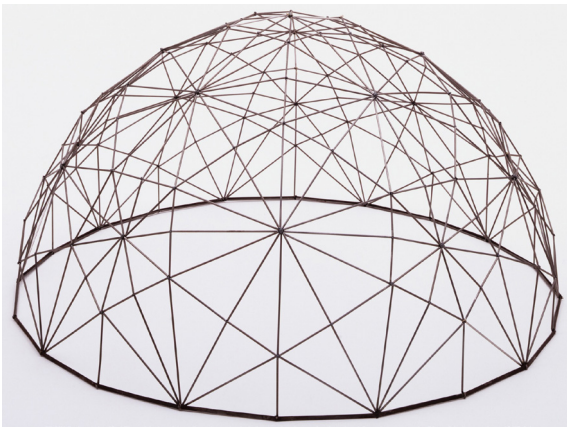
Your rainbow panorama

Olafur Eliasson

2006-2011







De pronto aquellas estructuras tubulares iniciales dan paso a unas placas planas dotadas de facetas realizadas en acero pulido que actúan como espejos que fragmentan y multiplican la realidad –recordando formalmente a la arquitectura utópica de cúpulas geodésicas de superficies biseladas de Richard Buckminster Fuller, todo un referente en el que Olafur Eliasson va a mirarse, así como los *pavilions* que Dan Graham ha venido desarrollando desde la década de los años 80 donde hace que el usuario se vea inmerso en un juego de reflejos y proyecciones del entorno–, como ocurre en *Your spiral view* (2002), en *La situazione antispettiva* (2003), en *Multiple grotto* (2004) y en *One-way colour tunnel* (2007). Concretamente *La situazione antispettiva*, pensada para la 50ª edición de La Biennale di Venezia (2003)²⁰², marcará el comienzo de toda una investigación teórica y experimental que culminará con la implementación de una especie de caleidoscopios en el interior de los *pavilions*. Así el concepto de temporalidad cobra una notable presencia en este tipo de estructuras



202 La obra fue trasladada en el 2004 al 21st Century Museum of Contemporary Art de Kanazawa, en Japón, sufriendo una modificación que la dejaría con una sola abertura de entrada.

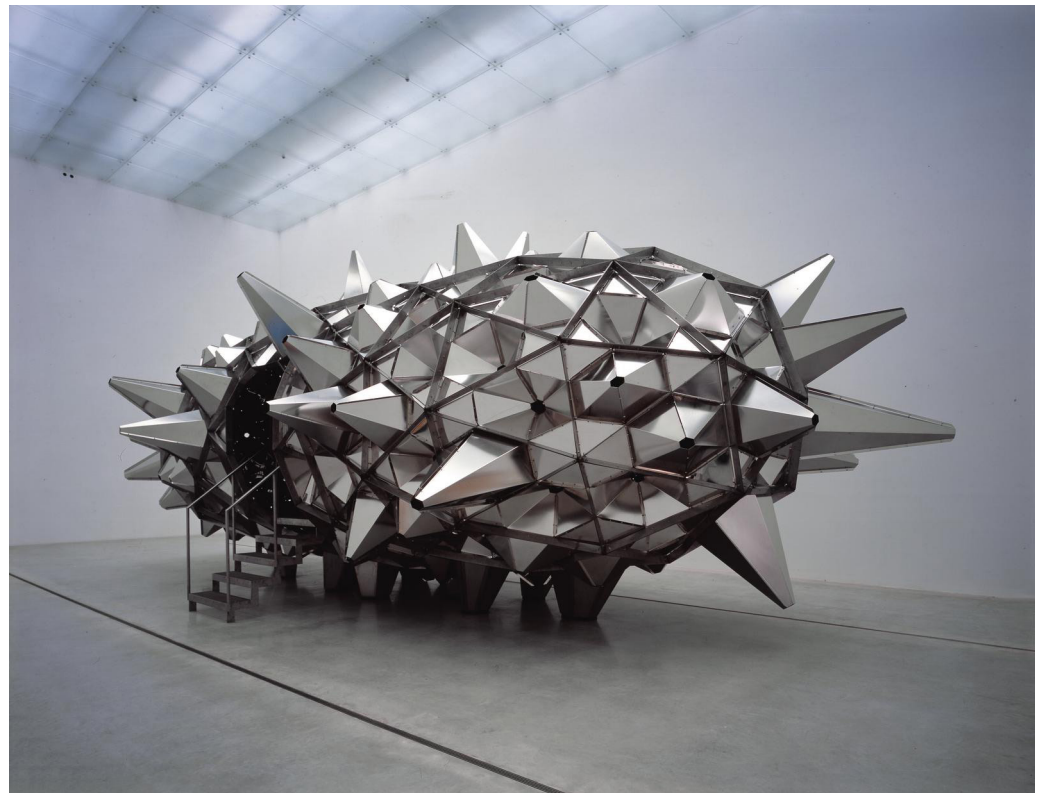
One-way colour tunnel
Olafur Eliasson
2007

Geodesic dome
Richard Buckminster Fuller
1952

Two Way Mirror Hedge Arabesque
Dan Graham
2014



Your spiral view
Olafur Eliasson
2002



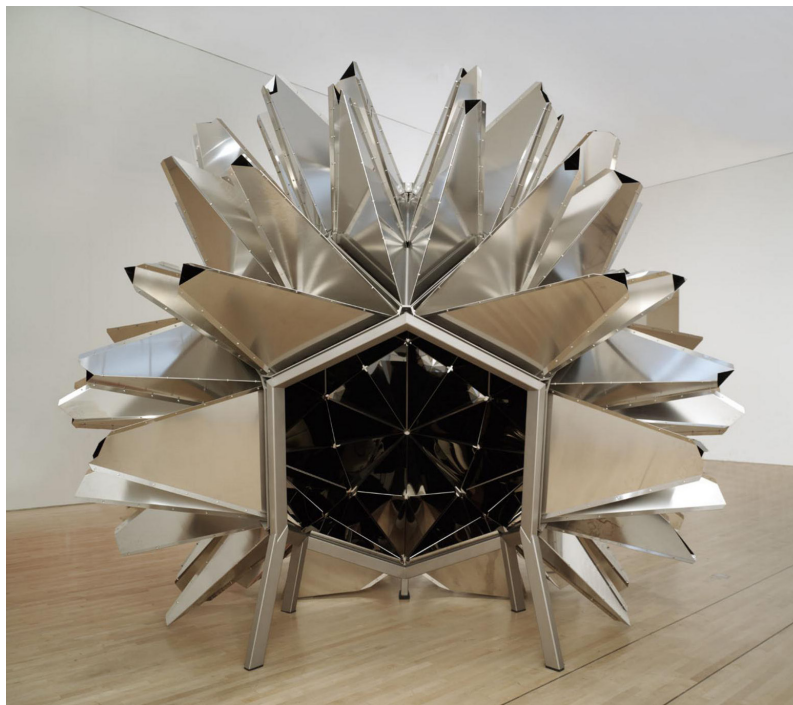
La situazione antispettiva
Olafur Eliasson
2003

en las que los usuarios adquieren una gran responsabilidad al ser ellos con su movimiento y posición los que hacen que las superficies con múltiples facetas varíen. Una especie de grutas, de interiores reflexivos, de espacios de ensueño e incluso de naves espaciales que permiten viajar a través del espacio y del tiempo para mostrar que otras realidades son posibles, unas realidades que rompen las reglas del “juego” produciendo una sensación inicial de desorientación y extrañeza: “The ‘soft’, plural sense of self that emerges allows for contradictory feelings to exist within the same body”²⁰³. Esta suerte de caleidoscopios que, como en *Dream house* (2007)²⁰⁴, invitan a soñar con múltiples realidades alternativas. O como sucede de un modo parecido en *The blind pavilion* (2003) –situado originariamente en la cubierta del pabellón danés de La Biennale di Venezia²⁰⁵ compartiendo parte del recorrido

203 ELIASSON, Olafur, *Unspoken Spaces*, 99.

204 La arquitecta Kerstin Schmidt colaboró con Olafur Eliasson en *Dream house* recopilando documentación sobre la historia de la cámara oscura y construyendo varios modelos de distintos tamaños para unirlos en esta única obra conformada por 15.

205 Posteriormente se exhibió en la cima de una colina de Videy Sland, en Islandia.





con *La situazione antispettiva*²⁰⁶-, un pabellón-caleidoscopio inspirado en las estructuras del arquitecto alemán Bruno Taut, “que por un lado, rebotaba de forma narcisista los propios reflejos del espejo hacia el espectador y, por el otro, transcendía en algunas partes hacia el exterior”²⁰⁷. Un *pavilion* que es en verdad, como señala Marcella Beccaria, una suerte de “cognitive labyrinth”²⁰⁸. Con una complejidad similar Olafur Eliasson ideó *Your invisible house* (2005), conformada también por dos estructuras de acero concéntricas parcialmente cubiertas con espejos de doble cara que terminan por crear un laberinto de reflejos en el que el entorno y el pabellón son reconfigurados.

Es en este sentido que Philip Ursprung se refirió a estos pabellones como “*máquinas de*

206 Algunos de los *pavilions* de Olafur Eliasson funcionan al modo de *checkpoints* dentro de un itinerario trazado, como sucedía con su propuesta para la 50ª edición de La Biennale di Venezia o en *Take your time* (2007-2008) donde *One-way color tunnel* conducía a la *Model room* (2003) en la que colgaba *Inverted Berlin sphere* (2005) para posteriormente alcanzar *Remagine* (2002), y así una sucesión de espacios contiguos.

207 URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia*. Studio Olafur Eliasson, 17.

208 BECCARIA, Marcella, *Olafur Eliasson*, 68.



The blind pavilion
Olafur Eliasson
2003



Your invisible house
Olafur Eliasson
2005

ver que como nudos de superficies infinitas penetraban y se reflejaban a sí mismas bajo una luz siempre nueva”²⁰⁹. El usuario se ve obligado a orientarse dentro de una estructura que rechaza cualquier tipo de orientación. Las imágenes caleidoscópicas inciden, según Olafur Eliasson, en que la percepción es una construcción cultural: “la forma en la que funciona el ojo es parcialmente una construcción, porque procesa luz de nuestro entorno; luego el cerebro comprime y digiere la información. Sin embargo, tendemos erróneamente a considerar esos complicados sistemas como cosas naturales y dadas”²¹⁰. Pero precisamente el caleidoscopio logra ofrecer, de manera caprichosa, múltiples formas de percibir el mundo, haciendo entender mediante la experiencia que “lo que vemos a través de su mecanismo es en gran medida negociable, relativo y abierto a la implicación”²¹¹. En este sentido el biólogo Francisco Varela insiste en que, en el nivel inferior neurológico, “percibir es actuar, porque a través de nuestra percepción

podemos cambiar la realidad circundante”²¹². Es por ello que los *pavilions* de Olafur Eliasson funcionan al modo de *place for encounters* en donde a través de la interacción de sujetos con la obra y entre ellos mismos surge la posibilidad de coproducir nuevos sentidos: “la discrepancia es interesante porque rebate la idea de una visión racionalizada que es la predominante hoy en día, una forma de visión que ha excluido la noción de diferencia. [...] Las diferencias son el elemento constitutivo de una comunidad. Es esencial mantener un balance entre el individuo y la colectividad, entre lo singular y lo plural. [...] Esas dos entidades tienen que ser continuamente evaluadas y reaceptadas”²¹³. Tal vez sus *pavilions* tengan todos algo de *dream house* que, como en la *Guía de lugares imaginarios* (2004) de Alberto Manguel y Gianni Guadalupi, proponen un universo de fantasía en el que todo es posible, “lugares que no caben en este mundo”, el denominado *real*, pues comienzan precisamente donde este acaba.

Sus *pavilions*, como ya ocurriera con Cristina Iglesias, sirven a modo de umbrales o túneles

209 URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia. Studio Olafur Eliasson*, 17.

210 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, 239.

211 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, 239.

212 VARELA, Francisco citado en URSPRUNG, Philip, 239.

213 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, 93, 113.



que conectan dos mundos. Son sobre todo lugares para activar y habitar con el cuerpo, para tomar conciencia de este, para experimentar también en contacto con los cuerpos de los *Otros*. En este último sentido apuntan obras como *The parliament of reality* (2006-2009), situada en el campus de Bard College en Annandale-on-Hudson, en donde un anillo de árboles Golden Chain –*Laburnum anagyroides*– circunscribe un lugar de reunión en una isla circular dentro de un estanque artificial. Durante las estaciones de primavera, verano y otoño, los veinticuatro árboles ofrecen intimidad desde el interior de la isla, creando un espacio natural discreto donde encontrarse. Un túnel, similar a *Spiral tunnel*, conduce al interior de la isla, en la cual hay dispuestas un conjunto de grandes rocas traídas de las montañas cercanas que invitan a los usuarios (estudiantes, profesores o cualquier visitante inquieto) a sentarse, relajarse y compartir. De nuevo surgen en el imaginario los *karesansui*, esos bastos campos de arena que representan el mar y donde las rocas emulan ser islas. Las baldosas de piedra configuran en el suelo un patrón de líneas entrecruzadas que convergen como un reloj en doce puntos a lo largo de la circunferencia de la isla. El patrón, inspirado



The parliament of reality
Olafur Eliasson
2006-2009

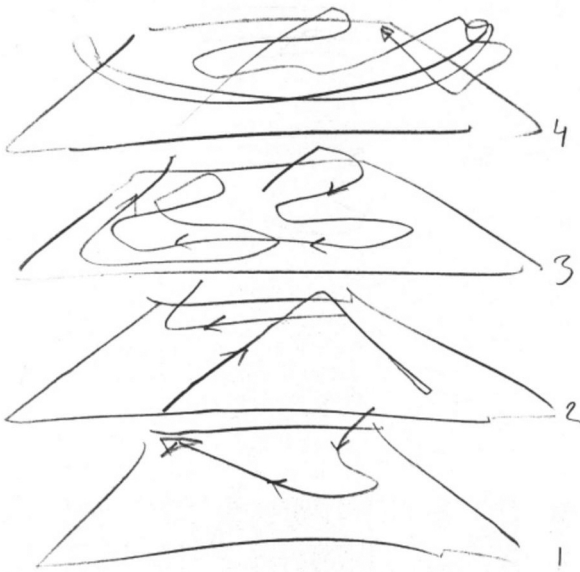
en la rosa de los vientos de doce puntas y en las cartas náuticas, pretende ser un guiño a “la navegación de ideas” que es, o debería ser, la actividad central de todo parlamento. La noción inmanente del parlamento islandés, *Alþingi* –en inglés *Althing*, espacio para todas las cosas²¹⁴, tan vinculada a la cultura de los antepasados de Olafur Eliasson, emerge con determinación en sus diferentes proyectos en la medida en que ambos espacios –el político y el artístico– son coproducidos por las percepciones y las sugerencias de sus usuarios. Lo que sostiene Olafur Eliasson es que renegociar a cada instante un objeto o un sistema, del carácter que sea –político, social, artístico...–, hace que este se mantenga abierto, flexible, permeable al cambio. Tal es la importancia de este mecanismo que Olafur Eliasson aboga porque “cualquier estructura debería tener un pequeño parlamento: una casa, una escuela, una ciudad

214 *Alþingi* es el nombre que recibe el parlamento nacional de Islandia, cuya fundación se remonta al año 930, “cuando los islandeses comenzaron a reunirse una vez al año en la llanura de Þingvellir para reclamar su tierra y determinar las reglas de su sociedad. Más tarde, el parlamento se trasladó a Reikiavik, pero se ha conservado el nombre y su significado”. Citado en ELIASSON, Olafur, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*, (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 83.

o una sociedad deberían tener uno propio; deberían ser capaces de evaluarse a sí mismas en relación con el resto de la realidad”²¹⁵.

Recorridos como el iniciado en *The forked forest path* llevan ahora hacia una secuencia de paisajes coproducidos por sus habitantes como sucede en *The mediated motion* (2001) en donde Olafur Eliasson, en colaboración con el arquitecto paisajista Günther Vogt, dispuso en la Kunsthhaus Bregenz de Peter Zumthor, en Austria, un estanque artificial repleto de lentejas de agua –*lemna minor*–, una pequeña hierba acuática que se reproduce con facilidad bajo la luz filtrada por los tragaluces y que tiene un ciclo de vida corto, lo que hacía que se formara una fina “alfombra” verdosa que con el paso del tiempo viraba hacia un tono amarillo, impregnándose la habitación de un olor a humedad y a descomposición. Los usuarios podían atravesar este estanque a través de una pasarela flotante de madera. La escalera de acceso al piso superior había sido modificada por Olafur Eliasson creando sobre los escalones originales una estructura de madera inspirada

215 ELIASSON, Olafur, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson* (Barcelona: Gustavo Gili, 2012), 84.

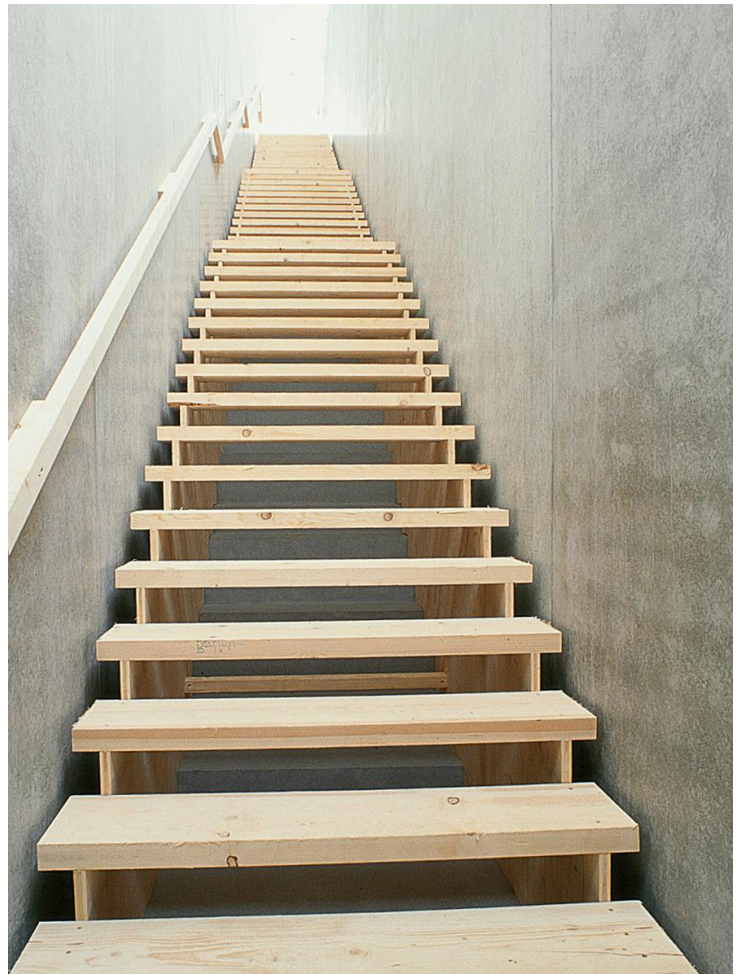


en una escala situada en los acantilados de Møns Klint, en Dinamarca, que hacía que el paso de un espacio a otro se entendiera como una transición y no como un entrar y salir. En la tercera planta uno se encontraba con un suelo de tierra compactada dispuesta en una imperceptible pendiente que obligaba a una adaptación del equilibrio corporal para, finalmente, en el último piso, llegar a un puente colgante de madera que cruza de lado a lado la habitación en mitad de una densa niebla que apenas dejaba ver nada. Un puente que hacía tomar consciencia del peso del cuerpo de uno mismo y también del de los *Otros*: “Cuando el visitante caminaba sobre el puente, su masa corporal hacía que vibrara y esas vibraciones le eran devueltas en forma de eco. Así podía sentir su propio peso reverberado. Pero el fenómeno más interesante sucedía cuando una segunda persona caminaba sobre el puente: en ese caso se podía sentir también el peso del otro paseante en forma de vibraciones”²¹⁶. Al otro lado del puente colgante uno se topaba, para su sorpresa, con un muro ciego que le obligaba a deshacer el camino



216 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia*. Studio Olafur Eliasson, 162.





andado. Un complejo de senderos, rampas, escaleras, rutas y un puente que reconvertían las fluctuaciones del edificio invitando a sus usuarios a participar somáticamente de estos nuevos lugares interconectados tanto horizontal como verticalmente. En el texto *Queridos todos. Queridos visitantes* (2001) Olafur Eliasson se dirigía a través de una carta a los usuarios de *The mediated motion*: “Esta exposición depende de vuestro movimiento y compromiso para que pase a estar mediada por y organizada en experiencias”²¹⁷. Y termina preguntando al propio Peter Zumthor acerca de lo que sucede cuando la gente se desplaza por espacios como el suyo: “¿Se ven a ellos mismos sintiendo su presencia activada por lo que les rodea, o se olvidan de sí mismos (y de sus cuerpos) en una no presencia debido a sus entornos no reflexivos?”²¹⁸.

Muy parecida era la experiencia que tenían los visitantes del Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris al caminar a través de rocas ígneas procedentes de Islandia en *Lava floor* (2002),

217 ELIASSON, Olafur, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*, 13-14.

218 ELIASSON, Olafur, 16.





The mediated motion
Olafur Eliasson
2001



obligando a un reequilibrio constante del cuerpo provocado por las irregularidades del terreno al tiempo que la acción de andar por este tipo de terreno generaba un sonido insólito. Algo similar a lo que Olafur Eliasson proponía en *Riverbed* (2014) donde transformaba el paisaje del *white cube* del Louisiana Museum of Modern Art, en Dinamarca, en un paraje de roca basáltica atravesado por un pequeño río que recorría las diferentes habitaciones, invitando a los sujetos a transitar en esa misma dirección, obligándolos en ocasiones a saltar y cambiar de orilla. Mucho más sutil era el recorrido que años atrás realizaba en aquel mismo espacio con *Your windless arrangement* (1997), donde a través de dieciséis ventiladores industriales se generaba una corriente de aire en el extremo más alejado de un pasillo curvo, haciendo que desde lejos se percibiera una leve brisa que a medida que se avanzaba se intensificaba.

Así los trayectos propuestos por Olafur Eliasson ofrecen un medio, una experiencia, más que un fin en sí mismo perfectamente definido. Algunos de estos recorridos llevan aparentemente hacia ningún lugar, de ahí que se trate de “algo más borroso o difuso, una aventura donde el final es



Lava floor
Olafur Eliasson
2002

Riverbed
Olafur Eliasson
2014

desconocido”²¹⁹. Precisamente *The Goose Lake Trail (Southern Route) A Road Conversation between Olafur Eliasson and Hans Ulrich* (2006) es un ejemplo de esta idea de experiencia-trayecto, en donde Olafur Eliasson reacondicionó un vehículo para recorrer Gaesavatnaleid, un territorio “marciano” ubicado en Islandia, incorporándole una cúpula en la parte trasera que lo convertía en un pequeño laboratorio con ruedas. De esta forma el automóvil adquiría una nueva funcionalidad, “le añadía un aspecto panorámico”²²⁰ que permitía observar de pie el paisaje transitado. Así *el viaje*, tal como señala Anna Engberg, “puede considerarse también como una narrativa o como una secuencia”²²¹.

Constantemente Olafur Eliasson se ha preocupado de la percepción que el ser humano tiene como individuo y como sociedad de su hábitat, de las relaciones corporales que se establecen dentro de este. No concibe sus *pavilions* como meros *containers* donde acontece una acción y un tiempo: “Space exists

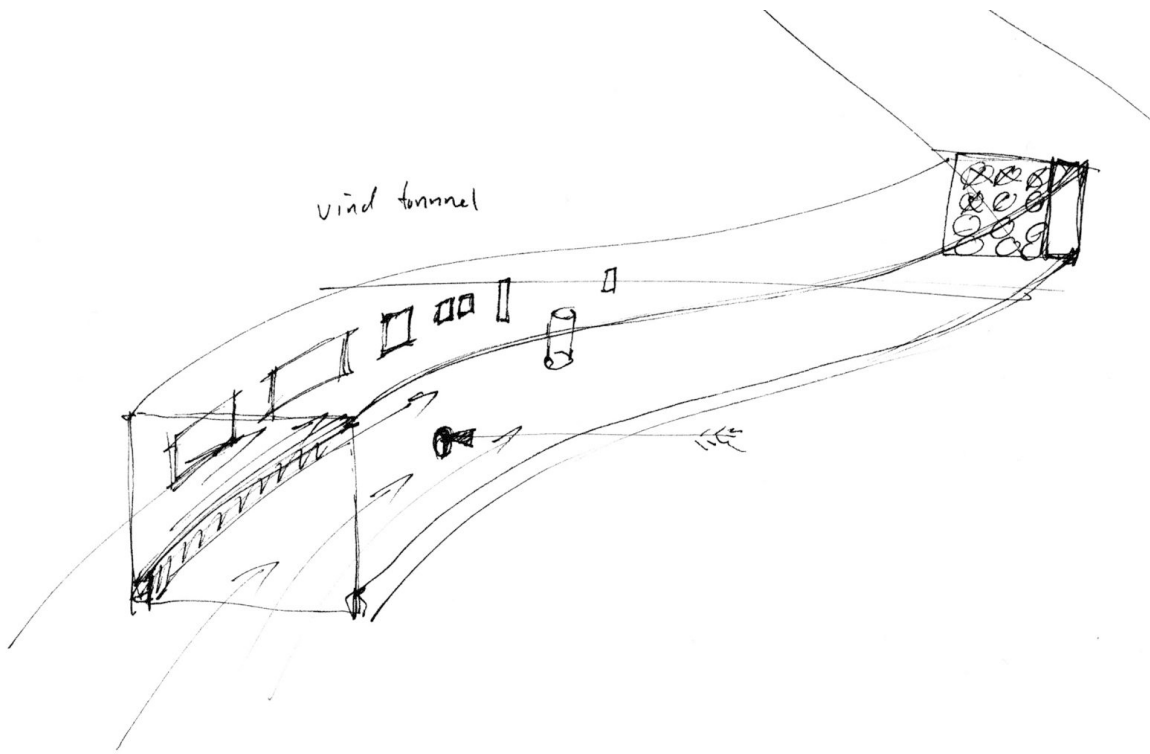


219 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia*. Studio Olafur Eliasson, 219.

220 ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, 219.

221 ENGBERG, Anna en URSPRUNG, Philip, 220.







Your windless arrangement
Olafur Eliasson
1997



The Goose Lake Trail (Southern Route)

Olafur Eliasson y Hans Ulrich

2006

Your sun machine

Olafur Eliasson

1997

not simply in time; it is of time. Its configuration depends on its function, on the activity of its users and its surroundings, on the daylight that filters into its interior, on its relation to the sun"²²². Es por ello que cree firmemente en que el *tiempo atmosférico* "tiene un enorme potencial como organizador social porque supone un entorno y un espacio físico compartidos"²²³. Fue esta preocupación la que le llevó en 1997 a horadar el techo de la Marc Foxx Gallery de Los Angeles con su *Your sun machine* –al más puro estilo Gordon Matta-Clark y su *Day's End* (1975), uno de los muchos *building cuts* que realizó–, logrando con ello que el sujeto, "in the position of looking at the 'sun' moving across the room, is reminded of his or her own position as an object located on earth, spinning through space around the real sun"²²⁴. Este hecho de conectar el espacio interior con el exterior a través de una abertura también recuerda precisamente a *1° 2° 3° 4°* (1997) de Robert Irwin –con quien el propio Olafur Eliasson mantuvo



²²² ELIASSON, Olafur, *Unspoken Spaces*, 58.

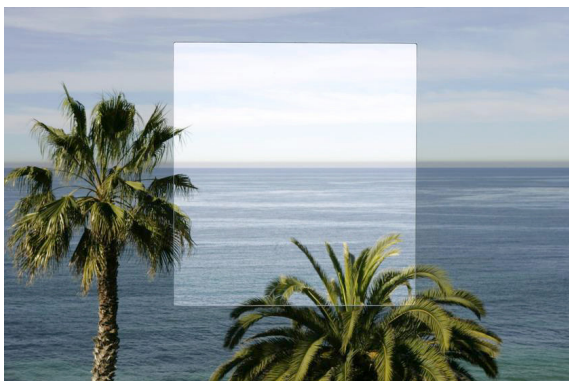
²²³ ELIASSON, Olafur en URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia*. Studio Olafur Eliasson, 451.

²²⁴ MAY, Susan, "Meteorologica", en *Olafur Eliasson. The Weather Project* (Londres: Tate, 2003), 19.



Day's End
 Gordon Matta-Clark
 1975
 1° 2° 3° 4°
 Robert Irwin
 1997

una conversación en relación a los *frames* y las relaciones perceptivas-afectivas derivadas de la experiencia artística– donde realizó una serie de cortes en el vidrio de un enorme ventanal panorámico de una de las habitaciones con vistas al mar del Museum of Contemporary Art San Diego, en Estados Unidos. Como si Robert Irwin abriese una nueva ventana sobre la ya existente: “The glass being tinted makes the cutout appear to be more in focus... add all the sounds and the air and so forth and it becomes, on a visceral level, more real. Suddenly all these issues about reality and meaning as real are all jumbled up”²²⁵.



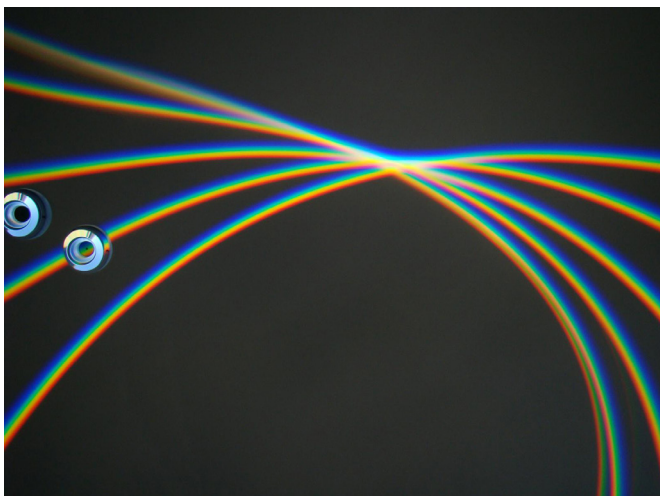
Los estudios sobre la trayectoria del Sol van a ser una constante en el trabajo de Olafur Eliasson. Así, por ejemplo, en *Sun-Path Studies* (2005-2007), examina la relación existente entre la posición del Sol y la forma arquitectónica dando como resultado una serie de diagramas que muestran la trayectoria del astro recorriendo el cielo cuando es observado desde determinadas ubicaciones en la Tierra.

225 OLAFUR, Eliasson y IRWIN, Robert, “Take your time: a conversation”, en *Take your time: Olafur Eliasson* (Nueva York: San Francisco Museum of Modern Art, Thames & Hudson, 2007), 57.

Fruto de estas investigaciones es, entre otras, *Sunspace for Shibukawa* (2009), una especie de observatorio de acero inoxidable pulido situado en los terrenos montañosos del Hara Museum ARC, en Japón. En los días más soleados los usuarios perciben arcos de luz proyectados sobre la cúpula de la estructura. El espectro de color completo es proyectado a través de uno de los trece prismas dispuestos de acuerdo con el recorrido del Sol a lo largo del eje norte-sur del techo abovedado. Debido a que el trabajo se construye de acuerdo con el tiempo solar, las fechas exactas en las que aparecen los arco iris circulares cambian ligeramente de un año a otro, pero corresponden a los días del calendario japonés conocido como *sekki*. Este espacio solar que hace visible la progresión del tiempo y el movimiento de la tierra alrededor del Sol es el resultado de una investigación realizada por el Studio Olafur Eliasson sobre cómo la luz del día y las sombras influyen en la percepción que se tiene del espacio: "I am interested in charting out regional differences in order to understand how daylight and shadows determine how we see objects, buildings, and, ultimately, ourselves. This draws attention to the never-ceasing variations in the relationships between bodies, things, subjects, and



Sunspace for Shibukawa
Olafur Eliasson
2009



environments that inevitably make us perceive and understand the world spatially in multiple ways”²²⁶. En definitiva lo que hace Olafur Eliasson en esta tipología de obras es emplear el sol para diseñar espacios arquitectónicos que tienen en cuenta su trayectoria y el modo en que ésta repercute a los individuos y a las distintas comunidades. “Light is life. Light is space. Life is space”²²⁷.

En 1999 un “sol” de metal de 38 metros de diámetro sostenido por unos andamios y situado en la azotea de uno de los edificios más altos de Utrecht brillaba con intensidad por la acción de unos focos Xenon instalados en un edificio vecino. De este modo, cuando la noche comenzaba a caer Olafur Eliasson regalaba a la ciudad un *Double sunset*. Un sol que se sofisticaría en 2012 con *Dnepropetrovsk sunrise* en Ucrania, dos enormes elipses de acero corrugado amarillo que se entrecruzan entre sí en ángulo recto y se sustentan sobre una estructura de acero que eleva este sol artificial 60 metros sobre el suelo, haciendo que pueda ser visto desde cualquier punto de la ciudad

226 ELIASSON, Olafur, *Unspoken Spaces*, 58.

227 ELIASSON, Olafur, 68.

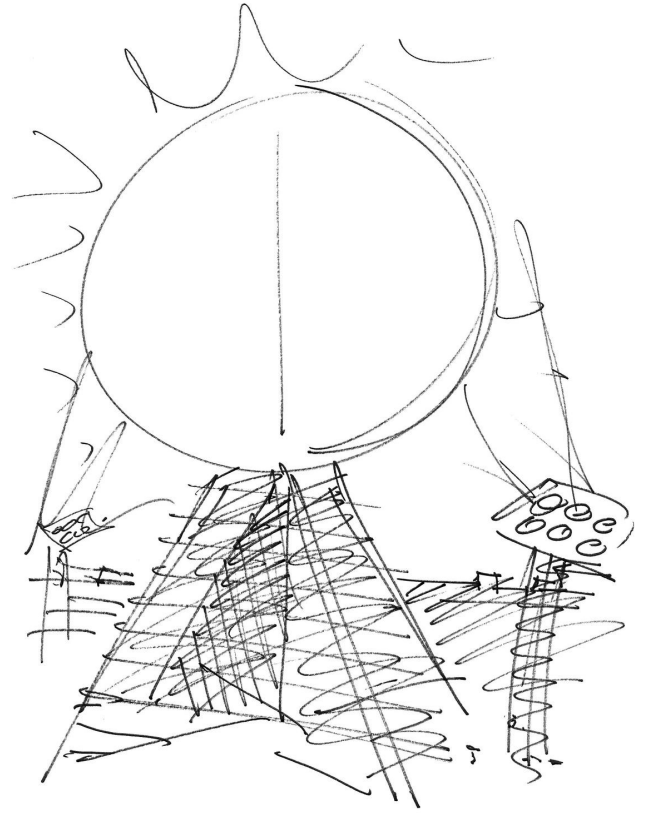




de Dnepropetrovsk. Una reflexión en torno a la posible existencia y convivencia de dos soles y el modo en que esta situación utópica cambiaría la comprensión no sólo del universo, sino del propio Ser y el modo en que este se relaciona con el entorno pues, en definitiva, estos soles propuestos por Olafur Eliasson se convierten en una especie de faros que sirven a los habitantes de sus ciudades como elementos de orientación en sus vidas.

En ese mismo año Olafur Eliasson se asocia con el ingeniero Frederik Ottesen para desarrollar el proyecto *Little Sun*²²⁸, un sol particular que se carga precisamente de energía solar. Un astro en miniatura que hace posible que cada uno atesore su propio sol, abriendo un debate sobre la desigual distribución de la energía hoy en día.

Todos estos soles terminan por conjugarse de manera superlativa en *The weather project* (2003), la espectacular instalación para la Turbine Hall de la TATE Modern de Herzog & de Meuron. Interpretar el factor físico de la leve



rampa de acceso como una invitación a entrar en el espacio fue algo esencial para Olafur Eliasson, pues propiciaba una secuencia temporal de unos veinte segundos en los que los usuarios iban *cayendo* sin ser del todo conscientes en aquel lugar. De este modo las condiciones para que la experiencia fuera propicia ayudaban a dirigir a las personas hacia una suerte de paisaje ocupado por la niebla londinense, mientras al fondo de la inmensa sala aparecía suspendido, aparentemente de la nada, un gran “sol oscuro de invierno”²²⁹. Si bien se trata de una pantalla semicircular retroiluminada por unas 200 luces de monofrecuencia de sodio amarillas. Sobre ésta una segunda estructura de material de pantalla de proyecciones hacía que la luz emitida se difuminase creando una especie de aureola amarilla. En el techo se desplegaban unas hojas de espejo que duplicaban e invertían las dimensiones del espacio. Del mismo modo el “sol” semicircular adquiriría la forma completa de un círculo al verse reflejado sobre la superficie espejada. A medida que uno avanza hacia el fondo de la sala donde cuelga este sol “the intensity of the rays makes

229 GRYSZTEJN, Madeleine, “El arte importa”, en *Olafur Eliasson. La naturaleza de las cosas* (Barcelona: Fundació Joan Miró y Fundació Caixa Girona-Fontana d’Or, 2008), 124.



Little Sun Original
Olafur Eliasson
2012







the approach increasingly discomforting. As the eyes pulsate, adjusting to the blinding light, the register of colour on the visual cortex is reduced to a duotone range. The wavelength generated by the yellow neon leads the eye to record only colours ranging from yellow to black, transforming the visual field into an extraordinary monochrome landscape²³⁰. A pesar de lo efectista, todo quedaba al descubierto cuando uno se acercaba o ascendía al piso superior para obtener una nueva perspectiva y veía todas aquellas luces amarillas de sodio y las toberas por las que salía propulsada la niebla.

Sorprendía el estupor con el que los usuarios experimentaban aquel atardecer eléctrico, cautivados por la luz de un sol artificial sin calor. A pesar de tratarse de un fenómeno que se da de manera natural y se repite diariamente, la gente vivía aquel acontecimiento como algo insólito. El artificio tecnológico ha terminado por suplantar al poder “mágico” de *lo natural*. Se preguntaba Arantxa Romero, a propósito de un poema visual que encabezaba una reflexión sobre la luz, “¿En qué momento dejamos de adorar al Sol? ¿Cómo no imaginamos las consecuencias de

230 MAY, Susan, “Meteorologica”, 26.

la pérdida?”²³¹. La paulatina desfamiliarización de las sociedades contemporáneas con lo natural ha terminado por conllevar una extraña sensación de asombro cuando el ser entra de nuevo en contacto con la naturaleza. Y esto es lo que precisamente aprovecha Olafur Eliasson para realizar una deconstrucción de la idea de *lo natural* que invita a un subterfugio con capacidad transformadora. O como dijera Agnes Husslein-Arco, “rather than simply imitating the forces of nature, Eliasson demystifies them by making visible mechanisms and constructions and setting them in a new context”²³².

La ilusión nunca es completa en la obra de Olafur Eliasson. El mecanismo *infraleve* siempre queda al descubierto, sin por ello dejar de sorprender. Quizás tiene que ver con aquello que señalara Madeline Grynsteijn de que “the ‘natural’ phenomena are always marked as fabricated, and the operations of the sublime are thereby demystified and revealed, as if in

231 ROMERO, Arantxa, “Introito”, en *Hágase la luz* (Valladolid: Iberoprinter, 2016), 8.

232 HUSSLEIN-ARCO, Agnes, “Art Should Trigger Emotion”, en *Olafur Eliasson. Baroque, baroque* (Belvedere, 2015), 16.



a scientific demonstration”²³³. Un hecho que guarda una correlación con aquellas palabras que dijera Marlon (interpretado por Noah Emmerich), el mejor amigo de Truman Burbank (interpretado por Jim Carrey), en *The Truman Show* (1998): “nothing you see on this show is fake; it’s merely controlled”²³⁴. Y es que el filme muestra en su parte final como el director del *show* televisivo Christof (interpretado por Ed Harris), una suerte de demiurgo, acciona *The Weather Programme* para tratar de contener a Truman Burbank mediante una tormenta de lluvia, truenos y relámpagos, en aquel mundo ficticio que habían diseñado para él. “When Truman, comprehending that his environment is counterfeit, asks his ‘creator’ if anything in his life was real, he is told without hesitation: ‘You were real’. Eliasson similarly reminds the viewer that the only truly dependable reality comes from within”²³⁵.

233 GRYSZTEJN, Madeleine, “Attention Universe: The Work of Olafur Eliasson”, en *Olafur Eliasson* (Londres: Phaidon, 2002), 49.

234 MARLON (EMMERICH, Noah) citado en MAY, Susan, “Meteorologica”, 15-16.

235 MAY, Susan, 27.

Precisamente el trabajo de Olafur Eliasson participa de esta suerte de realidad simulada, una construcción que aúna lo real y lo artificioso, puesto que se trata de construcciones artificiales que participan e interaccionan con la realidad, y en tanto que existen, pasan a formar parte de esa substantividad al mismo tiempo que trasladan los límites de esta hacia una nueva dimensión. Según Mirjam Schaub “the technical term used to describe this type of image is virtual (from Latin *vis*, strength, and *virtus*, virtue)”²³⁶. En este sentido, *The weather project* puede ser considerado un ejemplo de “segunda naturaleza, una especie de naturaleza artificial, fabricada e introducida en el museo”²³⁷. Un *enclosed ecosystem* en el que las personas confluían en su interior como si fueran estrellas danzando alrededor de aquel gigantesco sol eléctrico sin calor pero que, sin embargo, lograba producir en quienes lo experimentaban un sentimiento muy natural.

236 SCHAUB, Mirjam, “Baroque Purism – Mirrors as Elementary Optical Machines in the Work of Olafur Eliasson”, en *Olafur Eliasson. Baroque, baroque* (Belvedere, 2015), 88.

237 GUERRA, Carles, “Emociones varias”, en *Olafur Eliasson. La naturaleza de las cosas* (Barcelona: Fundació Joan Miró y Fundació Caixa Girona-Fontana d’Or, 2008), 21.



The weather project
Olafur Eliasson
2003



Biosphere II
Peter Pearce
1987-1991

Olafur Eliasson reinventa la concepción estética del paisaje. “I really like trying to colonize things that have been trivialized, taking them back, taking something that is really very trivial –like a sunset–, and turning it into something that has emotional presence”²³⁸, comenta en una conversación mantenida con Poul Erik Tøjner. Lo que Olafur Eliasson viene a conseguir aparentemente en sus proyectos es deconstruir ciclos naturales: “el transcurso del día, con la creación del eterno anochecer y atardecer en *The weather project* o con la duplicación del atardecer en *Double sunset*, muestran que nuestra relación con el espacio solo es contingente, condicionada culturalmente y siempre renegociable”²³⁹.

Los elementos que configuran el clima –el agua, la luz, la temperatura y la presión atmosférica– son los materiales con los que Olafur Eliasson ha venido realizando la mayoría de sus proyectos. El ser humano ha tenido que

negociar históricamente las condiciones básicas derivadas del clima, lo cual ha hecho que los aspectos económicos, políticos, culturales e incluso emocionales de las diferentes sociedades estén estrechamente ligados a este. Quizás el hecho de que Olafur Eliasson viviese durante dos años en el interior de la *Biosphere II* (1987-1991) en Oracle, un entorno creado artificialmente para la vida orgánica, haya marcado esa impronta de naturaleza (de) construida en todos sus trabajos. En aquella *arquitectura inteligente* –diseñada por un discípulo de Buckminster Fuller, Peter Pearce (Peter Pearce & Associates)– se emulaba la biosfera terrestre como un experimento para “el proyecto de habitabilidad de otros planetas del sistema solar por seres humanos mediante la *terraformación*”²⁴⁰. Recuerdan a esta cápsula artificial situada en Arizona proyectos como *Funcionamiento silencioso* (2003) en donde más de nueve toneladas de lava islandesa cubrían gran parte del Palacio de Cristal del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía mientras una serie de elementos orgánicos y artificiales reproducían un microcosmos aparentemente

238 ELIASSON, Olafur y ERIK TØJNER, Poul, “A Conversation. Olafur Eliasson & Poul Erik Tøjner”, en *Riverbed* (Humblebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2015), 89.

239 URSPRUNG, Philip, *An Encyclopedia. Studio Olafur Eliasson*, 20.

240 MICHELSEN, Anders, «El entorno artificial», en *Funcionamiento silencioso. Olafur Eliasson* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2003), 141.



autosuficiente. Un *jardín utópico* encapsulado por las paredes de cristal que ofrecía un diálogo directo con el paisaje circundante del Parque del Retiro de Madrid.

Todas sus propuestas terminan por ofrecer, como dijera Bea Espejo, “un espacio elástico, un ambiente, un paisaje, que cada cual podía percibir de manera distinta”²⁴¹. Al final la pretensión última de Olafur Eliasson es la de crear un conjunto de ambientes que condicionen las percepciones del sujeto para confrontarle ante nuevas realidades en las que no existen una regulaciones dadas que dictaminen como uno ha de expresarse, mostrarse o relacionarse con el entorno y con los *Otros*.

Dice Bruno Latour “if we don’t discover the ways through which the world can be made common, there will be no common world to share”²⁴². Los lugares inventados por Olafur Eliasson propician precisamente este tipo de experiencias compartidas, aquello a lo que

241 ESPEJO, Bea, “Olafur Eliasson”, *El Cultural*, 6 de septiembre de 2013, <https://m.cultural.com/revista/arte/Olafur-Eliasson/33229>.

242 LATOUR, Bruno, “Atmosphère, Atmosphère”, en *Olafur Eliasson. The Weather Project* (Londres: Tate, 2003), 39.

Jean Luc-Nancy se refiriera como “ser en común” o “ser con” frente a “ser en soledad”. Precisamente se trataba de eso, explica el propio Olafur Eliasson, “de estar juntos y al mismo tiempo ser diferentes, algo que parece no interesar mucho en el mundo actual”. En este sentido, sus trabajos son explícitos sobre el proceso de creación de comunidad a través del individuo, permitiendo que, tal como relata Sandra Noeth, “the voice of the individual to reach out a collective body that consists of an accumulation of singular bodies, whose sole connection is the absence of any connection, that is to say, the nonpresence of an objective, absolute tie, of a shared criterion, a common language, an overarching aim or principle”²⁴³. En tanto que un cuerpo no sólo se halla en un espacio, sino que también lo co-produce, los espacios que devienen de las obras de Olafur Eliasson son activados por aquel cuerpo que participa de ellos y, por ende, por todos aquellos cuerpos que en *comunidad* experimentan el hecho artístico, “una especie de comunidad, una colectividad de individuos amplia y diferenciada, definida no por un interés

243 NOETH, Sandra, “To Olafur Eliasson – Five Movements of Address”, en *Olafur Eliasson. Baroque, baroque* (Belvedere, 2015), 150.



común o un rasgo esencial, sino tan sólo por una copresencia en una *situación construida* y designada (en parte) para generar unos vínculos sociales provisionales pero potentes”²⁴⁴. En este sentido, señala Madeleine Grynsztejn la importancia de una nueva forma “de imaginar la sociabilidad y la identificación compartida que no está sometida a ninguna regulación”²⁴⁵ en los trabajos de Olafur Eliasson. Porque si bien sus obras configuran un *escenario social*, no emplean las formas sociales normativas como medios.



En definitiva, las obras de Olafur Eliasson invitan a estar abiertos al potencial de *algo extraño*. “When we are touched, we are moved; we are transported to a new place that is, nevertheless, strongly rooted in a physical experience, in our bodies. We become aware of a feeling that may not be unfamiliar to us but which we did not actively focus on before. This transformative experience is what art is constantly seeking”²⁴⁶. Y

244 GRYNSTEJN, Madeleine, “El arte importa”, 123.

245 GRYNSTEJN, Madeleine, 123.

246 ELIASSON, Olafur, “Why art has the power to change the world”, https://weforum.org/agenda/2016/01/why-art-has-the-power-to-change-the-world/?fbclid=IwAR2Zcs6bEGCpEdKTK5TX4ygg_jVJiAV8YmSfB2yMW5-



es precisamente en ese *algo extraño* que el arte se presenta como un holismo espacio-sensorial que puede “desafiar y cambiar las sociedades al ejemplificar las diferentes relaciones con el mundo, donde las acciones y las consecuencias tienen importancia [...] El arte se toma en serio las capacidades de producción de espacio de nuestros cuerpos. El arte nos impulsa a reevaluar el sistema de valores por el que nos medimos a nosotros y a nuestros entornos; insiste en la fricción y en la diferencia. Esto compensa el alarmante edulcoramiento de las experiencias desarrolladas por un mundo que (involuntariamente) genera embotamiento, un mundo obsesionado por los beneficios y el consumismo, que empaqueta las experiencias para venderlas en lugar de insistir en la responsabilidad individual y colectiva a favor de la sensación y del espacio compartido”²⁴⁷. En este sentido el arte se muestra para la sociedad como una zona donde las personas pueden unirse para compartir una experiencia.

“The important thing is not that we agree about the experience that we share, but that we consider it worthwhile sharing an experience at all”²⁴⁸, subraya Olafur Eliasson. Sin embargo el sistema de valores prevaleciente en la sociedad en general “tiende a favorecer identidades fijas y pocas voces basadas en conceptos limitados de lo que es bueno y malo, de lo aceptable y de lo inaceptable”²⁴⁹. Por ello Olafur Eliasson apunta a evitar “una *disneyficación* de la experiencia” con el fin de preservar la libertad de cada persona “a experimentar algo que puede diferir de las experiencias de los otros”. Sólo así, concluye, “el arte será capaz de tener un impacto significativo tanto sobre el individuo como sobre la sociedad”²⁵⁰.

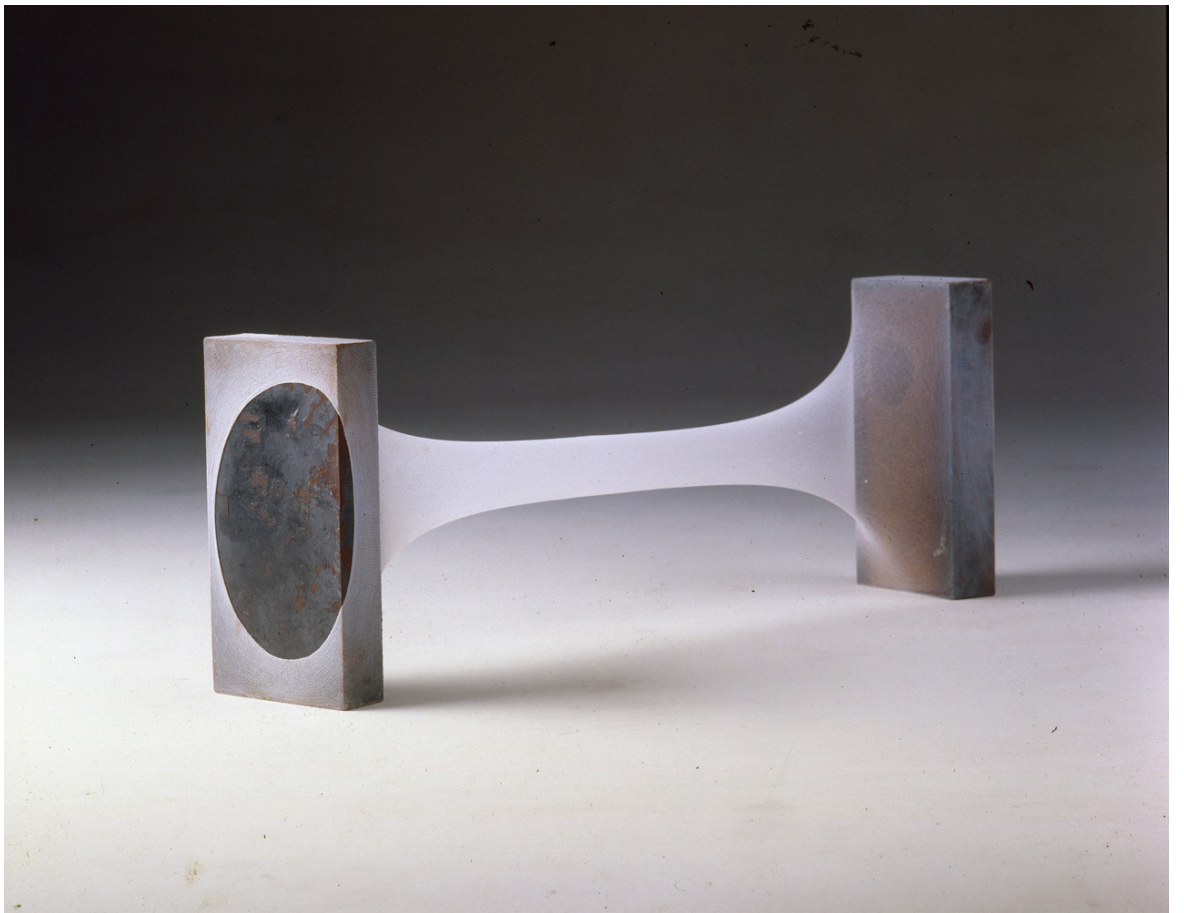
248 ELIASSON, Olafur, “Why art has the power to change the world”.

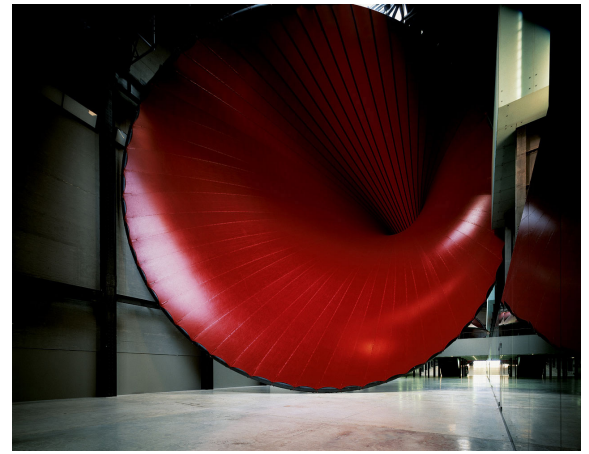
249 ELIASSON, Olafur, “Tu compromiso tiene consecuencias”, en *Los modelos son reales* (Barcelona: Gustavo Gili, 2009), 30.

250 ELIASSON, Olafur, 31.

pRkJ9gergXT7DPLo, *World Economic Forum*, 18 de enero de 2016.

247 ELIASSON, Olafur, *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*, 169.





ERNESTO NETO (1964, RÍO DE JANEIRO)

π *gluon* π (1992) servía a comienzos de la década de los 90 a Ernesto Neto, sin ser del todo consciente, para sentar las bases de las experiencias devenidas en sus instalaciones, convirtiendo la interacción física en el atributo central e insoslayable de su trabajo. Una obra que recuerda a las *pieles desolladas* empleadas por Anish Kapoor en *Marsyas* (2002) para la TATE Modern de Londres, una alegoría del nuevo cuerpo que emerge bajo la piel lanuda de la cabra con la que se identifica a los sátiros²⁵¹, que mostraba, como dice Eva Fernández del Campo, “la cara exterior de esa piel que recubre el vacío, la corteza abierta en forma de grietas y heridas, [...] la parte que está adherida a la carne. Con la piel invertida contemplamos el mundo desde el interior: lo de dentro está ahora fuera y el cuerpo se ha convertido finalmente en cielo”²⁵², algo que repetiría más tarde en *Dismemberment* (2009), en Gibbs Farm, Nueva Zelanda.

251 “Was defeated and stripped of his shaggy hide: a penalty which will not seem especially cruel if one assumes that Marsyas’ animal guise was merely a masquerade”. Citado en KERÉNYI, Carl, *The Gods of the Greeks* (Londres: Thames & Hudson, 1951), 179.

252 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva, *Kapoor* (Donostia: Nerea, 2006), 103.

Aquella pequeña pieza de Ernesto Neto se conformaba tan sólo de dos bloques de acero oxidado de igual tamaño y una malla translúcida de poliamida blanca. La separación de ambos ladrillos hacía tensionar el tejido creando una especie de vórtice, que a medida que se acercaba a los extremos se estiraba ciñéndose a las formas del acero, llevando al límite la tirantez de los hilos que confeccionaban la malla, haciendo que el blanco se tiñera de un tono ocre por la oxidación. No sólo era la estructura de aquella obra lo que llevaría a Ernesto Neto a la consecución de lo que hoy se conocen como sus *naves*²⁵³, sino que el título mismo de aquella pequeña obra, π *gluon* π , hacía las veces de manifiesto para lo que aún estaba por venir.

Quizás no sea casualidad que Ernesto Neto seleccionase esos pesados bloques de acero como elementos tensionadores. Curiosamente se denomina ladrillos –*brickwork*– en el argot

253 Decía Michel Foucault que la *nave* es la *heterotopía* por excelencia: “Las civilizaciones sin barcos son como los niños cuyos padres no tendrían una gran cama sobre la cual se pudiera jugar; sus sueños entonces se secan”. Citado en FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 32.

científico a las partículas de materia que constituyen el mundo, esas mismas que tienen carga eléctrica y que interactúan entre sí intercambiando partículas de luz, conocidas como fotones. La denominada teoría de la interacción fuerte va más allá y dice que algunas de las partículas poseen una carga de color, los *quarks*. Por otro lado, los *gluones*, del inglés *glue*, hacen que los "ladrillos", es decir los *quarks*, permanezcan unidos. Son aquellas partículas elementales que transmiten las interacciones entre los *quarks*, el medio de intercomunicación. Si se piensa en tres *quarks*, algo que Ernesto Neto representó en *Quarks-Paff* (1998), cada uno de un color (verde, rojo y azul), lo que sucedería es que el *quark* azul transmite su color azul al *quark* verde, el cual se tiñe por la acción de este al mismo tiempo que transmite su color verde al *quark* rojo. Sucesivamente estas interacciones irían teniendo lugar, mutando cíclicamente sus identidades cromáticas. Por último estarían los dos símbolos π que aparecen en el título de la obra, haciendo alusión a la partícula *pion* como representación de la materia que conforma el mundo, escenificando en un plano literal la presencia de los dos ladrillos metálicos, unidos por la palabra *gluon*, esa malla que traslada

Quarks-Paff
Ernesto Neto
1998





los estímulos entre ambos. De este modo π *gluon* π presenta esas dos masas matéricas interrelacionadas a través del *gluon*. Todo ello daría la posibilidad de pensar que esta obra, que este título, fue toda una declaración de intenciones por parte de Ernesto Neto: sus diferentes instalaciones se vinculan entre ellas como un paisaje en el que cada una confecciona pequeñas regiones. Sus obras son esos *gluones* que sirven de “pegamento” entre los diferentes usuarios, permitiendo relacionarse a unos con otros, afectándose entre sí como hacían los *quarks*. La partícula *virtual* que supone el *gluon*, entiéndase como la obra, termina por posibilitar el intercambio dinámico de identidades corporales.

Las particulares mallas textiles de Ernesto Neto comenzaron de pronto a sobredimensionarse, haciendo parecer que π *gluon* π era una suerte de maqueta, al mismo tiempo que una serie de orificios permitían ahora experimentarlas desde el interior. Será a partir de 1997 cuando comienza a construir sus *naves*, “an abbreviation of espaçona Portuguese for spaceship or space shuttle. This technological interpretation, implying futuristic fantasy vessel for exploration and discovery, is balanced against the organic

an biological sensory experience of the soft sculptures”²⁵⁴; una especie, para Ernesto Neto, de “arquitecturas, de prótesis de una extensión del cuerpo, un espacio que procura una sensación de autosuficiencia respecto al ambiente externo inhóspito”²⁵⁵. Estancias translúcidas de nailon “color marfil, color del esperma y la placenta”²⁵⁶, ancladas al suelo con medias llenas de arena como si fueran a levitar y que, como en *Nave Deusa* (1998) o *Nave Denga*²⁵⁷ (1998), invitan a penetrar en territorios aparentemente desconocidos que ofrecen, de manera genuina, una vuelta a ese lugar que es común para todos los cuerpos, un espacio-otro similar al útero materno, de “paredes” con orificios que aluden sensualmente al cuerpo, translúcidas y permeables que establecen una

254 LAUSON, Cliff, “Intimate Immensity”, en *Ernesto Neto. The Edges of the World* (Londres: Hayward Publishing, 2010), 14.

255 NETO, Ernesto citado en LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común* (Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018), 51.

256 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, 48.

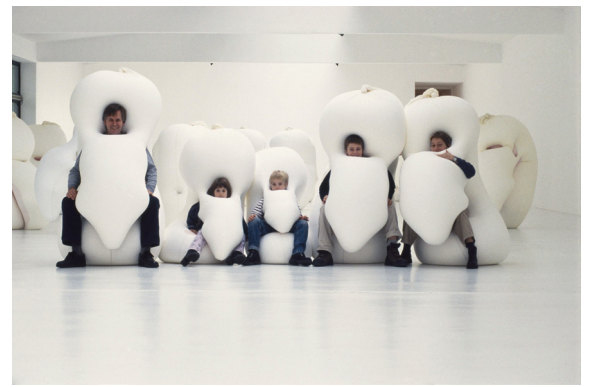
257 El propio título, una palabra construida por Ernesto Neto, hace referencia a la idea de un espacio interno femenino en el que se crea y se protege la vida. *Nave* haría alusión a una cápsula, y *Denga* podría ser traducido más libremente como la fertilidad femenina.



Nave Denga
Ernesto Neto
1998



A casa é o corpo
Lygia Clark
1968



Humanoides
Ernesto Neto
2001

relación entre lo que está fuera y aquello que permanece dentro. Algo que quizás tenga que ver con aquello que Walter Benjamin escribiera en su *Book of Passages*, acerca de que “la mayor dificultad al considerar el hecho de habitar es que se ha de reconocer en él lo antiquísimo – quizá lo eterno–: la reproducción de la estancia del hombre en el seno materno”²⁵⁸. Una idea que ya en 1968 planteara Lygia Clark en *A casa é o corpo* para La Biennale di Venezia, un útero materno al que se accedía a través de un oscuro túnel que desembocaba en un espacio de luz cálida que invitaba al descanso para salir finalmente por otro orificio similar al de la entrada. Se trata, en ambos casos, de adentrarse en un “nuevo” comienzo que tiene que ver, tal como señala Cayetano Limorte Menchón, con una “*transvaloración de todos los valores* inculcados que Nietzsche evoca con la figura del niño en *Así habló Zaratustra*”²⁵⁹. Un niño que, sin embargo, aún no ha desarrollado una consciencia de su propio cuerpo, pues, como señala Michel Foucault, “durante meses, durante más de un año, no tiene más que

258 BENJAMIN, Walter, *Libro de los pasajes* (Madrid: Akal, 2012), 239.

259 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 55.

cuerpo disperso, miembros, cavidades, orificios”²⁶⁰. Como en los *Humanoides* (2001), una suerte de semillas, proto-embriones u óvulos para obras como *Nave Deusa* o *Nave Denga*, organismos unicelulares gigantes, hechos de licra y llenos de pequeñas bolas de espuma de poliestireno, en donde el usuario “se pone dentro de la obra como si fuera el corazón palpitante de una gran masa blanca”²⁶¹ que se acomoda a su anatomía. Recuerdan los espacios ideados por Ernesto Neto a la cavernosidad del útero materno, quizás por tratarse de lugares que acogen al cuerpo y lo serenan, logrando así que se reencuentre en posición fetal con el inicio de la vida. Decía Rainer Maria Rilke en sus *Cartas milanesas* que “nacemos por así decir, provisionalmente, en cualquier parte; tan solo poco a poco vamos componiendo el lugar de nuestro origen, para nacer después, y cada día más definitivamente”²⁶². Lo que Ernesto

260 FOUCAULT, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, 16.

261 ZARPELLON, Marcela, “Ernesto Neto: la estabilidad no es normal”, *Arte críticas*, accedido 27 de noviembre de 2017, <http://www.artecriticas.com.ar/contacto.php>.

262 MARIA RILKE, Maria citado en JOOS, Petra, “Introducción”, en *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), 14.



Tropicália

Penetráveis PN2 Pureza é um mito, PN3 Imagético

Hélio Oiticica

1966



Divisor

Lygia Pape

1968

Neto hace es crear espacios confortables y de protección donde se producen silencios reflexivos para tomar conciencia del cuerpo propio. Se busca un “desbloqueo social” a través de la experiencia sensorial que conlleva, en último instante, el intercambio lúdico con los otros cuerpos que allí habitan y comparten ese instante único²⁶³. Pues la experiencia artística ocurre para Ernesto Neto precisamente en esa franja “entre el objeto y el ser. Se completa en el otro”²⁶⁴. Algo que aprendió de Hélio Oiticica y sus *penetrável* que ofrecían, frente a la hegemonía internacional del arte óptico y el pop art, un arte para ser vivenciado en donde se enfatizaba el recorrido, una invitación al viaje donde se conecta lo individual y lo colectivo, articulando un espacio multisensorial. No solo uno es afectado por el artefacto artístico, sino también por el resto de cuerpos allí presentes que, al igual que los *quarks*, se interrelacionan entre ellos enviándose impulsos electromagnéticos. Algo similar a lo que sucedió cuando una marea humana recorrió las calles de Río de Janeiro bajo una tela blanca que apenas dejaba asomar

263 NETO, Ernesto PEREIRA, Cecilia, “La fragilidad del mundo”, en *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo* (La Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002), 280.

264 NETO, Ernesto citado en PEREIRA, Cecilia, 281.

las cabezas. “La piel de TODOS: lisa, ligera como una nube, suelta”²⁶⁵, así definía Lygia Pape su *Divisor* (1968), una *piel* que reunía a una multitud de cuerpos en donde el movimiento libre de cada individuo “bajo ese tejido unificador afecta inevitablemente al del grupo que, mediante la cooperación de las miradas inquietas, acaba finalmente desplazándose, extendiéndose como un cuerpo de dimensiones infinitas al que no se le puede atribuir ni centro ni límites”²⁶⁶. Un cuerpo colectivo que para Ernesto Neto se asemeja a “como cuando uno participa en una manifestación y no sabe exactamente dónde está ni en que dirección camina”²⁶⁷.

Las *naves uterinas* comienzan a incorporar paulatinamente algo similar a unas estalactitas rellenas de especias entre las que los usuarios pueden ir serpenteando, guiándose impulsivamente a través del olfato, ese

265 PAPE, Lygia en VELÁZQUEZ, Teresa, Lygia Pape. *Espacio imantado* (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011), 244.

266 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 35.

267 NETO, Ernesto en JOOS, Petra, “Conversación con Ernesto Neto”, en *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), 23.



Nos pescando o tempo (densidade e buracos de minhoca)

Ernesto Neto

1999



É o bicho
Ernesto Neto
2001

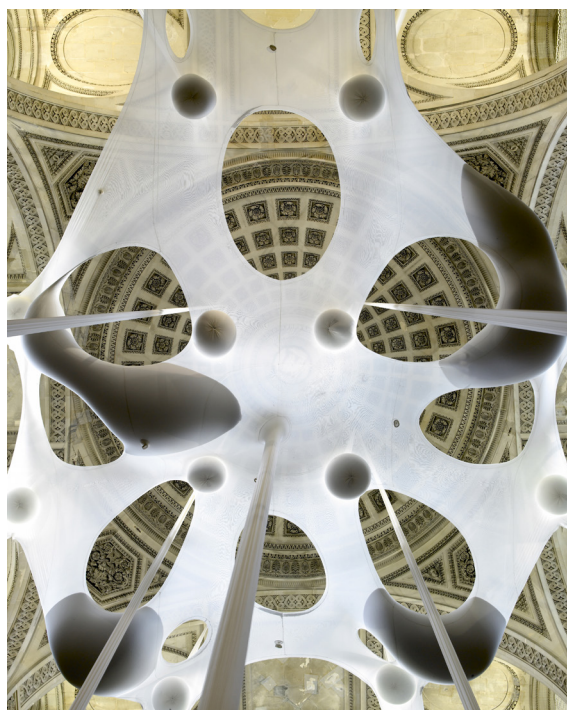
sentido, junto con el tacto, tan olvidado en las sociedades occidentales. “Un olor particular nos hace volver a entrar sin darnos cuenta en un espacio completamente olvidado por la memoria retiniana. [...] La nariz hace que los ojos recuerden”²⁶⁸. *Nos pescando o tempo (densidade e buracos de minhoca)* (1999), pensada para la 1st Liverpool Biennial of Contemporary Art, “pone en relación la delicadeza de las costuras bordadas a mano que, como agujeros de gusano recorren el finísimo tejido, con los rotundos volúmenes que cuelgan suspendidos en el aire cargados de aromas naturales”²⁶⁹. Las finas licras permiten que los contenidos aromáticos se viertan levemente al exterior, un fino polvo de color ocre que forma círculos en el suelo. El título se deriva de dos imágenes que tienen que ver con los recuerdos que Ernesto Neto tiene de los pescadores echando sus redes al mar y la visualización poética del espacio infinito del universo como una piel más allá de la cual hay fisuras, una red de agujeros de gusano que conducen hacia otros niveles.

268 PALLASMAA, Juhani, *Los ojos de la piel*, 55.

269 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 68.

Contaba Harald Szeemann, comisario de la 49^a edición de La Biennale di Venezia (2001) que llevó por título *Platea dell'Umanità*, haberse inspirado en *The Family of Man*, una exposición presentada en 1955 en el Museum of Modern Art de Nueva York, comisariada por Edward Steichen, en la que se quiso mostrar a través de la fotografía lo común de la experiencia humana. En este contexto, *É o bicho* (2001), con unas dimensiones mayores que *Nós pescando o tempo (densidade e buracos de minhoca)*, se instaló en La Biennale orquestada por Harald Szeemann como una evocación de los bosques creados por las estalactitas de una cueva donde poder refugiarse y descubrir al *Otro*.

Aún de carácter más monumetal fue *Leviathan Thot* (2006), realizada para el Panthéon de París y en cuya nave principal –donde una réplica del péndulo de León Foucault demuestra la rotación de la Tierra– pendían del techo, sobre las cabezas de los curiosos, las extremidades largas y pesadas del Leviatán, ese temible monstruo marino descrito en el *Libro de Job*, y que Thomas Hobbes empleará como metáfora política y social para simbolizar el cuerpo-Estado en su *Leviathan, or, The Matter, Forme, & Power, of a Common-Wealth Ecclesiasticall and*



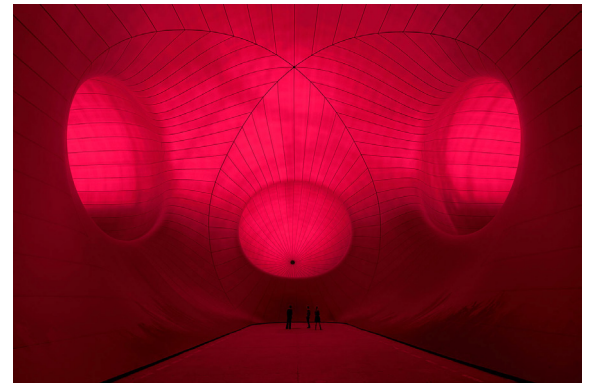
Leviathan Thot
Ernesto Neto
2006

Civil (1651). “O Estado como monstro encerrado entre os eixos de uma cruz grega é reconvertido pela magia do escriba do tempo, Thot, no ondear branco da saia de uma mãe-de-água, o cimento balança dentro das estruturas de tule; as ervas aromáticas da América do Sul voltam à boca da Europa e os visitantes esquecem que estão no túmulo de uma história”²⁷⁰. Así la bestia propuesta por Ernesto Neto, de tentáculos blancos atraídos hacia el suelo por la acción de la gravedad, se parece mucho al *monstro* descrito por José Gil, ese que es, al mismo tiempo, “absolutamente transparente e totalmente opaco. Ao encará-lo, o olhar fica paralisado, absorto num fascínio sem fim, inapto ao conhecimento, pois este nada revela, nenhuma informação codificável, nenhum alfabeto conhecido [...] O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela algo de oculto, algo de disforme, de visceral, de *interior*, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que

270 GUERRA, Sílvia, “Life after death...”, *Artecapital*, accedido 2 de junio de 2018, <http://www.artecapital.net/exposicao-61-ernesto-neto-leviathan-thot>.



Leviathan
Anish Kapoor
2011



significa a mesma coisa”²⁷¹. Un monstruo al que también Anish Kapoor, con aquellas mismas *pieles desolladas* que utilizara en *Marsyas*, da forma en el Grand Palais de París con su propia versión del *Leviathan* (2011), tres esferas interconectadas que crecen en el interior del pabellón de cristal y que a través de una plataforma central se puede entrar, literalmente, en las entrañas del monstruo.

Comentaba Ernesto Neto, a raíz del visionado de un documental, que cuando el sonido vibra los grupos de pequeños pelos situados en el oído danzan. “Y esa vibración, esa danza, recuerda a las personas bailando, pero es realmente una descodificación del lenguaje. Demuestra que la danza forma parte de nuestra propia naturaleza”²⁷². Es este baile *comunicativo* el que tiene lugar bajo las pieles textiles de Ernesto Neto. Los sujetos que se dan cita en el interior de las *naves* participan de una suerte de *coreografías* improvisadas, *danzas* provocadas por el movimiento y el contacto de unos con otros, pero también de

sus cuerpos con los límites epidérmicos de la obra, unos desplazamientos y agitamientos que se vislumbran desde el exterior en forma de sombras, esa manera de ser “no-cuerpo”²⁷³. En este sentido Ernesto Neto alude a la tradición de la música y el baile brasileño, concretamente a la samba, como un modo de entender el hacer en grupo: “in the samba, you have a table where people are sitting down and playing guitars, somebody is playing drums, and there are other people standing up and playing matchboxes or just dishes. Everybody is singing and people are dancing. It’s not something where you have a stage and an audience. None of this hierarchical thing. Samba is something that everybody does together, so, this thing of interaction is already in our Brazilian society. [...] That’s the place I like to be. Being together”²⁷⁴.

Así sucedía, en la exposición *The edges of the world* (2010) cuando al entrar en la Hayward Gallery del Southbank Centre de Londres, donde Ernesto Neto creó un entramado de *naves* que ocupaban las tres plantas del

271 GIL, José, *Monstros* (Lisboa: Relógio d’Água, 2006), 82-83.

272 NETO, Ernesto citado en PEREIRA, Cecilia, “La fragilidad del mundo”, 284.

273 NETO, Ernesto citado en PEREIRA, Cecilia, 284.

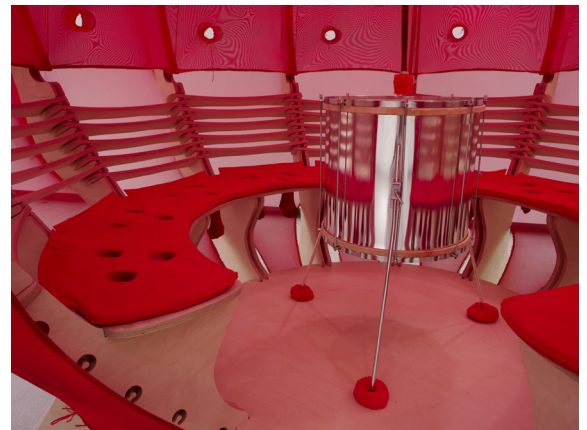
274 NETO, Ernesto, *Live light!*, entrevistado por MEISTERE, Una, 15 de marzo de 2016, http://artterritory.com/en/texts/interviews/5439-live_light/.

edificio y la azotea, uno se encontraba ante una cúpula roja cuya piel perforada invitaba a mirar dentro, donde aguardaba un timbal como los empleados en la samba y una maza suspendida en el aire, convidando al usuario a percutirlo para así, en esta suerte de templete espacial con forma de corazón, “reclamar un latido, un pulso cardíaco interactivo pero también simbólico”²⁷⁵. *Circleprototemple* (2010) se erigía así como ese órgano vital de “una especie de *corpus* gigantesco en el que los espectadores, como si fuesen los flujos de células que constantemente transforman nuestro cuerpo, lo dotaran de ese ritmo vital que no cesa nunca”²⁷⁶, para terminar el recorrido, habiendo dejado atrás toda una sucesión de pasajes infracorporales, zambullido en *H20-SFLV* (2010), una piscina de aguas cálidas situada en la cima del edificio que parecía introducir a los usuarios “en las sensaciones del mundo, esas que ya el feto experimenta en las aguas del vientre materno”²⁷⁷.

275 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 76.

276 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, 76.

277 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, 80.



Circleprototemple
Ernesto Neto
2010

Ovo Corpo
Ernesto Neto
2013



Una piscina que en *Ovo Corpo* (2013) se vaciaba de agua para llenarse, de pronto, de bolas de espuma de poliestireno y polipropileno, protegidas por un suave tejido de poliamida, algo que recuerda a las camas elásticas y las piscinas de bolas en las que saltan y juegan los niños mientras imaginan otros mundos posibles. Ernesto Neto ofrece espacios lúdicos que, como apunta Raphaela Platow, “nos desliga por un momento de las normas y las reglas que controlan nuestra existencia”²⁷⁸.

Comienzan a ser habituales este tipo de recorridos, una reverberación de *The mediated motion* de Olafur Eliasson, que hacen tomar conciencia al habitante del espacio y el tiempo transitado. El primero de estos “laberintos” fue durante la exposición *Only the amoebas are happy* (2001) en la Tanya Bonakdar Gallery de Nueva York, donde el visitante descubría en el espacio principal de la galería la instalación *Caminando en la cueva azul Venus* (2001), una invitación a través de una “lengua” blanca que asomaba por una abertura en la pared a entrar en un lugar mullido en donde el cuerpo se



278 PLATOW, Raphaela, “Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva. Puntos de descanso”, en *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), 42.



Caminando en la cueva azul Venus

Ernesto Neto
2001

veía obligado a reconsiderar constantemente su posición de equilibrio –como sucedía en el puente colgante de madera suspendido en mitad de la niebla de Olafur Eliasson–. Una cueva que al mismo tiempo que se ofrecía difícil de practicar acogía en su seno, bajo una luz azul conciliadora, a todos los cuerpos que la habitaban. Un ensayo estructural para *The silent cliff: the gate, the house, the garden, the people* (2003), una especie de guarida que cuenta con una entrada al más puro estilo de la madriguera practicada por el Conejo Blanco de *Alicia en el País de las Maravillas*, y en donde las personas, organismos sensibles, son los protagonistas de este universo propuesto por Ernesto Neto.

Sus instalaciones “han pasado de ser útero a ser casa y ser mundo”²⁷⁹. Al llevar la idea de piel-superficie, contenido-continente, a dimensiones mayores “comenzaron a adquirir el estatus de cuerpos invaginables” al mismo tiempo que “la inmersión en el propio cuerpo me permitía apreciar el reverso de la piel. [...] Revelando una nueva categoría de paisaje”²⁸⁰.

279 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 71.

280 NETO, Ernesto citado en PEREIRA, Cecilia, “La fragilidad del mundo”, 277.

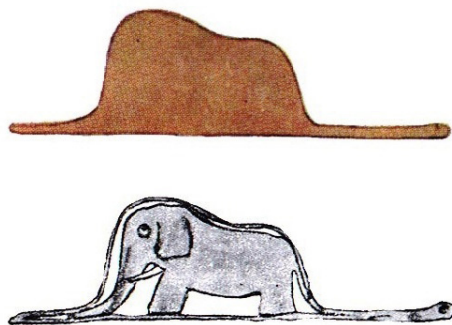
La piel actúa así de límite de ese cuerpo-paisaje, o más bien, representa el “entre”, pues, aunque frontera, configura una parte del cuerpo, una fina línea porosa que se sitúa de modo invisible entre el *corpus* y el ambiente. Las licras y las poliamidas actúan así al modo de piel, una fina epidermis que posibilita la visión velada del interior desde el exterior, del mismo modo que una vez que uno se adentra sigue pudiendo establecer contacto con lo que está al otro lado. Es en los bordes donde confluye la organicidad de los cuerpos, donde se ponen en contacto todas las cosas, “reuniendo así la unidad del individuo el cual queda expuesto a tocar y ser tocado por el mundo”²⁸¹. En este sentido señala el artista carioca que “el arte nos ayuda a interactuar con los demás, nos muestra el límite entendido no como un muro, sino como un lugar de sensaciones, de intercambio y continuidad”²⁸². Algo a lo que también alude Tania Rivera en un intento por nombrar esa difusa zona que va “desde mi cuerpo hasta otros cuerpos, y tal vez sea esa zona –esa membrana delicada y porosa, esa red densa y diáfana a

281 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 58.

282 NETO, Ernesto citado en ZARPELLON, Marcela, “Ernesto Neto: la estabilidad no es normal”.



The silent cliff: the gate, the house, the garden, the people
Ernesto Neto
2003



O tempo lento do corpo que é pele
Ernesto Neto
2004
El Principito
Antoine de Saint-Exupéry
1943

un tiempo— lo que a fin de cuentas deberíamos llamar *vida*²⁸³. Este vínculo entre el concepto de piel y de paisaje se da en *O tempo lento do corpo que é pele* (2004), una singular alfombra hecha mediante *nozinhos*²⁸⁴ que conforman un tupido manto rojo que parece esconder —como aquella boa en cuyo interior había un elefante dibujada por aquel niño incomprendido por los adultos en *El Principito* de Antoine de Saint-Exupéry— una especie de “montaña animal” o “isla cuerpo”. Es así que la idea de la transición desde el cuerpo hasta el paisaje se materializa a través de esos pequeños nudos, las células que confeccionan la superficie de ese volumen que invita a fantasear con lo “oculto”. Una piel que es continuación de la piel del mundo, una licuefacción entre el cuerpo y el paisaje²⁸⁵.

283 RIVERA, Tania, “Así es la vida”, en Ernesto Neto. *El cuerpo que me lleva* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), 59.

284 Técnica popular original de las montañas próximas a Río de Janeiro realizada a partir de pequeños nudos. Concretamente *O tempo lento do corpo que é pele* ha sido realizada por la cooperativa de mujeres COOPA- ROCA.

285 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, Ernesto Neto. *El cuerpo como lugar común*, 62.

Quizás lo que viene a proponer son en verdad meros espacios de aire: “algunas veces puede suceder que el aire que penetra en mi cuerpo, al ser expulsado, entre en el suyo, vuelva a salir y a continuación pase al cuerpo de un tercer individuo. O sea, que tanto nosotros como todas las personas de nuestro entorno intercambiamos aire sin cesar”²⁸⁶. No sólo es esencial para la vida esta mezcla homogénea de gases que constituye la atmósfera terrestre, los cuales permanecen alrededor de la Tierra por acción de la fuerza gravitatoria – esa misma que tensiona los tejidos repletos de especias de Ernesto Neto–, sino que también es aquello que, a pesar de ser transparente a simple vista, conecta a todos los seres del mundo por igual. “El aire es el lugar en el que compartimos. [...] El aire se te ha bebido, se me ha bebido, se ha bebido el mundo entero”²⁸⁷. Y es precisamente a través del aire que el olor se materializa, toma cuerpo, algo fundamental en las obras de Ernesto Neto que incorporan especias como el clavo, la canela, la pimienta, el azafrán, la cúrcuma... La porosidad del tejido hace que

“los sudores (transpiraciones) de condimentos” emerjan a flor de piel enfatizando ese diálogo entre el interior y el exterior, “una especie de permeabilidad epidérmica, propia de los cuerpos vivos”²⁸⁸. Un viaje, dice Eva Fernández del Campo en el prólogo de *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, “a las sensaciones que provocan las calles de Río de Janeiro con sus vendedores ambulantes de aromáticos productos y a la Amazonía de la infancia del artista”²⁸⁹.

“Con sus patas²⁹⁰, orificios, pieles y porosidades, las naves son, de hecho, muchos cuerpos”²⁹¹ que ofrecen, desde su intimidad, protección. Así estos singulares espacios exploran “la interioridad de los cuerpos, abriendo lo cerrado y mostrando lo oculto”²⁹², ideados para ser

288 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 66.

289 FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva en LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, 9.

290 Ernesto Neto denomina “patas” a los miembros que dan equilibrio y sustentación a muchas de sus *naves*.

291 PEDROSA, Adriano, “Esculturas íntimas”, en *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo* (La Coruña: CGAC, 2002), 68.

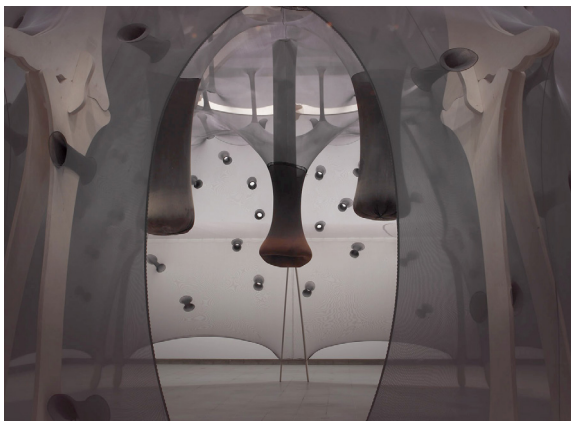
292 ZARPELLON, Marcela, “Ernesto Neto: la estabilidad no es normal”.

286 JOOS, Petra, “Conversación con Ernesto Neto”, 29.

287 NETO, Ernesto citado en RIVERA, Tania, “Así es la vida”, 60.



Labios de piedra, tetas de pimienta, amor de clavo, rana de niebla
Ernesto Neto
2008



Labios de piedra, tetas de pimienta, amor de clavo, rana de niebla

Ernesto Neto

2008

penetrados, recorridos, compartidos, en suma, vividos. Propician, dice Cliff Lauson, “the transformation of the viewer into a daydreamer, a traveller, a way-finder, a voyeur and even a swimmer”²⁹³.

Al igual que Olafur Eliasson tenía su *Dream house*, Ernesto Neto idea también su propia *Oca de sonhos*, una parte del recorrido de la exposición *Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva* (2014) en el Guggenheim de Bilbao. El término *oca* es empleado por los indígenas tupí guaraní, una de las muchas lenguas amerindias que se hablan en la región de Río de Janeiro, para designar “una vivienda comunal, construida colectivamente y empleada por uno o varios grupos familiares. [...] *Oca* también significa, en algunos casos, un lugar de reunión y convivencia de toda la tribu, donde se celebran rituales y se comparte el legado ancestral: una casa de conocimientos”²⁹⁴. De ahí que para Ernesto Neto la *oca* sea un lugar donde soñar, una arquitectura cosmológica que toma forma en *Labios de piedra, tetas de pimienta, amor de*

clavo, rana de niebla (2008), un “bicho” de tonos oscuros que remiten a la tierra de noche, al cielo constelado, al animal nocturno, una estructura ósea cubierta por una fina piel horadada que permite su transitabilidad. A la entrada unas piedras tiran de la tela hacia abajo, facilitando el acceso, como invitando a entrar. También formaba parte de aquel recorrido *Céu Floresta* (2013), un bosque en el que un horizonte de poliamida tamiza la luz. En el mismo espacio, como seres que habitan en el bosque, conviven *Copulonia* (2013), *Labioides* (2013) y *Reunión de ovoides* (1998). La disposición de la sala hace referencia a los Huni Kuin, una tribu que habita en los bosques amazónicos del norte de Brasil, a orillas del río Jordão, que utiliza sus conocimientos ancestrales para practicar rituales que buscan la conexión directa con la naturaleza. De ellos Ernesto Neto aprendió que “that the soil in Amazonia is not very rich, but the roots of the trees are so connected that one tree can begin to give another tree what it needs. This is beautiful, this is divine. That is the feeling that we are missing as humans”²⁹⁵. Por eso plantea que en la profundidad de la *floresta* y arropadas por el fino velo del céu,

293 LAUSON, Cliff, “Intimate Immensity”, 11.

294 OLIVEIRA, Luiz Alberto, “Oca de sonhos”, en *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014), 71.

295 NETO, Ernesto, *Live light!*



Céu Floresta
Ernesto Neto
2013

las personas tomen los asientos dispuestos en forma de círculo sobre los que aguardan algunos instrumentos musicales “a la espera de que alguno de los asistentes los hiciera sonar como en una especie de llamada a la congregación”²⁹⁶.

Entrar en el universo propuesto por Ernesto Neto es, dice Raphaela Platow, embarcarse “en un mágico viaje a través de un territorio ignoto de túneles por los que vagar, cojines descomunales donde hundir el cuerpo bajo unas cubiertas abovedadas, figuras ovaladas prominentes a las que abrazar, agujeros blandos en los que adentrarnos con manos y brazos, escaleras desde las cuales, al sentarnos, contemplamos unos misteriosos campos de ondulantes conectores tubulares, y piscinas llenas de bolas de plástico para zambullirnos. Este entorno fantástico está impregnado de un aroma de especias que emana de unas grandes formas colgantes cuyo peso empuja hacia abajo la poliamida tensamente estirada”²⁹⁷. Grutas de nailon que,

296 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 103.

297 PLATOW, Raphaela, “Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva. Puntos de descanso”, 30-31.

como señala Cayetano Limorte Menchón, “conducen al interior de una cueva, esa misma que tras el útero materno fuera la primera morada de los hombres, antes de que se levantaran sus casas en los bosques”²⁹⁸.

Para Ernesto Neto el cuerpo es todo cuanto se tiene: “Todos tenemos un cuerpo y ese cuerpo nos sirve de guía”²⁹⁹. Y en este sentido “lo que tenemos en común es más importante que lo que nos hace diferentes”³⁰⁰. El cuerpo danzante que se mueve a través de sus obras “aporta dinamismo y hace inestable a la estructura, quien a la vez que mueve es movido y desestabilizado por los otros en simultáneo”³⁰¹. Se trata de lugares pensados para el intercambio y el (re)conocimiento en donde todo está en contacto entre sí. “Nuestra piel toca su *piel*”³⁰², dice Raphaela Platow,

298 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 80.

299 NETO, Ernesto en JOOS, Petra, “Conversación con Ernesto Neto”, 23.

300 JOOS, Petra, “Introducción”, 16.

301 ZARPELLON, Marcela, “Ernesto Neto: la estabilidad no es normal”.

302 PLATOW, Raphaela, “Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva. Puntos de descanso”, 31.

aludiendo precisamente a esa fricción casual con el *Otro*, a ese intercambio *molecular* fruto del roce, del experimentar colectivamente el paisaje *netaniano*.

Las *naves* de Ernesto Neto hacen posible un nexo de “los vínculos del mundo exterior con el ambiente biológico de nuestro cuerpo y la posibilidad de desarrollar modelos culturales y lenguajes comunes de forma intuitiva, inmediata, directa”³⁰³. Ofrecen, aquello a lo que se refiriera David Le Breton en relación a los sentidos, “lógicas de la humanidad que reúnen a hombres de sociedades diferentes en su sensibilidad frente al mundo”³⁰⁴.

Y esto es lo que en definitiva viene a proponer Ernesto Neto: “Poner en contacto a los diferentes espectadores en torno a un acontecimiento común, el del arte, y con un instrumento también común, el cuerpo. Todos girando

alrededor de una misma cosa, ese núcleo que es imprescindible en toda comunidad”³⁰⁵.

303 NETO, Ernesto en LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 91.

304 LE BRETON, David, *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*, 13.

305 LIMORTE MENCHÓN, Cayetano, *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, 113-14.



Roden Crater Model
James Turrell
1987

JAMES TURRELL (1943, PASADENA)

“La luz es el primer animal visible de lo invisible”, decía el poeta José Lezama Lima, “es lo primero que se manifiesta y será lo último manifestado”³⁰⁶. Y es que la luz es, en esencia, el origen constitutivo del universo visible, esa misma que cuando aparece recuerda “que algo está ardiendo, que algo se consume en la voluntad imaginal de vivir”³⁰⁷. Una luz que revela el mundo en lugar de ser una revelación en sí misma, que da presencia a aquello que no la tiene, “esa cosa invisible [...], cuya presencia lo expone todo a la visión con excepción de ella misma”³⁰⁸.

A pesar de que la luz es el principal hacedor del cosmos, su extraña naturaleza no terminó de ser entendida hasta que en la década de 1920 los postulados emitidos por la Física Cuántica produjeron una gran revolución que afectaba a la noción de “realidad”. Fue a partir de la formulación expuesta por Max Planck en torno a

la ley de radiación del cuerpo negro y una serie de resultados experimentales que no lograban ser comprendidos, que Albert Einstein esbozó, en su artículo “Über einen die Erzeugung und Verwandlung des Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt”³⁰⁹, la idea de que la luz no estaba compuesta por ondas, sino de cuantos de luz que se asemejaban a las partículas.

La visión *einsteiniana* hizo pensar en una naturaleza dual de la luz: los experimentos llevados a cabo con fotones revelaron que ésta, además de comportarse como se había confirmado hasta entonces en forma de ondas, era también capaz de hacerlo como materia, dependiendo del aparato de medida empleado, fenómeno que se conoce como dualidad onda-partícula. De tal modo que la realidad física de la luz parecía ofrecerse en la amplitud de sus posibilidades, esperando tan sólo a “nuestra rectificación, nuestra realidad”³¹⁰.

306 LEZAMA LIMA, José, “Las siete alegorías”, en *Muerte de Narciso* (México: Ediciones Era, 2008), 144.

307 SEGUÍ, Javier, “La tiniebla y la luz (acerca de Turrell)”, en *James Turrell* (Valencia: Institut Valencià d’Art Modern, 2004), 46.

308 ZAJONC, Arthur, *Atrapando la luz* (Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995), 6.

309 Título original: EINSTEIN, Albert, “Über einen die Erzeugung und Verwandlung des Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt”, *Annalen der Physik* (17 de marzo de 1905), 132-48.

310 CHAVARRÍA, Javier, *Artistas de lo inmaterial* (Hondarribia: Nerea, 2002), 23-24.

La luz empleada por James Turrell actúa bajo la ingenua apariencia de ser sólida pero, sin embargo, cuando el habitante anda a través del espacio comprueba su inmaterialidad. Es dentro de esta contradicción -o naturaleza dual- de la luz, en un juego entre lo sólido y lo etéreo, en un proceso constituyente entre “lo real” y lo eminentemente “virtual”, en un desvanecimiento de los límites entre lo interior y lo exterior, que James Turrell construye sus guaridas lumínicas.

“Recuerdo sobre todo la lucecita que se deja de noche en la habitación de los niños y que apenas da luz. Pero es la suficiente luz para que se creen imágenes encima de la cama. Recuerdo que miraba por encima de las sábanas y se veía todo, dibujos, todo lo que pudiera imaginar”³¹¹, relata el propio James Turrell, recurriendo a lo biográfico, concretamente a la infancia, como síntoma de la atracción vital que tiene por la luz, un hecho que también se vincula con otras circunstancias, como que nació en Pasadena, una ciudad del condado de Los Angeles, en California, un lugar lleno de luz culminado por un cielo azul despejado y brillante; o que

a la edad de dieciséis años, influenciado por su padre Archibald Milton Turrell que era ingeniero aeronáutico, sus experiencias como cartógrafo y piloto aéreo terminaban de inspirar su fascinación por la luz como un estigma de lo sublime; a lo que habría que sumar la forma en la que James Turrell entró en contacto con el arte en su ciudad natal, algo que explica el crítico de arte Martin Gayford: “los únicos cuadros que veía eran en diapositivas. Dado que por aquel entonces no había demasiados museos en California, se gestó en él la idea de que el arte no consistía en pintura y lienzos, sino en espacio y luz”³¹². Todas estas experiencias fueron construyendo en él la idea de que la luz podía ser atesorada: “Los humanos valoramos algunas cosas (el oro, la plata...) y decidimos convertirlas en materiales preciosos. Pero no valoramos la luz. La luz es algo que damos por hecho. Por eso lo que a mi me gustaría es darle ese tratamiento de tesoro, de objeto precioso a la luz”³¹³.

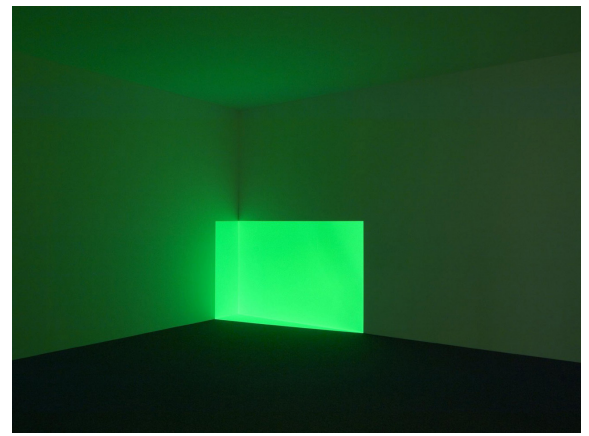
312 GAYFORD, Martin, “Technology converts light into art”, *MIT Technology Review*, 2014.

313 ZABALBEASCOA, Anatxu, “James Turrell. El escultor de la luz”, *Diseño Interior*, 4.

311 TURRELL, James citado en VV.AA., *James Turrell* (Madrid: Fundación La Caixa, 1992).



Projection Pieces, Cross Corners Projections
Shanta Pink
 James Turrell
 1968



Projection Pieces, Single Wall Projections
Acro Green
 James Turrell
 1968

Influído por sus estudios de psicología de la percepción en el Pomona College de Claremont, terminados en 1965, además de los cursos de extensión universitaria en matemáticas, geología y astronomía, sus primeras experiencias lumínicas surgieron durante su período de estudios artísticos iniciados en 1966 en la Universidad de California en Irvine. En estas series iniciales James Turrell juega con la ilusión que produce una forma geométrica de luz al proyectarse sobre distintas combinaciones de planos espaciales. Con un proyector de diapositivas Leitz³¹⁴, modificado mediante la sustitución del mecanismo de luz estándar por una luz de tungsteno y más tarde por una fuente aún más potente de luz halógena de cuarzo, desarrolló su serie *Projection Pieces*³¹⁵, que expuso por vez primera en 1967 en el Pasadena Art Museum (PAM) de California, en donde se incluían dentro de esta misma serie las *Cross*

314 "Es parecido al sonido, necesitas algo que te ayude a darle forma, o a trabajarlo, por eso use al principio un proyector". Citado en TURRELL, James, "La cueva de Platón", en *James Turrell* (Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004), 59.

315 La primera obra de esta serie fue *Afrum*, a la que más tarde James Turrell renombró como *Afrum Proto*.

Corner Projections, en las cuales proyectaba luz de cuarzo sobre las esquinas de la habitación, y las *Single Wall Projections*, unas proyecciones de luz sobre las paredes del espacio. Se trata de esos mismos rincones a los que se refiere Gaston Bachelard en su libro *La poética del espacio* (1957) como lugares reducidos "donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos. [...] Si se recuerdan las horas del rincón, se recuerda el silencio, un silencio de los pensamientos. [...] Es una geometría habitada [con la que] se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree bien oculto cuando nos refugiamos en un rincón"³¹⁶. Y concluye: "el rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta"³¹⁷. Ese mismo umbral abierto por Cristina Iglesias a los visitantes del Museo del Prado es el que James Turrell ofrece horadando sobre los diferentes planos de la habitación a modo de ventanas que comunican con un lugar sin confín ni tiempo.

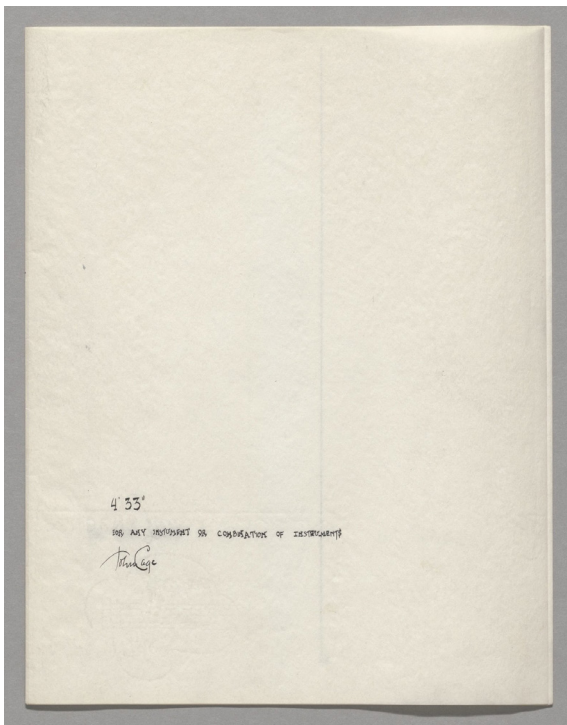
316 BACHELARD, Gaston, *La poética del espacio* (México: Fondo de Cultura Económica, 2013), 171-72, 182.

317 BACHELARD, Gaston, 172.

Fue a partir de 1968 cuando comenzó a utilizar la luz de xenón, lo que le permitía aumentar o disminuir la aparente solidez de los volúmenes geométricos proyectados en el espacio. Estas figuras luminiscentes, casi siempre rectángulos o cuadrados, se presentan suspendidas en el aire dando la sensación de ser una luz que gravita permanentemente sobre el espacio de la habitación, al tiempo que aparentan poseer una fingida solidez. La luz cobra tal materialidad que genera en la percepción del sujeto un aspecto corpóreo, como de umbral. Su materialidad no es puesta en duda hasta que uno se acerca y comprueba que se trata de una proyección de luz, cuya distribución anula la percepción tridimensional del espacio. Así el volumen de la proyección no sólo existe en tanto que realidad virtual, sino que varía según la posición que el individuo adopte. La ilusión permanece hasta que la geometría del espacio se impone a su iluminación, en un acto por mostrar la “realidad” construida. James Turrell aboga una y otra vez en su obra por hacer desaparecer ese espacio que es considerado como “real”, estudiando minuciosamente la dimensión del plano del cuadro y su posición, para que el usuario no descubra dicha realidad hasta que no se haya acercado lo suficiente.

Después de estos trabajos realizados durante su paso por la universidad, James Turrell alquiló en 1966 el Mendota Hotel, un antiguo hotel en Ocean Park, Santa Mónica, para utilizarlo hasta 1974 como estudio donde experimentar con las cualidades físicas de la luz. Mientras que en las *Projection Pieces* empleaba una fuente de luz controlada desde un proyector en el interior de un espacio oscuro, el Mendota Hotel le permitió experimentar con una serie de ambientes cerrados que funcionaban al modo de una cámara oscura. Lo que le llevó a una reflexión de la alegoría de la caverna de Platón como punto de partida de sus primeras proyecciones de luz, pues para él implicaban un lugar-otro en el que los habitantes tomaban como auténtico aquello que en realidad era una ilusión. Debido a que la base de la percepción de las cosas se da a través de la luz y que los sentidos están limitados por el entorno y la cultura, la *realidad* termina siendo la que cada ser construye. Así las proyecciones de luz se convierten en una representación de la realidad como si “nosotros estamos sentados en la cueva mirando el reflejo de la realidad de espaldas a ésta”³¹⁸.

318 TURRELL, James citado en VV.AA., *James Turrell. A retrospective* (Los Ángeles: LACMA, 2013), 43.



Mendota Stoppages
James Turrell
1969



James Turrell había tenido la oportunidad de conocer las *silent pieces* que John Cage realizó en el Pomona College, a partir de las cuales comenzó a cuestionarse cómo el arte podía estimular la percepción en determinados espacios “vacíos”. Fruto de estas consideraciones, James Turrell comenzó en 1969 su serie *Mendota Stoppages*, para la cual transformó por completo el Mendota Hotel realizando orificios y cortes en sus paredes y techos, desocupando las habitaciones y pintándolas de blanco al mismo tiempo que las cerraba al exterior tratando de controlar las iluminaciones en una relación del paisaje urbano –semáforos, farolas, rótulos de neón...– con el interior de las estancias, para finalmente reconstruir el espacio bajo unas nuevas concepciones de espacialidad y luminosidad. Así la idea de un tiempo real estaba presente en la constitución y experiencia del espacio. “A lo largo de la vida, sólo se puede absorber una cantidad limitada del mundo exterior. Todos destilamos la realidad, cogemos sólo trozos de ella y creamos la realidad en la que vivimos. Eso es lo que empecé a hacer en los *Mendota Stoppages*”³¹⁹, explica el propio James Turrell.

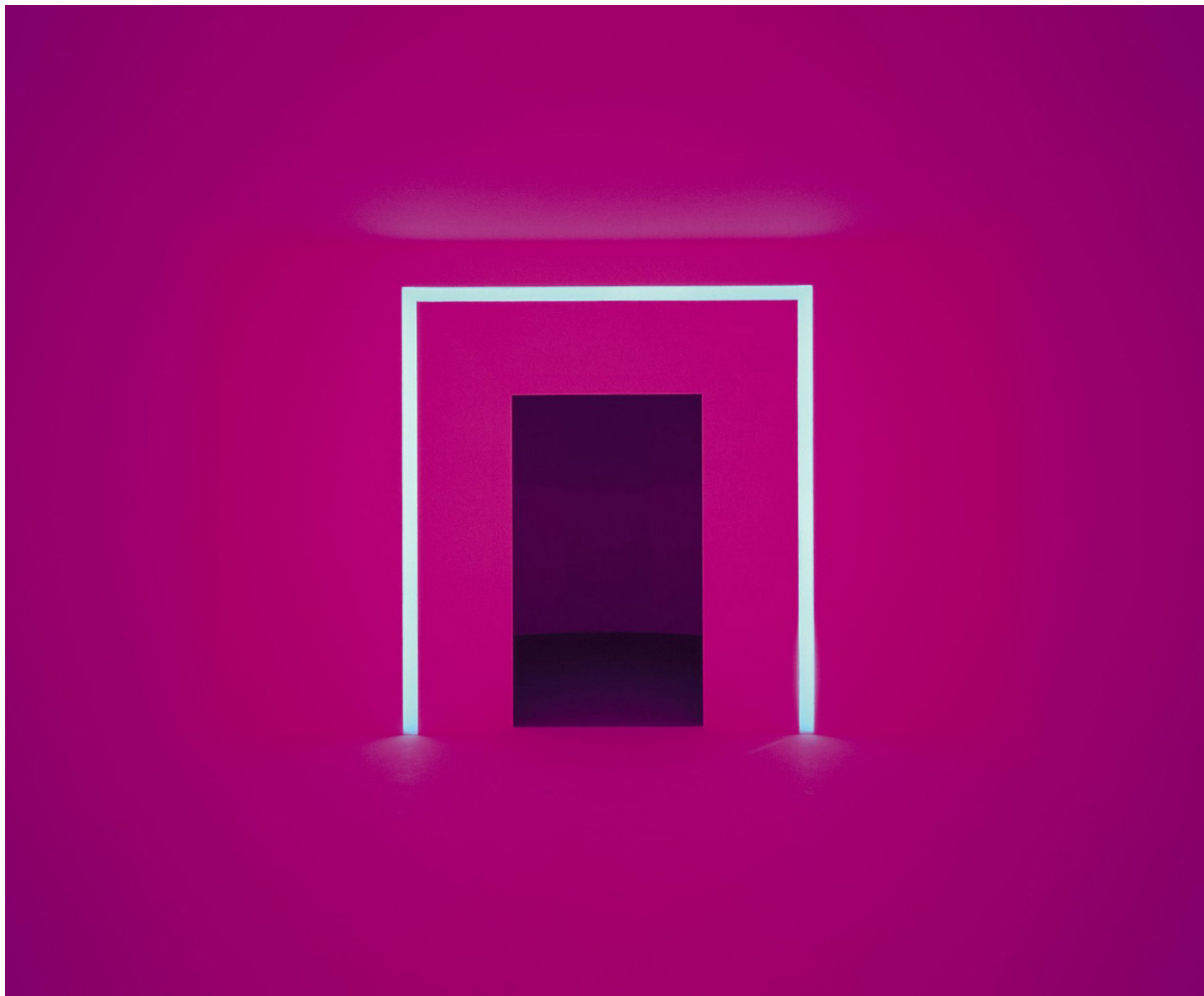
319 TURRELL, James, “La cueva de Platón”, 63.

Uno de los aspectos esenciales de los *Mendota Stoppages* fue el carácter integral del que participaba el proyecto: en lugar de comprenderse como un conjunto de obras o de espacios individuales articulados entre sí, los *Mendota Stoppages* convertían todo el estudio en un espacio de percepción específico del lugar. De este modo el Mendota Hotel se articulaba como su primer *sensing space*. Los proyectos realizados en aquel hotel supusieron el inicio de un esfuerzo real por “aprehender” la luz.

A finales de la década de los 60, comenzó a desarrollar una sucesión de trabajos que se relacionan con un fenómeno natural que James Turrell experimentó durante un vuelo en su avioneta. Se trataba del efecto *wedging* que se produce cuando se vuela hacia un frente frío, y el efecto *shallow wedging* que tiene lugar cuando se hace hacia un frente cálido. Así que cuando uno se acerca hacia uno u otro frente se produce un cambio repentino en la visibilidad que transforma la percepción que se tiene del entorno. *Los Shallow Space Constructions* (1969) son una suerte de contenedores ocultos desde los cuales se proyecta luz, espacios arquitectónicos específicamente contruidos

detrás de los muros y los techos originales de una habitación dejando que la luz se cuele a través de los resquicios intermedios, generando así una sensación *irreal* de profundidad espacial. La sala al completo es pintada del mismo color que la luz proyectada, saturando y modificando de este modo la percepción que se tiene del lugar. Como señaló el historiador de arte Craig Adcock, “en todos los *Shallow Space Constructions*, la cámara de visión de la obra se convierte en un espacio no específico y carente de forma. El resplandor de la energía radiante elimina las señales de dimensionalidad que normalmente usaríamos para articular la disposición de la sala. El tipo de espacio creado por los *Shallow Space Constructions* es quizás aún más abstracto que el espacio oscuramente recordado de los sueños. También es más real”³²⁰. El desarrollo de esta serie condujo a la idea fundacional de los *Wedgeworks* (1974), y posteriormente a la serie *Veils* (1974), que, de manera similar, utilizan la propia arquitectura para orlar la luz y abordar directamente la percepción del habitante. “Esencialmente estaba cortando a través de la pared. [...] El espacio detrás del corte se profundizó. [...]

320 VV.AA., *James Turrell. A retrospective*, 77.

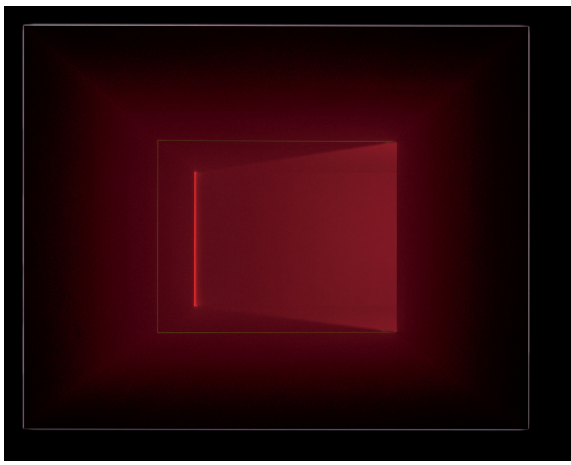


Shallow Space Constructions

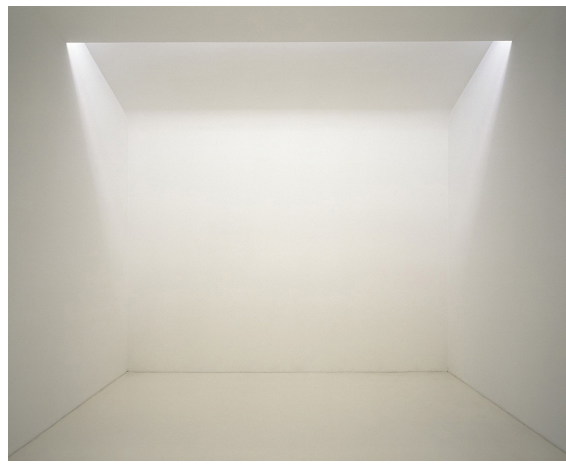
Floater

James Turrell

1999



Wedgeworks
Porterville
James Turrell
2004



Veils
Virga
James Turrell
1974

Entonces sólo empujé la pared hacia atrás e hice el espacio mayor. Esto requiere utilizar más luz. Hay que recordar una cosa, las piezas con las que empecé eran bastante brillantes, una especie de idea de *espacio limpio bien iluminado*. Continuando este proceso de investigación llegué a los *Wedgeworks* y me di cuenta de que para ver color – para ver el color que está en el espacio– se necesita menos luz, porque de esta manera el color no se diluye tanto³²¹. Los *Wedgeworks* emplean fuentes de luz fluorescentes ocultas detrás de falsas paredes construidas en cuña que crean la apariencia de una pantalla de luz transparente. El habitante se siente o permanece simplemente en el interior del espacio, empapado en un ambiente de bruma lumínica. Cuanto más tiempo pasa allí más aumenta su conciencia del lugar; así la percepción de cada individuo genera una comprensión única de la lógica del espacio. La serie *Veils* es, en esencia, una derivación de los *Wedgeworks*, en donde una luz fluorescente oculta emana desde la parte superior del espacio, en lugar de hacerlo de una pared lateral, al tiempo que un lucernario inclinado introduce la luz natural del exterior

haciendo que la calidad e intensidad de esta varíe con la posición del sol, creándose de este modo sutiles divisiones escalonadas de luz.

En 1968, James Turrell entró a participar en el Art & Technology Programme (A&T) de la University of California en colaboración con Los Angeles County Museum of Art (LACMA), lo que le permitió trabajar junto al artista Robert Irwin y al psicólogo Edward Wortz, con quien también investigaría hasta 1972 los cambios en la percepción experimentados por los astronautas en el espacio exterior dentro del programa Garrett Air Research de la NASA. Juntos exploraron ciertas técnicas de privación sensorial, situando a los sujetos en un espacio insonorizado con un campo visual homogéneo; estaban interesados en los denominados “ritmos alfa”, ondas cerebrales que se liberaban básicamente cuando el individuo estaba meditando, para lo que emplearon máquinas de electroencefalograma (EEG) que les permitían medir las variaciones de las diferentes ondulaciones registradas.

Fruto de estas investigaciones James Turrell empezó a interesarse por los cambios sensoriales y de experimentación personal,

321 TURRELL, James, “La cueva de Platón”, 60.

iniciando la que sería su serie *Ganzfeld*³²² (1976), unos espacios a los cuales se accede por medio de unas escaleras que conducen al usuario hacia la parte inferior de un rectángulo de color, donde es invitado a caminar “a través” del “plano del cuadro”, que es en realidad otra habitación llena de luz. Se trata de espacios vaciados “para reproducir lugares sin nombres, sin símbolos, sin palabras que ordenen, sin ley, sin otra función que la visual. Lugares que no deberían invocar otra cosa que la ausencia donde no sitúa todo deseo de ver”³²³. Y es precisamente en ese lugar ausente de todo e indeterminado en sus dimensiones, donde el habitante, bajo una extraña sensación de pérdida –un estado similar al que experimentan los pilotos aéreos al atravesar durante un cierto período de tiempo las nubes, y que James Turrell había experimentado en su avioneta³²⁴–,

322 Del alemán “campo homogeneizado”. Es una técnica de privación sensorial que fue descrita en 1930 por Wolfgang Metzger, considerado uno de los psicólogos más representativos de la escuela berlinesa de la Gestalt, y analizada y estudiada desde entonces por la psicología experimental de la visión para mejorar la percepción extrasensorial.

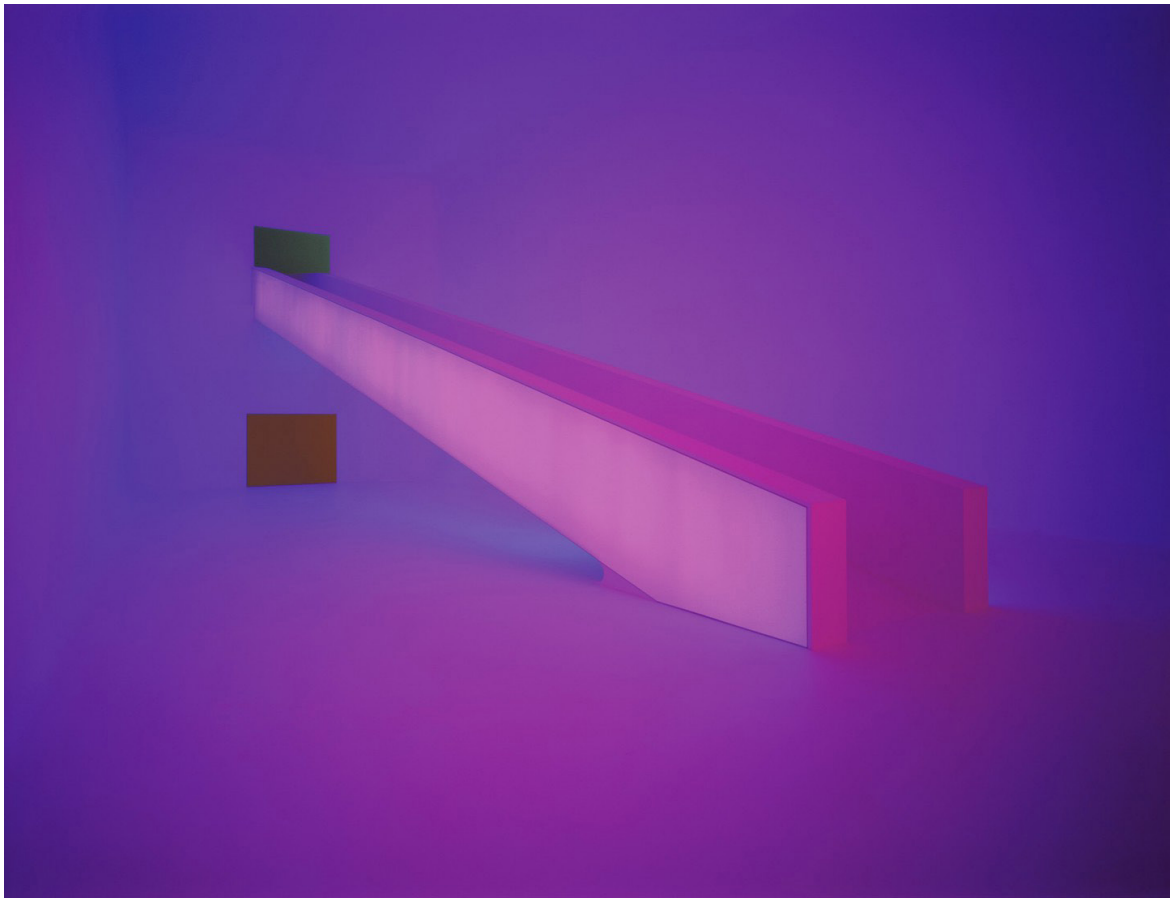
323 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color* (Madrid: Abada Ediciones, 2014), 43.

324 En el capítulo XVI “Night Flight”, Antoine de Saint-

aboga por una experiencia extraordinaria que le transporta a un universo-otro. Lo que James Turrell consigue realmente con sus *Ganzfeld* es someter a la mirada del habitante a un campo perceptivo sin objetos ni planos, un campo donde la luz está homogénea, intensa y carente de foco emisor que llega a convertirse en la sustancia misma constituyente del espacio. De este modo la experiencia que el habitante tiene es la de una luz que impone progresivamente su atmósfera, más tarde su “materialidad”, y finalmente su dimensión “táctil”.

En *El hombre que andaba en el color* Georges Didi-Huberman describe el modo en el que el habitante experimenta los *Ganzfeld* y se relaciona con un espacio que le genera extrañeza: “Penetra en primer lugar en un ámbito de bruma, algo así como un extraño vapor seco, que cambia con el tiempo y que, en pocos minutos, casi habrá olvidado [...] Mientras que,

Exupéry, describía como la claridad proyectada por las nubes cegaba al piloto: “his surprise was extreme. The brightness was such that it dazzled him, and for several seconds he had to close his eyes. He never would have thought that the clouds at night could dazzle. But the full moon and the constellation had changed him into radiant billows”. Citado en TURRELL, James, *Celestial Vault in the Dunes* (La Haya: The Haya Centre for Visual Arts, 1996), 147.



Ganzfeld
Bridget's Bardo
James Turrell
2009



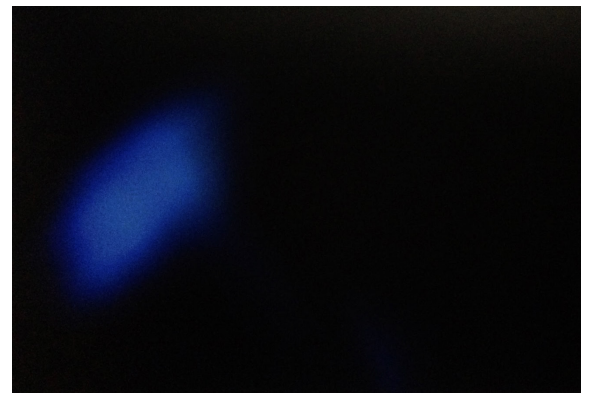
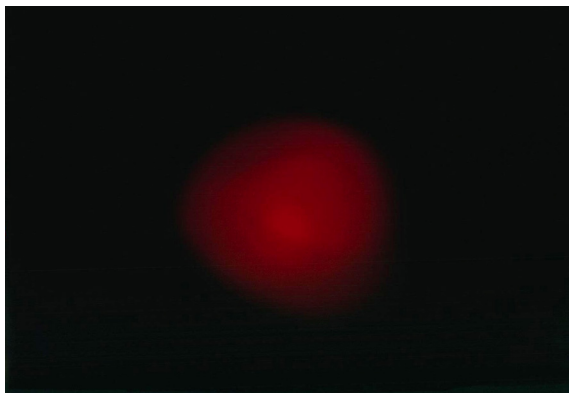
delante de él, aparece exactamente lo contrario: [...] un rectángulo incandescente (pero fijado en su incandescencia) con una increíble nitidez de contorno. Un rectángulo absolutamente frontal, un color masivo, sin sombras, sin matices, y que anula toda esperanza de que el ojo distinga una superposición de planos o una variación de textura. [...] Un lugar vaciado de todo, un lugar saturado de color atmosférico”³²⁵. James Turrell va a referirse a estos nuevos ambientes como *new landscapes*, una especie de “paisajes modernos en los que no hay arriba y abajo, derecha o izquierda. [...] No muy distinto del paisaje mental, aquel por el que paseamos a través del mundo de Internet”³²⁶. Se refiere a ese espacio virtual devenido de ese otro mundo considerado como real, un paisaje imaginado al que se accede a través de un umbral abierto en el mismísimo muro de un cuarto. Se trata de un paisaje que deviene en un espaciamiento virtualmente mudo, un espacio, como define Georges Didi-Huberman, “monocromáticamente desertificado”, ese lugar visual más apropiado para fijarse en lo

ausente como algo poderosamente revelador. De alguna manera se trata de abstraer al habitante de todo aquello que podría identificar con algo espontáneamente “visible”. En la conjunción de este espaciamiento y de este vaciamiento James Turrell construye un paisaje que participa de una virtualidad destinada a la experiencia perceptiva y afectiva del habitante. Hay un deseo en él de deconstruir los espacios triviales, en los que siempre hay algo visible que identificar y nombrar, para extraer de ellos su simple y pura potencia visual de espaciamiento luminoso. Propone espacios, en los que la luz como material corporeiza el lugar, sin otra función que la visual, para en esa “ausencia” donar la experiencia de conducir al individuo hacia un acto de abertura que hace posible habitarlo.

Este tipo de percepciones imitan a cuando se ve con los ojos cerrados, originando una especie de visión a la que James Turrell se refiere como “behind-the-eyes seeing”. En este sentido, a comienzos de la década de 1980, como consecuencia directa de los trabajos desarrollados como parte del Art & Technology Programme, James Turrell comenzó a trabajar en su serie *Dark Spaces*, unos espacios en los

325 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 44.

326 TURRELL, James citado en JARQUE, Fietta, “El vendedor de cielo”, *El País digital*, 21 de marzo de 2009.



que se redujo al mínimo el estímulo lumínico, donde el usuario se introduce a través de un pasillo sin luz en una habitación completamente sellada y oscura de unas dimensiones indeterminables en donde puede sentarse en una sillas y en cuya pared frontal se proyecta a muy baja potencia una luz de tungsteno. James Turrell recomendaba un tiempo mínimo de veinte minutos para permanecer en la silenciosa oscuridad, reinventándose de este modo la mirada a través de “un tiempo necesario para que se diluya nuestro espacio visible familiar, [un tiempo para depositar] la silenciosa compacidad y la potencia del lugar visual”³²⁷. Tras el paso de estos minutos comienzan a surgir en el individuo algunas extrañas “borderline light experiences”, unos episodios visuales intensos definidos como destellos fruto de factores diversos e imprevisibles como el paso de algunos fotones, la menor presión ejercida sobre el nervio óptico o simplemente el intensificado deseo de no estar invidente. “Literalmente, aprendes a ver donde no ves. [...] Nunca no hay luz... incluso cuando toda

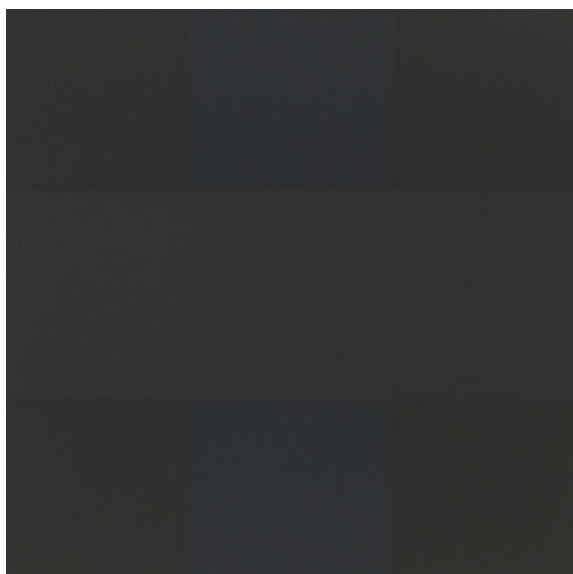
327 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 76.

la luz se ha ido puedes seguir sintiéndola”³²⁸, explica James Turrell. De este modo cuando el usuario consigue relajarse “sus pupilas se dilatan y en medio de la oscuridad absoluta de la celda ve cosas, formas luminosas que se mueven, líneas y colores que se generan en imágenes retinianas que no nos abandonan nunca y que ahora, expuestas y aisladas, se tornan protagonistas”³²⁹. De hecho, es muy difícil distinguir entre la luz intrínseca al propio sistema visual y los niveles muy bajos de luz, algo que ha complicado los intentos experimentales tradicionales para determinar el umbral absoluto de percepción humana de la luz. Este tipo de visión a la que James Turrell conduce, ocasionada por la luz idiorretinal³³⁰ que se genera en la retina por medio de disparos nerviosos al azar, termina por convertirse en una luz que los individuos perciben en el interior de sus cabezas.

328 TURRELL, James citado en VV.AA., *James Turrell*.

329 TURRELL, James citado en CHAVARRÍA, Javier, *Artistas de lo inmaterial*, 57-58.

330 Radiación electromagnética que es visible al ojo humano, con un espectro de colores entre el rojo y el violeta, teniendo unas frecuencias de entre 400 y 790 terahertz.



Untitled from X + X (Ten Works by Ten Painters)
Ad Reinhardt
1964

El filósofo alemán Gernot Böhme escribió en referencia a los *Dark Spaces* que “la luz no es la única condición de visibilidad. La oscuridad es otra”³³¹. James Turrell juega precisamente entre esa especie de alumbramiento y de ceguera, ofreciendo una extraña experiencia mediada por un tiempo paradójico donde la luz se retira de las cosas que ilumina para mostrarse por sí sola. El ojo humano, que tiende a buscar la materia iluminada, lo visible, se encuentra con que no hay nada más que una luz en presencia de sí misma. De este modo todo termina por reducirse a la “evidencia luminosa del lugar”³³². La luz empleada por James Turrell se vuelve, ante las tensiones psíquicas de la mirada del sujeto, físicamente táctil.

Esta misma idea fue planteada por Ad Reinhardt en su serie *Black Paintings* (1954-1967). En estas pinturas ocurre que, después de mirarlas atentamente durante un período de tiempo prolongado, en los enormes lienzos negros comienzan a “dibujarse” una serie de composiciones y retículas geométricas. James

Turrell, quien había acudido a una conferencia que Ad Reinhardt ofreció en el Pasadena Art Museum a mediados de la década de los 60, admira como “trajo el color de las tinieblas”, y la manera en que las *Black Paintings* confían en un acto físico de cada espectador para ser “vistas”.

Como una evolución lógica de los *Dark Spaces*, James Turrell comenzó a trabajar en la década de 1990, también como derivación de su colaboración con Robert Irwin y Edward Wortz, en un afán por analizar los estados de conciencia, en lo que denominó *Perceptual Cells*, unas habitaciones donde la experiencia de ver se convierte en sí misma en la operación específica, unas arquitecturas cerradas que combinan la experiencia devenida de los *Ganzfeld* con la de una cámara anecoica. En el interior una silla reclinable invita a sentarse y mediante un elevador hidráulico traslada al individuo a un espacio superior sin luz ni estímulo sonoro alguno durante un período de tiempo que va de los cinco a los diez minutos. Una vez transcurrido este tiempo, los estímulos sensitivos son aumentados gradualmente por medio de cambios cromáticos lumínicos, flashes y alteraciones de la temperatura,

331 VV.AA., *James Turrell. A retrospective*, 97.

332 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 50.



hasta el punto de que al habitante le cuesta discernir entre lo que es real y aquello que es fruto de una alucinación. Por último, termina ascendiendo a una cámara cilíndrica de plexiglás transparente con una cúpula superior donde sufre una desorientación espacial similar a la experimentada en los *Ganzfeld*. Se trata de producir en el sujeto una especie de “sueño de día”³³³ señala James Turrell, en donde toma conciencia de la transitoriedad del tiempo, un intento por mostrar al ser su propia capacidad de descubrir espacios nuevos dentro del mundo sensible.

En la década de 1930, el pionero aviador militar y comercial, Antoine de Saint- Exupéry, más conocido por su novela corta *Le Petit Prince* (1943), describió con elocuencia cómo una máquina voladora como el avión había ofrecido una nueva perspectiva filosófica sobre el espacio y el tiempo en el que el ser humano se mueve. James Turrell encontró en la biblioteca de su padre, entre varios volúmenes sobre aviación civil, una rara edición de un libro de Antoine de Saint-Exupéry, *Terre des Hommes*

333 TURRELL, James citado en JACQUES, Alison Sarah y SVESTKA, Jiri, “¡Tiempo colectivo”, en *James Turrell* (Madrid: Fundación La Caixa, 1993).

(1939), en el que detalla las imperiosas iluminaciones interiores obtenidas por medio de la visión aérea: “el avión ha desvelado para nosotros la verdadera faz de la tierra [...] Este día, mientras vuelo, el mundo de lava está en calma. Hay algo sorprendente en la tranquilidad de este paisaje desierto donde una vez más miles de volcanes en erupción en sus órganos subterráneos y escupiendo adelante su fuego”. La descripción pareció mostrarse como una epifanía para James Turrell, quien años más tarde de esta lectura iniciaba su proyecto vital en el corazón del Roden Crater.

Se trata de un cráter volcánico de 390.000 años de edad –perteneciente a un grupo de doce volcanes extinguidos cuya última erupción tuvo lugar en 1066– al que James Turrell lleva removiendo desde 1972³³⁴ sus más de ciento cincuenta y tres mil metros cúbicos de tierra para “dar forma al cielo” a través de este observatorio de luz. El proyecto fue iniciado con los fondos de una beca Guggenheim con la que pudo financiar la gasolina para recorrer en su avión monomotor durante más de quinientas horas de vuelo repartidas en

334 En 1974 situaría allí su hogar y su estudio.

siete meses la geografía comprendida entre Canadá y Nuevo Méjico en busca del volcán apropiado. Una vez dio con el emplazamiento, estudió las condiciones del entorno realizando distintos análisis históricos y geológicos que le permitieron tener un conocimiento del enclave. Durante 1974 y 1975, con la ayuda de una beca del National Endowment for the Arts y otra del Dia Art Foundation comienza a proyectar en sus dibujos el camino de acceso al cráter y las diferentes secuencias de espacios: *South Space, East Space, Fumarole Spaces, Sun / Moon Chamber, Alpha (East) Tunnel, East Portal, Crater's Eye, Crater Bowl, North Moon Space, Amphitheater with Stage Skyspace, North Spaces*.

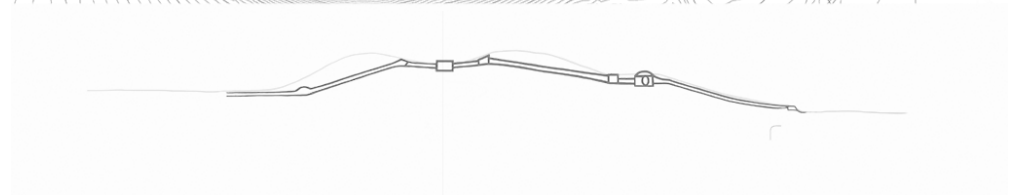
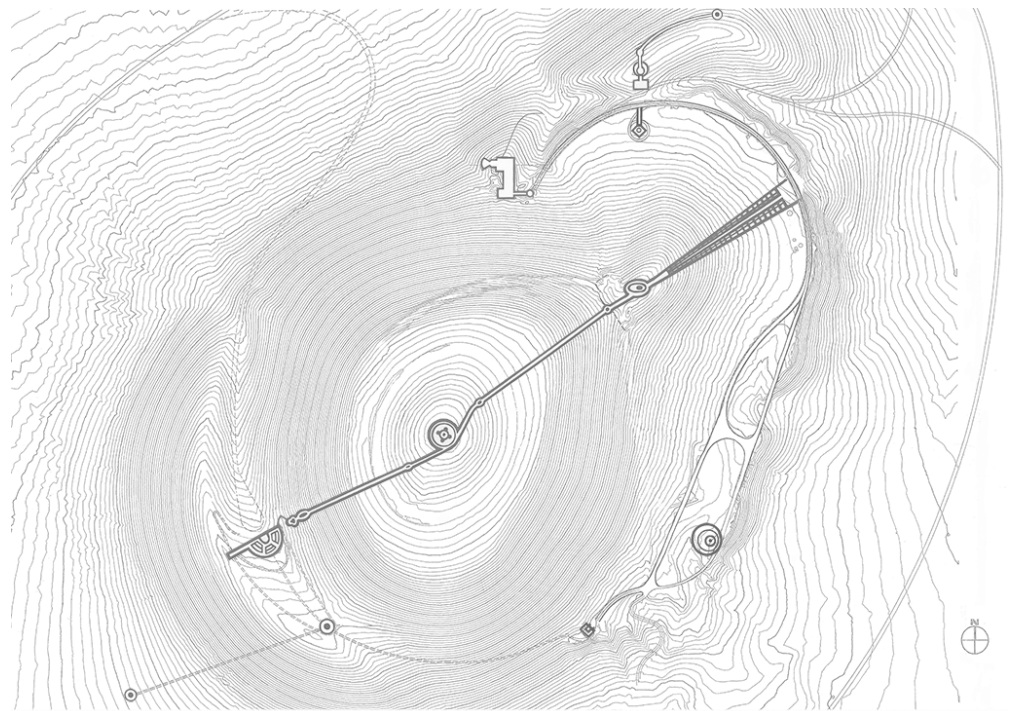
La luz tiene, dice James Turrell, “una energía con un poder conmovedor tan brutal como el de la música”³³⁵. En este sentido, el *Roden Crater* “es como una sinfonía, mientras lo demás es música de cámara. Una de las razones de que el cráter tenga tantos espacios, cámaras o habitaciones, veinte en total, es que algunas tienen que opacar ciertos aspectos para que



Roden Crater
James Turrell
1977

Mapa topográfico del *Roden Crater*
James Turrell
1977

335 ZABALBEASCOA, Anaxu, “James Turrell. El escultor de la luz”, 4.



Roden Crater
Desierto de Flagstaff



resalten otros, los más fuertes o poderosos”³³⁶. Una metáfora en términos musicales que explica cómo las diferentes cualidades lumínicas que ha venido investigando James Turrell se suman ahora al ritmo de esta “gran sinfonía” que es su megalómano proyecto en el volcán de ceniza natural ubicado en el desierto de Flagstaff, en Arizona.

No es casual, llegar hasta el Roden Crater implica mucho tiempo, “primero ir a Flagstaff, que no está de camino a ningún sitio, y luego [...] viajar otras cuarenta y siete millas por malas carreteras”, explica James Turrell. Sin embargo, advierte, “eso no es negativo porque, tras haber realizado ese viaje o esa elección, entran de veras en él”³³⁷, ese monocromo paisaje desértico, de una luz intensa y un color saturado y brillante de la atmósfera. El *Roden Crater* ofrece el lugar idóneo para propiciar un rico registro de experiencias lumínicas e ilusorias que proyectan al individuo, como dice Georges Didi-Huberman, “hacia las nubes en tanto que prominencia única en el

llano paisaje donde irrumpe; al mismo tiempo, su inquietante fuerza proviene de su interior, puesto que, aunque apagado, forma parte de un sistema volcánico aún activo. Es imposible, en este lugar, ignorar su potencia temible. Por otra parte, su misma estructura topológica –un agujero prominente, una altura que se vacía– lo ha convertido en un verdadero campo heurístico para experimentar todas las versiones de un estado del lugar”³³⁸. Se trata, quizás, de una especie de gran juego, aquel que Eugen Fink definiera como un fenómeno fundamental de la existencia humana, “un juego con el mundo, un juego como imagen del mundo”³³⁹.

El *Roden Crater* es “una secuencia de espacios que activa (y se activa) con el ritmo astronómico de la luz”³⁴⁰, la protegen y la toman para que pueda ser percibida y sentida. Este complejo entramado de túneles y estancias subterráneas perforadas estratégicamente que recuerdan a las excavaciones que quisiera hacer en 1996

336 JARQUE, Fietta, “El vendedor de cielo”.

337 TURRELL, James, “Nunca no hay luz... incluso cuando toda la luz se ha ido, puedes seguir sintiéndola”, en *James Turrell* (Madrid: Fundación La Caixa, 1993).

338 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 98-99.

339 DIDI-HUBERMAN, Georges, 108.

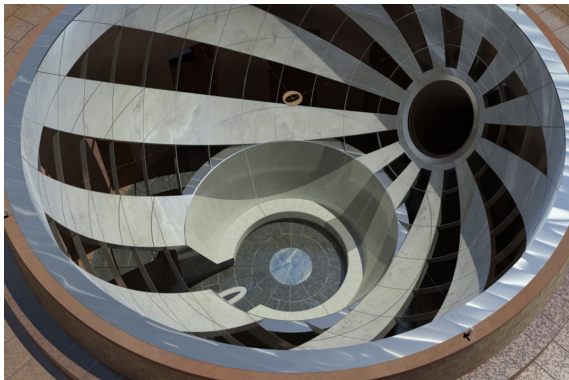
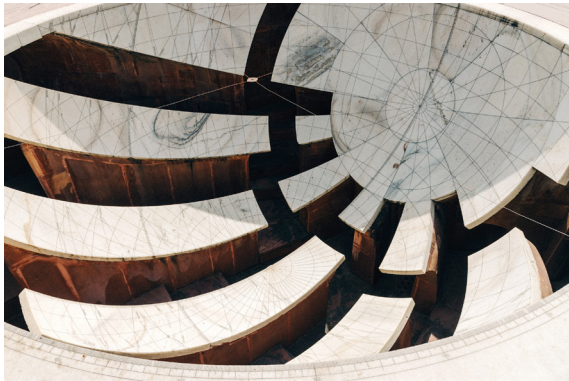
340 ZABALBEASCOA, Anatxu, “James Turrell. El escultor de la luz”, 4.



Tindaya
Fuerteventura



Herodión
Cisjordania



Jai Prakash Yantra
Jantar Mantar
1734

Roden Crater
South Space
James Turrell

Eduardo Chillida en la sagrada montaña de Fuerteventura, el Tindaya, o a la ciudad excavada de Herodión, el palacio-fortaleza mandado construir por el rey Herodes el Grande. Aquí, en el Painted Desert de Colorado, un equipo conformado por astrónomos³⁴¹, geólogos, arquitectos e ingenieros, bajo las directrices de James Turrell, ha ido transformando el interior del volcán con materiales exclusivamente locales –arenas, silicatos, lavas, escorias...–, concibiendo el *Roden Crater* como un conjunto de espacios que se ven modificados por la cambiante luz natural del lugar.

Alineado con la Estrella Norte que concentra la atención de quien mira, el *South Space* (cota altimétrica: 5087 ft / 1550 m s.l.m) permite acceder al interior del volcán por medio de una rampa helicoidal que “offrirà al visitatore la possibilità di osservare panorama in rápido cambiamento”³⁴². La estancia funciona como un enorme telescopio, similar al Jai Prakash Yantra en el observatorio celeste de Jantar Mantar

341 Entre ellos, EC Krupp, Director del Griffith Observatory en Los Angeles y Richard Walker, astrónomo del United States Naval Observatory en Flagstaff.

342 DE ROSA, Agostino, ed., *James Turrell. Geometrie di luce. Roden Crater Project* (Milán: Electa, 2007), 186.





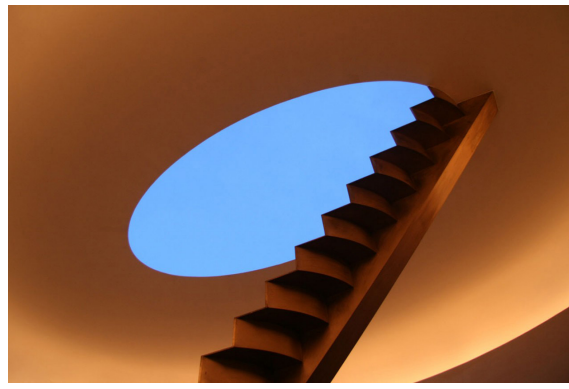
Roden Crater
Sun / Moon Chamber
 James Turrell



Roden Crater
Alpha (East) Tunnel
 James Turrell

(1734) en Jaipur, que trae dentro del cráter los cuerpos y los fenómenos celestes, como eclipses lunares y solares. El trayecto prosigue hasta la plaza sobre la que se asienta el *East Space* (5059 ft / 1542 m s.l.m), que servirá de articulación para adentrarse en las entrañas del Roden Crater, llegando a través de una monumental rampa al *Fumarole Spaces*³⁴³ (5267 ft / 1605 m s.l.m), una especie de observatorio interconectado con los eventos previstos en el espacio contiguo. Atravesando un largo túnel (41,45 m.) se llega al *Sun / Moon Chamber* (5240 ft / 1597 m s.l.m). En el centro de la sala hay un enorme monolito de mármol negro con un círculo de roca caliza blanca incrustada sobre la cual se “posa” la imagen del Sol cuando este alcanza su posición más septentrional. La cara opuesta, perpendicular al *Alpha (East) Tunnel*, sirve de soporte para la proyección de la imagen de la Luna cuando esta toma su órbita más meridional: “L’immagine della Luna è penetrata dallo *Skyspace* aperto nell’*East Portal* (o *Alpha Space*), all’estremità superiore del tunnel, viaggiando attraverso la galleria

³⁴³ Denominado así por el término científico italiano que describe pequeños orificios que pueden abrirse en un volcán por la acción de la mezcla de gases y vapores a elevadas temperaturas.



Roden Crater
East Portal
James Turrell

sotterranea e, finalmente, riproducendosi sulla faccia del monolito rivolta a sud-ovest. La proiezione della faccia visibile della Luna, occupante parte dell'area circolare delimitata dall'intarsio calcareo³⁴⁴. Al final del *Alpha (East) Tunnel* se ve una superficie circular vertical y perfectamente concéntrica a la sección interna del túnel: "nell'oscurità del tunnel, l'osservatore vede la luminosa forma circolare vieppiù avvicinarsi e aumentare di dimensioni durante il tragitto"³⁴⁵. Una vez alcanzado el *East Portal* (5338 ft / 1627 m s.l.m), una escalera de bronce que parece plegarse sobre si misma conduce más allá de ese "agujero de luz" elíptico, permitiendo emerger hacia la superficie volcánica. Abandonando el *East Portal* a través de un largo pasillo en dirección oeste se llega a una sala coronada por una abertura circular al cielo construido como una *Kiva*, una habitación circular excavada en el suelo usada para celebrar rituales relacionados con los ciclos agrícolas por los anasazi y los hopi. Desde el centro del cráter parece resonar una suerte de "memoria acustica dei boati prodotti dalla remota

attività eruttiva"³⁴⁶. La *Sun / Moon Chamber*, el *Alpha (East) Tunnel* y el *East Portal* funcionan como una cámara oscura monumental o una cámara estenopeica que hace que el mundo exterior se vea como una imagen proyectada dentro del opaco espacio interior; así el paisaje celeste, aparentemente inconmensurable, es llevado dentro de la escala humana. El cráter le da cobijo, recoge su luz para que pueda ser percibida en un acto fantástico de "desnudez".

El *Roden Crater* pertenece a una tradición de estructuras monumentales. Los espacios-observatorios construidos por James Turrell para eventos celestes específicos no podrían entenderse sin Maes Howe en Escocia, Newgrange en Irlanda y Abu Simbal en Egipto. Los vestigios de lugares que se asemejan a los "handmade volcanoes" hacen pensar en Herodium y Old Sarum. En el siglo XVI el astrónomo Tycho Brahe fue pionero en los *naked eye observatories*, de los cuales el Jantar Mantar en Jaipur es quizás el mejor ejemplo. James Turrell estudió y adaptó las características de este tipo de observatorios a sus diseños para el Roden Crater. En este sentido su principal

344 DE ROSA, Agostino, *James Turrell. Geometrie di luce. Roden Crater Project*, 220.

345 DE ROSA, Agostino, 223.

346 DE ROSA, Agostino, 234.



Maes Howe
Escocia



Newgrange
Irlanda



reto ha sido el de afrontar la creación de un espacio donde el usuario pueda participar de una gran “bóveda celeste” a través de la cual se cuestione los límites legítimos de “lo real”. El *Cenotafio para Isaac Newton*³⁴⁷ (1784) diseñado por el arquitecto Étienne-Louis Boullée por el que James Turrell sentía fascinación y al que rendiría homenaje con su *Boullée's Eye* (2003), fue una de las arquitecturas astrales que influenciaron el *Roden Crater*, que termina por mostrarse como una especie de *templum*, ese “espacio circunscrito en el aire por el antiguo *augur* para delimitar [...] el campo de lo visible donde lo visual será síntoma, inminencia e ilimitación”³⁴⁸.

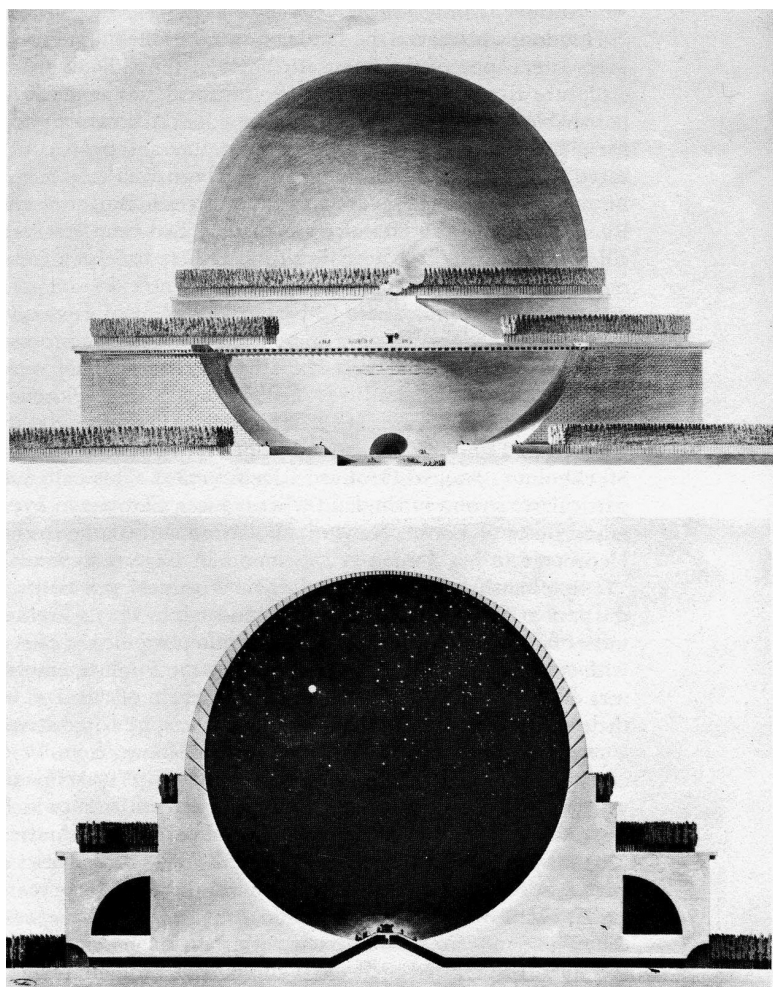
Los estudios para la proyección de las diferentes estancias realizadas en el Roden Crater dieron lugar a una nueva serie: los *Skyspaces*, unas estructuras arquitectónicas coronadas por grandes óculos o aberturas rectangulares

Abu Simbal
Egipto



347 El cenotafio está conformado por una esfera de 160 metros de diámetro hundida en una base de planta circular y cubierta de cipreses, recreando, en su interior, un cielo nocturno. Aunque la estructura no llegó a construirse, su diseño círculo ampliamente en los ámbitos artísticos.

348 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 47.



Cenotafio para Isaac Newton
Étienne-Louis Boullée
1784

y cuadradas que aíslan una parte del cielo al tiempo que transfiguran e intensifican su percepción. El interior está configurado por una habitación blanca, cuyo perímetro está recorrido por un banco que permite a los habitantes sentarse y contemplar el cielo enmarcado. Unas luces de tipo led que rodean la abertura al exterior cambian de color para afectar a la percepción que se tiene del color del cielo. Con estas secuencias lumínicas James Turrell pretende que los usuarios se cuestionen acerca del color "azul" del cielo. "Nosotros le damos su azul. [...] Puedo hacer que el cielo sea del color que te guste. Esto sorprende a la gente porque piensa que el cielo tiene un color, no saben que somos parte activa en cómo formamos nuestra realidad. Es la antropomorfización del principio de Heisenberg, que dice que cualquier cosa que percibimos o cualquier cosa que medimos, es alterada al hacerlo"³⁴⁹. Los *Skyspaces* dan la opción a los habitantes, en última instancia, de crear su propia visión de los cambios que se van produciendo en la luz y en el color indomables del cielo. James Turrell sueña, sugiere Georges Didi-Huberman, "con caer indefinidamente en el cielo, sueña sin duda

349 TURRELL, James, "La cueva de Platón", 68.



en dormir allí, en soñar -y quizá morir- allí”³⁵⁰, y de ahí ese deseo de enmarcarlo para poder contemplarlo de manera aislada, sin ningún elemento que perturbe su condición lumínica. Algo que tiene que ver con el deseo expresado de James Turrell de no experimentar “más el cielo en la lejanía, donde parece que se aleja de ti yéndose hacia el horizonte”, sino traerlo “aquí abajo para que entre en contacto contigo, con el espacio donde estás, de esa manera parece que está encima de ti”³⁵¹.

Desde que empezara con las *Projection Pieces* en el Mendota Hotel a finales de la década de 1960, sus obras han ido cada vez desarrollando una concepción más compleja y una construcción más precisa en un sentido técnico y tecnológico. Resultado de su deseo por combinar en un mismo espacio la luz natural y la luz artificial³⁵², James Turrell ha

venido diseñando una serie de proyectos en los que además de ofrecer la experiencia perceptiva del espacio derivada directamente de la acción lumínica, reflexiona sobre el poder ejercido por la luz en el modo en que los seres humanos se relacionan con el universo. Se trata de espacios arquitectónicos buscados o creados específicamente que promueven la acción de una luz tan densa que llega a parecer prácticamente tangible. Dando como resultado que el habitante se enfrente a la compleja ambigüedad espacial constituida por la luz, donde ésta muestra su naturaleza dual, pudiendo ser potencialmente inmaterial y material al mismo tiempo.

Las obras de James Turrell reivindican la capacidad del arte para generar, en un sentido *foucaultiano*, un “espacio otro”³⁵³ en el que poder entrar, recurriendo a la experiencia

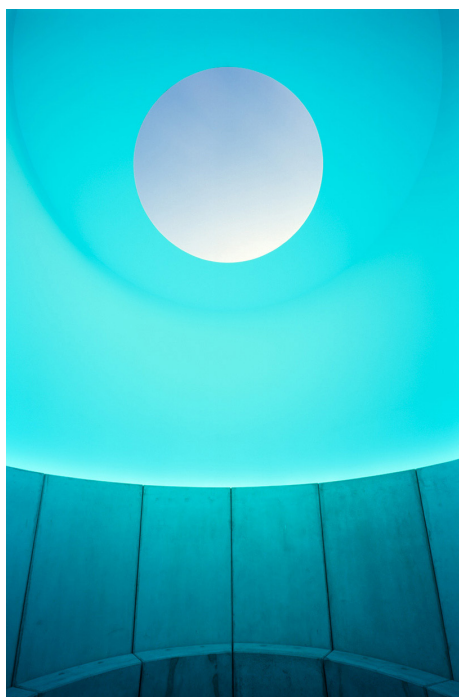
350 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 94.

351 TURRELL, James, “La cueva de Platón”, 65.

352 Si bien el mismo James Turrell señala que “no existe eso llamado luz artificial. Todas provienen del hecho de quemar algo y utilizar la luz que emana de ahí. Lo que cambia el tipo de iluminación depende de las características de lo que quemamos y de la temperatura.

Puede ser una hoguera o una bombilla. No hay nada antinatural en ello. No puedes conseguir luz que no provenga de algo así. Se suele hacer esa terrible distinción entre luz natural o artificial, que es incorrecta”. TURRELL, James citado en JARQUE, Fietta, “El vendedor de cielo”.

353 FOUCAULT, Michel, “Des espaces autres”, *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (octubre de 1984): 46-49.



sensible como el modo para acceder a un mundo virtualmente posible donde las reglas que operan son reinventadas. Por ello James Turrell plantea la necesidad de un recorrido físico hasta el interior de la obra, un entrar literalmente, un recorrer visual y físicamente que introduce de manera gradual al sujeto en el espacio. El habitante permanece en primera instancia en un ámbito de transición entre el exterior y el interior, hasta que, como aquella rampa que empujaba a los usuarios hacia el sol eléctrico suspendido en la Turbine Hall de Olafur Eliasson, se encuentra a la deriva en un espacio homogéneo e indefinible. La experiencia perceptiva es secundada por un afán táctil que trata de evitar la angustia de la mirada perdida. “Entonces apoya su mano, como un ciego que tantea el contorno de un objeto, pero su mano tiembla y flota en el aire”³⁵⁴, sin encontrar límites ni superficies algunas, mientras que el ojo, contrariamente, continúa viendo ese aspecto táctil de la luz, un fenómeno que hace que el habitante experimente una pérdida háptica que le lleva al original cuestionamiento de qué es lo *real*.

354 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 42.

En este sentido distingue dos clases de espacios: aquellos en los que el espectador puede entrar físicamente en la obra y aquellos que abren espacios de conciencia dentro de uno mismo, como cuando ciertos tipos de música “generan para el individuo un espacio mucho mayor que el pequeño apartamento en el que está escuchando la grabación. Lo mismo puede ocurrir cuando estamos leyendo un libro sentados en una habitación muy pequeña, y hemos entrado en el espacio del autor, ese vasto espacio imaginativo”³⁵⁵.

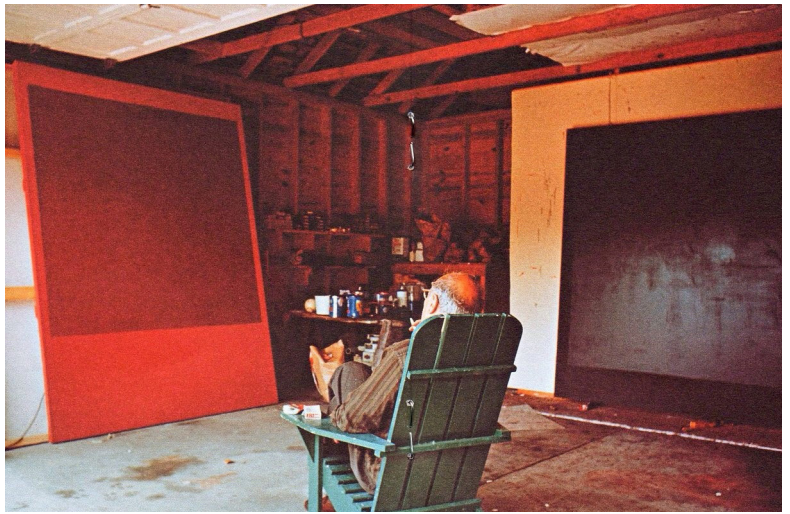
Siguiendo con esta idea, Mark Rothko consideraba sus cuadros grandes como “espacios” que poder habitar: “pinto cuadros muy grandes, me doy cuenta de que históricamente la función de pintar grandes cuadros es algo muy ostentoso y pomposo. La razón por la que los pinto, no obstante, es precisamente que quiero ser íntimo y humano. Pintar un cuadro pequeño implica colocarse fuera de la experiencia, considerar una experiencia como una vista estereoscópica, o con un vidrio reductor. Sin embargo, si pintas

355 TURRELL, James, “Nunca no hay luz... incluso cuando toda la luz se ha ido, puedes seguir sintiéndola”.



Skyspaces
Twilight Epiphany
James Turrell
2012

Mark Rothko en su East Hampton Studio
1964



un cuadro más grande estás dentro de él”³⁵⁶. James Turrell se interesó por la voluntad de Mark Rothko de crear un lugar a través de la pintura que sugería la idea de entrar en la obra en un sentido “físico” y “mental”, como si se tratara de un portal que permite ser penetrado emocionalmente.

Lo que James Turrell hace es inventar lugares con la propia acción de la luz, lugares que como señala Juan Miguel Hernández León en el prefacio de *El hombre que andaba en el color*, “reclaman de la acepción platónica de la *chōra*”³⁵⁷, en donde los habitantes descubren una nueva forma de ver hacia una mirada de los límites. Cuando uno accede a estos espacios de color-luz suspendidos atmosféricamente es consciente de que no puede indicar con exactitud de donde procede la luz que hay allí, dando la sensación de que esta simplemente aparece. La obra se transforma a medida que el habitante se desplaza en su interior, como si la luz fuera a su encuentro, simulando un encuentro

356 ROTHKO, Mark, “How to Combine Architecture, Painting and Sculpture”, en *Mark Rothko. Writings on art* (New Haven: Yale University Press, 2006), 74.

357 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 5.

táctil a través de la mirada. De este modo la luz se convierte en espacio habitable, y el espacio en “una sustancia que nuestro cuerpo atraviesa para sentir su envolvente caricia o brisa”³⁵⁸. La luz de James Turrell cabe ser pensada “como una acción por contacto”³⁵⁹. Así emplea la “materialidad” de la luz para “construir” muros lumínicos, que bajo la percepción del espectador ávido toman una apariencia material que, sin embargo, al acercarse y comprobar su intangibilidad, es testigo de la contradicción que para su percepción supone. Se enfrenta a “la visibilidad de lo que no es visto, a lugares que subvierten las convenciones perceptivas de lo visible; donde el horizonte se sitúa por delante del ilimitado espacio que debería contener, donde el deseo anuncia la presencia, y el color es sustancia”³⁶⁰.

En este sentido se podría hablar de que la obra de James Turrell produce en quien la vivencia una experiencia narcotizante, en donde el habitante descubre la luz como fin, como

358 DIDI-HUBERMAN, Georges, 74.

359 MERLEAU-PONTY, Maurice, *El ojo y el espíritu*, 33.

360 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 5.

sustancia en sí misma con entidad propia, y no como medio para iluminar elementos otros. Y es justamente, en ese preciso instante, donde uno comprende el viaje de ida y vuelta que ha realizado James Turrell: desde la razón en la concepción de una estructura arquitectónico-lumínica a lo estético-sensorial que produce para volver a la razón. Ahí el habitante se revela a sí mismo descubriendo y descubriéndose, haciendo uso de la percepción como una herramienta constructiva de la realidad que vive y habita.

En esencia, lo que James Turrell hace es ahondar en la relación primigenia elemental con la luz, esa con la que construye espacios que “transporten al espectador a otro lugar”³⁶¹, hacia un momento de encuentro, un lugar resguardado desde donde poder mirar el mundo. Construye, en suma, “objetos incandescentes y nubes, objetos dotados de silencioso volcanismo. Bocas que no pronuncian nombres, o zarzas

ardientes reducidas al hieratismo de un sencillo rectángulo rojo. Pequeñas catedrales donde el hombre se encuentra andando en el color”³⁶².

361 MÉNDEZ, Mayte, “James Turrell: Soy vendedor de aire y de cielos”, *La Opinión de Tenerife*, 28 de marzo de 2009.

362 DIDI-HUBERMAN, Georges, *El hombre que andaba en el color*, 47.

Conclusiones

El arte, la experiencia estética, viene a propiciar en los sujetos nuevas regulaciones bajo las cuales pueden recrear unas identidades más libres, más acordes a sus sensibilidades, sin mediación de los órganos de poder. Los verbos, las acciones a las que invitan los pabellones de estos cuatro artistas (entrar, salir, ver, tocar, danzar, percibir, oler, afectar...) ayudan a ofrecer una experiencia diversa y distinta a la vivenciada en los entornos cotidianos de las personas. Las obras de arte profieren, en este sentido, un espacio de ruptura de lo consuetudinario, llevando a quien las experimenta a posicionarse ante nuevas realidades inusuales. Habitar los espacios devenidos por las obras de arte despierta en el ser las potencias sintientes.

A pesar del compromiso de muchos por subvertir las *máquinas binarias* que operan en torno al sexo y al género, no se han llegado a paliar o transgredir sus efectos. En este sentido, tal y como se exponía al inicio de esta investigación, el arte viene a operar en esta cuestión como una alternativa para poder ser fuera de toda dicotomía, sin *especificaciones*, representando un espacio lúdico de interacción y de activación. El arte tiene la capacidad

Conclusões

A arte, a experiência estética, proporciona aos indivíduos novas disposições em que podem recriar identidades mais livres, mais de acordo com suas sensibilidades, sem mediação dos órgãos de poder. Os verbos, as ações para as quais os pavilhões desses quatro artistas convidam (entrar, sair, ver, tocar, dançar, perceber, cheirar, afetar...) ajudam a oferecer uma experiência diversa e distinta à vivenciada nos ambientes cotidianos das pessoas. Nesse sentido, as obras de arte exprimem um espaço de ruptura com o comum, levando aqueles que as experimentam a se posicionarem diante de novas realidades inusitadas. Habitar os espaços formados pelas obras de arte desperta sensibilidades no ser.

Apesar do empenho de muitos em subverter as *máquinas binárias* que operam em torno de sexo e género, estes não foram capazes de mitigar ou transgredir os seus efeitos. Neste sentido, conforme exposto no início desta investigação, a arte passa a operar nessa questão como uma alternativa para poder estar fora de qualquer dicotomia, sem *especificações*, representando um espaço lúdico de interação e ativação. A arte tem a capacidade de gerar realidades-outras onde os seus habitantes

de generar realidades-otras en donde sus habitantes logran experimentar nuevos modos de constituirse como sujetos y de relacionarse en comunidad.

El cuerpo será una cuestión central para entender los modos en los que el ser establece sus relaciones con el mundo, actuando como una membrana porosa, un umbral, el *entre* el Yo, los *Otros* y el mundo. Son las ideas que se vierten desde y sobre el cuerpo las que hacen que cada sujeto sea diferente. Las identidades corporales, *lo singular*, redefine el cuerpo, ese agente *en-común*. En tanto que el contexto de un cuerpo es sostenido culturalmente dentro de una duración temporal, lo suyo será aportar más alternativas culturales que ofrezcan la posibilidad de *ser* a todos y cada uno de los cuerpos.

La relación con la obra de arte dejará entrever aquel aspecto esencial al que apuntaba Marc Richir: la experiencia del cuerpo moviéndose entre el *tener* y el *ser*, entre un cuerpo *propio* y un cuerpo *público*, entre el *dar reconocimiento* y el *ser reconocido*. En esta línea, una de las conclusiones a la que conduce este estudio es a que el arte hace que el cuerpo que uno

conseguen experimentar novas maneiras de se tornarem sujeitos e interagirem em comunidade.

O corpo será uma questão central para compreender os modos pelos quais o ser estabelece as suas relações com o mundo, atuando como uma membrana porosa, um limiar, aquele *entre* o *Eu*, os *Outros* e o mundo. São as ideias que se vertem desde e sobre o corpo que tornam cada assunto diferente. As identidades corporais, *o singular*, redefinem o corpo, esse agente *em-comum*. Enquanto o contexto de um corpo é culturalmente sustentado dentro de uma duração temporária, o seu propósito será fornecer mais alternativas culturais que ofereçam a possibilidade de *ser* a todos e a cada um dos corpos.

A relação com a obra de arte revelará o aspecto essencial que Marc Richir apontava: a experiência do corpo movendo-se entre o *ter* e o *ser*, entre um corpo *próprio* e um corpo *público*, entre o *reconhecer* e o *ser reconhecido*. Nesse sentido, uma das conclusões produzidas por este estudo é a de que a arte faz que o corpo que alguém acredita próprio esteja exposto ao resto num espaço incomum, um lugar

cree propio sea expuesto al resto en un espacio inusual, un lugar de extrañamiento en donde uno no controla por completo lo que allí acontece, reubicándolo así en el territorio de los *Otros*, al mismo tiempo que “adquiere” esas otras corporeidades que danzan agitadas tocándose unas a otras, profiriéndose ese reconocimiento mutuo, como sucedía en aquella habitación oscura de Tino Sehgal, *This Variation* (2012), y de la que hablara ensimismado por lo allí dentro vivido el escritor Enrique Vila-Matas en su libro *Kassel no invita a la lógica* (2014): “a mano izquierda estaba la habitación en la que nada se veía y donde uno, si quería, podía aventurarse a avanzar en la negrura misma y ver qué sucedía, qué clase de experiencia le esperaba. [...] Una sala en la que se entraba creyendo que no había gente, pero, al poco de estar en ella, se percibía [...] la presencia de personas más bien jóvenes que, cual espíritus del otro mundo, cantaban y bailaban y parecían vivir entre las sombras dentro de la estancia. [...] Entré en *This Variation* y avancé por la sala oscura sin ver nada y sin sentir la presencia de nadie, y hasta olvidándome de que podía haber más de una persona o fantasma allí dentro. No tardé en comprobar que no estaba solo. De repente, alguien que parecía más acostumbrado que

de estranhamento no qual não se controla completamente o que está a acontecer ali, realocando-o no território dos *Outros*, ao mesmo tempo que “adquire” essas outras corporeidades que dançam agitadamente e se tocam, em mútuo reconhecimento, como foi o caso daquela sala escura de Tino Sehgal, *This Variation* (2012), e da qual o escritor Enrique Vila-Matas viveu no discurso do seu livro *Kassel no invita a la lógica* (2014): “a mano izquierda estaba la habitación en la que nada se veía y donde uno, si quería, podía aventurarse a avanzar en la negrura misma y ver qué sucedía, qué clase de experiencia le esperaba. [...] Una sala en la que se entraba creyendo que no había gente, pero, al poco de estar en ella, se percibía [...] la presencia de personas más bien jóvenes que, cual espíritus del otro mundo, cantaban y bailaban y parecían vivir entre las sombras dentro de la estancia. [...] Entré en *This Variation* y avancé por la sala oscura sin ver nada y sin sentir la presencia de nadie, y hasta olvidándome de que podía haber más de una persona o fantasma allí dentro. No tardé en comprobar que no estaba solo. De repente, alguien que parecía más acostumbrado que yo a la penumbra de aquel lugar pasó a mi lado y me rozó intencionadamente el hombro.

yo a la penumbra de aquel lugar pasó a mi lado y me rozó intencionadamente el hombro. [...] Salí de allí pensando que había sido todo más que curioso y que, según como se mirara, resultaba terrible comprobar la importancia de que a uno le roce el hombro una desconocida o desconocido”³⁶³.

Esta Tesis Doctoral viene a demostrar que una relación con el arte contemporáneo, con el conocimiento sensitivo, ofrece al ser liberarse de los acometidos sociales para obtener una mayor libertad en las decisiones personales que lo conforman como individuo así como en las resoluciones colectivas que lo proyectan dentro de una comunidad. La exposición al arte hace que los restrictivos límites erigidos socialmente en los que el sujeto construye su identidad puedan ser ampliados.

El análisis interdisciplinar llevado a cabo ha permitido conocer mejor que al igual que el poder regulatorio tiene un efecto productivo sobre el sujeto, de la experiencia sensible con la obra de arte se da este mismo resultado pero

[...] Salí de allí pensando que había sido todo más que curioso y que, según como se mirara, resultaba terrible comprobar la importancia de que a uno le roce el hombro una desconocida o desconocido”³⁶³.

Esta Tese Doutoral demonstra que uma relação com a arte contemporânea, com conhecimento sensitivo, oferece ao ser a libertação de conexões sociais para obter uma maior liberdade nas decisões pessoais que o constituem como indivíduo, bem como nas resoluções coletivas que o projetam dentro de uma comunidade. A exposição à arte faz com que os limites restritivos construídos socialmente, nos quais o sujeito constrói a sua identidade, possam ser ampliados.

A análise interdisciplinar realizada ao longo da investigação permitiu compreender melhor que da mesma maneira que o poder regulador tem um efeito produtivo sobre o indivíduo, a partir da experiência sensitiva com a obra de arte esse mesmo resultado ocorre, mas sem o funcionamento das construções sociais

363 VILA-MATAS, Enrique, *Kassel no invita a la lógica* (Barcelona: Seix Barral, 2014), 54, 56.

363 VILA-MATAS, Enrique, *Kassel no invita a la lógica* (Barcelona: Seix Barral, 2014), 54, 56.

sin la operancia de las construcciones sociales ejercidas desde el poder. Es decir, la relación que se tiene con la obra de arte permite ser constituido fuera de la función reguladora. El arte procura un espacio habitable para todos, sin excepciones, otorga un lugar-otro desde el cual cada individuo puede reconstruir su identidad libre de cualquier forma reguladora previa. Lo que se vuelve significativo en la experiencia con la obra de arte ayuda a construir en el sujeto nuevos modos de entender su identidad, su relación con el mundo y con los *Otros*. Así lo *intergénero* se abre como una alternativa para que todas aquellas identidades que no se ven representadas bajo el binario de *lo masculino* y *lo femenino* puedan aflorar.

Existir es *ser* distinto, y la diferencia es, en cierto sentido, el lado sustancial de las cosas, lo que las hace diferentes y al mismo tiempo las asemeja. El biólogo y filósofo alemán Jakob von Uexküll definió el concepto de *umwelt*³⁶⁴ para mostrar en las especies animales la inexistencia de una realidad objetiva. *Umwelt* puede traducirse como medio circundante o ambiente.

364 VON UEXKÜLL, Jakob, *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (Berlín: Verlag von Julius Springer, 1909).

exercidas a partir do poder. O que quer dizer que a relação com a obra de arte permite que ela seja constituída fora da função reguladora. A arte procura um espaço habitável para todos, sem exceções, concede um lugar-outro no qual cada indivíduo pode reconstruir a sua identidade livre em qualquer forma regulatória anterior. O que se torna significativo na experiência com a obra de arte ajuda a construir no indivíduo novas formas de entender a sua identidade, a sua relação com o mundo e com os *Outros*. Assim, o *intergénero* se apresenta como uma alternativa que permite que todas aquelas identidades que não são representadas pelo sistema binário *do masculino e do feminino* possam aflorar.

Existir é *ser* distinto, e a diferença é, em certo sentido, o lado substancial das coisas, o que as torna diferentes e ao mesmo tempo o que se assemelha. O biólogo e filósofo alemão Jakob von Uexküll definiu o conceito de *umwelt*³⁶⁴ para mostrar nas espécies animais a ausência de uma realidade objetiva. *Umwelt* pode traduzir-se como um ambiente ou meio circundante.

364 VON UEXKÜLL, Jakob, *Umwelt und Innenwelt der Tiere* (Berlín: Verlag von Julius Springer, 1909).

Cada organismo posee anatómicamente un determinado sistema “receptor” y “efector”. Ningún organismo podría sobrevivir sin la compleja cooperación de ambos sistemas, eslabones de una cadena descrita por Jakob von Uexküll como “círculo funcional”.

Obras como las planteadas por Cristina Iglesias, Olafur Eliasson, Ernesto Neto o James Turrell, ponen *en-con-tacto* al individuo con los *Otros*, ayudando a construir una *comunidad* donde las relaciones tan limitadas entre los seres en el momento presente se ven ensanchadas. Dejar de ver al *Otro* como un ente al que se es incapaz de reconocer como un igual, como *humano*, para pasar a compartir un instante (estético) en el que juntos se redescubren como *humanos*.

Al mismo tiempo, este trabajo ha permitido conocer mejor las diferentes propuestas artísticas desarrolladas por estos cuatro autores, cuyas características están marcadas por sus respectivos contextos: el vínculo establecido por Ernesto Neto con lo local y el trabajo que viene desarrollando en estrecha colaboración con pueblos indígenas de Brasil como los Huni Kuin; la importancia que ha tenido para James Turrell criarse en una ciudad

Cada organismo anatómicamente tem um certo sistema “recetor” e “efeito”. Nenhum organismo poderia sobreviver sem a complexa cooperação de ambos os sistemas, elos de uma corrente descrita por Jakob von Uexküll como “círculo funcional”.

Obras tais como aquelas de Cristina Iglesias, Olafur Eliasson, Ernesto Neto ou James Turrell, colocam o indivíduo *em-con-tacto* com os *Outros*, ajudando a construir uma *comunidade* onde as relações estão limitadas entre os seres e no presente momento são ampliadas. Deixar de ver o *Outro* como uma entidade incapaz de reconhecer como igual, como *humano*, para passar a partilhar um instante (estético) em que juntos são redescobertos como *humanos*.

Ao mesmo tempo, esse trabalho permitiu uma melhor compreensão das diferentes propostas artísticas desenvolvidas por esses quatro autores, cujas características estão marcadas por seus respectivos contextos: o vínculo estabelecido por Ernesto Neto com o local e o trabalho que ele vem desenvolvendo em estreita colaboração com povos indígenas brasileiros tais como os Huni Kuin; a importância que teve para James Turrell crescer em uma cidade

como Pasadena en el condado de Los Ángeles, donde la luz cobra una importante notoriedad; la impronta que para Olafur Eliasson ha tenido el término de *Alþingi* vinculado a la cultura de sus antepasados concibiendo el parlamento islandés como un lugar de reflexión y debate plural e inclusivo; o la relevancia que tuvo para Cristina Iglesias descubrir los bajorrelieves asirios del British Museum durante su paso por la Chelsea School of Art de Londres.

Las propias metodologías empleadas por estos artistas en la construcción de sus obras –sobre todo en Olafur Eliasson y Ernesto Neto–, tienen presente las futuras relaciones corporales que puedan establecer los sujetos con la obra misma pero también entre ellos. Serán precisamente de estas relaciones de las que devendrán nuevas formas de entender o de construir identidades corporales múltiples y variables.

Pero en ocasiones también estas obras, como sucedía, por ejemplo, en *Ice pavilion* y en *The glacierhouse effect versus the greenhouse effect* de Olafur Eliasson, pueden representar un peligro, del mismo modo que supone un riesgo en ocasiones habitar el cuerpo propio

como Pasadena, no condado de Los Angeles, onde a luz tem uma notoriedade importante; a impressão que para Olafur Eliasson teve o termo *Alþingi* vinculado à cultura de seus antepassados, concebendo o parlamento islandês como um lugar de reflexão e debate plural e inclusivo; ou a relevância que teve para Cristina Iglesias descobrir os baixos-relevos assírios do British Museum durante sua estadia na Chelsea School of Art em Londres.

As próprias metodologias utilizadas por estes artistas na construção das suas obras - especialmente em Olafur Eliasson e Ernesto Neto - têm presente as futuras relações corporais que os sujeitos podem estabelecer com a própria obra, mas também entre eles. Será precisamente a partir dessas relações que se formarão novas formas de compreender ou construir identidades corporais múltiplas e variáveis.

Mas às vezes estas obras, como aconteceu, por exemplo, em *Ice pavilion* e em *The glacierhouse effect versus the greenhouse effect* de Olafur Eliasson, podem representar um perigo, assim como às vezes é um risco habitar o corpo devido a ações restritivas que prevalecem do poder

debido a las restrictivas acciones imperantes del poder normativo sobre este. Permanecer en el interior del *pavilion* de cuyo techo cuelgan carámbanos de hielo entraña una amenaza letal. Aquello que ha sido concebido por el artista para albergar y proteger los cuerpos ha terminado por convertirse en un espacio inseguro. Una metáfora experiencial, en términos de praxis, de la experiencia que el propio ser tiene en la construcción social como individuo. Un hecho que contrastaría con *Heat pavilion* de Olafur Eliasson, un entorno habitable donde la relación con el *Otro* se da de un modo “natural”.

Esta perspectiva crítica dependerá en gran medida de la capacidad colectiva de gestionar una vía alternativa para que todo individuo pueda *ser-con* la comunidad. El arte ofrece un modo alterno –entre otros– para que todo individuo pueda, en definitiva, *ser*, existir como ser único, de experiencia transferible pero existencia singular. El interés fundamental de esta investigación reside en plantear el arte como vía de conexión entre identidades exclusivas que se nutran en el seno de un mundo plural y extraordinario.

normativo sobre este. Ficar dentro do pavilion, onde pingentes de gelo estão pendurados no teto, representa uma ameaça letal. Aquilo que foi concebido pelo artista para abrigar e proteger os corpos tornou-se um espaço inseguro. Uma metáfora experiencial, em termos de práxis, da experiência que o próprio ser tem na construção social como indivíduo. Um fato que contrastaria com *Heat pavilion* de Olafur Eliasson, um ambiente habitável onde a relação com o Outro ocorre de maneira “natural”.

Essa perspectiva crítica dependerá, em grande parte, da capacidade coletiva de gerir um meio alternativo para que cada indivíduo possa *ser-com* a comunidade. A arte oferece um caminho alternativo - entre outros - de modo a que cada indivíduo possa, em suma, *ser*, existir como um ser único, de experiência transferível mas de existência única. O interesse fundamental desta investigação é considerar a arte como uma conexão entre identidades exclusivas que são nutridas dentro de um mundo plural e extraordinário.

Bibliografía

A

AGUADO, Ana. "La historia de las mujeres como historia social". En *La historia de las mujeres: una revisión historiográfica*. Valladolid: Universidad de Valladolid, 2004.

ALIAGA, Juan Vicente. "Entrevista con Judith Butler. Interrogando el mundo". *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, n.º 9 (2008): 54-61.

B

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2016.

BECCARIA, Marcella. *Olafur Eliasson*. Londres: Tate Publishing, 2013.

BENJAMIN, Walter. *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2012.

BLANCHOT, Maurice. *La comunidad inconfesable*. Madrid: Arena Libros, 2002.

BRUNO, Guiliana. "La densidad de la superficie: proyecciones en un muro-pantalla". En *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid: MNCARS, 2013.

BUTLER, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2010.

———. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007.

———. *Los sentidos del sujeto*. Barcelona: Herder, 2016.

———. "Regulaciones de género". *Revista de Estudios de Género. La Ventana*, n.º 23 (2005): 7-35.

C

CABELLO/CARCELLER. "Tras el género. De las sexualidades a las políticas". *Exit Book: revista de libros de arte y cultura visual*, n.º 9 (2008): 38-44.

CAGE, John. *Diary: How to Improve the World (You Will Only Make Matters Worse)*. Nueva York: Siglio, 2015.

CASSIMAN, Bart. *Cristina Iglesias*. Amsterdam: De Appel Foundation, 1990.

CHAVARRÍA, Javier. *Artistas de lo inmaterial*. Hondarribia: Nerea, 2002.

COOKE, Lynne. "A place of reflection". En *Cristina Iglesias. Lugar de reflexão*. Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2013.

———. "Dentro y fuera: una identidad estética en formación". En *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid: MNCARS, 2013.

CRUZ, Juan. "Mi realidad es un espejo múltiple". *Babelia*, 20 de febrero de 2016.

D

DE BARBIERI, Teresita. "Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica". *Debates en Sociología*, n.º 18 (1993).

DE DIEGO, Estrella. "La coleccionista de historias". En *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid: MNCARS, 2013.

DE ROSA, Agostino, ed. *James Turrell. Geometrie di luce. Roden Crater Project*. Milán: Electa, 2007.

DELEUZE, Guilles. *Spinoza: filosofía práctica*. Barcelona: Tusquets, 2009.

DELEUZE, Guilles, y GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos, 2004.

———. *Rizoma*. Valencia: Pretextos, 2013.

DELEUZE, Guilles, y PARNET, Claire. *Diálogos*. Valencia: Pretextos, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *El hombre que andaba en el color*. Madrid: Abada, 2014.

E

EINSTEIN, Albert. "Über einen die Erzeugung und Verwandlung des Lichtes betreffenden heuristischen Gesichtspunkt". *Annalen der Physik* (17 de marzo de 1905): 132-48.

ELIASSON, Olafur. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012.

———. *Los modelos son reales*. Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

- . “Non-stop park (Entwurf für einen Park)”. Studio Olafur Eliasson, 2009. <http://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100335/non-stop-park-entwurf-fur-einen-park>.
- . *Unspoken Spaces*. Londres: Thames & Hudson, 2016.
- . “Why art has the power to change the world”. World Economic Forum, 18 de enero de 2016.
- ELIASSON, Olafur, y ERIK TØJNER, Poul. “A Conversation. Olafur Eliasson & Poul Erik Tøjner”. En *Riverbed*. Humlebæk: Louisiana Museum of Modern Art, 2015.
- ELIASSON, Olafur, y IRWIN, Robert. “Take your time: a conversation”. En *Take your time: Olafur Eliasson*, 51-61. Nueva York: San Francisco Museum of Modern Art, 2007.
- ESPEJO, Bea. “Olafur Eliasson”. *El Cultural*, 6 de septiembre de 2013. <https://m.cultural.com/revista/arte/Olafur-Eliasson/33229>.
- ESPINOSA, Luciano. “Estudio introductorio. Baruch Spinoza, la razón de la alegría”. En *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Gredos, 2015.
- ETLIN, Richard A. “Lost in the chaos: on the poetics of becoming”. En *Cristina Iglesias*, Iwona Blazwick. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2002.
- F**
- FERNANDES, João. “La máquina de enmarañar paisajes”. En *Impresiones. Cristina Iglesias*. Madrid: Museo Casa de la Moneda, 2014.
- FERNÁNDEZ DEL CAMPO, Eva. *Kapoor*. Donostia: Nerea, 2006.
- FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. *Architecture, Mouvement, Continuité*, n.º 5 (octubre de 1984): 46-49.
- . *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2009.
- . *Historia de la sexualidad. Vol. I. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo veintiuno editores, 1998.
- . *Power / knowledge*. Nueva York: Pantheon Books, 1980.
- . *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2002.

G

GAYFORD, Martin. "Technology converts light into art". *MIT Technology Review*, 2014.

GIL, José. *Monstros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

GRYNSZTEJN, Madeleine. "Attention Universe: The Work of Olafur Eliasson". En *Olafur Eliasson*, 36-97. Londres: Phaidon, 2002.

———. "El arte importa". En *Olafur Eliasson. La naturaleza de las cosas*, 117-28. Barcelona: Fundació Joan Miro y Fundació Caixa Girona-Fontana d'Or, 2008.

GUERRA, Carles. "Emociones varias". En *Olafur Eliasson. La naturaleza de las cosas*, 21-25. Barcelona: Fundació Joan Miro y Fundació Caixa Girona-Fontana d'Or, 2008.

GUERRA, Sílvia. "Life after death..." *Artecapital*. Accedido 2 de junio de 2018. <http://www.artecapital.net/exposicao-61-ernesto-neto-leviathan-thot>.

H

HUSSLEIN-ARCO, Agnes. "Art Should Trigger Emotion". En *Olafur Eliasson. Baroque, baroque*, Viena. Belvedere, 2015.

I

IGLESIAS, Cristina. *Cristina Iglesias. Metonimia*. Madrid: MNCARS, 2013.

J

JACQUES, Alison Sarah, y SVESTKA, Jiri. "Tiempo colectivo". En *James Turrell*. Madrid: Fundación La Caixa, 1993.

JARQUE, Fietta. "El vendedor de cielo". *El País digital*, 21 de marzo de 2009. http://elpais.com/diario/2009/03/21/babelia/1237593967_850215.html.

JOOS, Petra. "Conversación con Ernesto Neto". En *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.

———. "Introducción". En *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.

- JULLIEN, François. *La identidad cultural no existe*. Barcelona: Taurus, 2017.
- K**
- KERÉNYI, Carl. *The Gods of the Greeks*. Londres: Thames & Hudson, 1951.
- L**
- LACAN, Jacques. *El Seminario. Las Psicosis*. Barcelona: Paidós, 1984
- LATOUCHE, Serge. *Límite*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2014.
- LATOUCHE, Bruno. "Atmosphère, Atmosphère". En *Olafur Eliasson. The Weather Project*. Londres: Tate, 2003.
- LAUSON, Cliff. "Intimate Immensity". En *Ernesto Neto. The Edges of the World*. Londres: Hayward Publishing, 2010.
- LE BRETON, David. *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. Benito Juárez: La Cifra, 2011.
- . *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- . *Desaparecer de sí. Una tentación contemporánea*. Madrid: Siruela, 2016.
- . *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2007.
- . *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.
- . *Las pasiones ordinarias. Antropología de las emociones*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.
- LEZAMA LIMA, José. "Las siete alegorías". En *Muerte de Narciso*. México: Ediciones Era, 2008.
- LIMORTE MENCHÓN, Cayetano. *Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.
- M**
- MADERUELO, Javier. *Cristina Iglesias. Cinco proyectos*. Madrid: TF editores, 1996.
- . "Cristina Iglesias: metáforas de la memoria". *Revista de Occidente*, n.º 129 (febrero de 1992): 27-34.

MARCHÁN FIZ, Simón. "Intervenciones en la arquitectura". En *El patrimonio arquitectónico y artístico*. Madrid: UNED, 2013.

MAY, Susan. "Meteorologica". En *Olafur Eliasson. The Weather Project*. Londres: Tate, 2003.

MÉNDEZ, Mayte. "James Turrell: Soy vendedor de aire y de cielos". *La Opinión de Tenerife*. 28 de marzo de 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *El ojo y el espíritu*. Madrid: Trotta, 2013.

MICHELSSEN, Anders. "El entorno artificial". En *Funcionamiento silencioso*. Olafur Eliasson, 141-42. Madrid: MNCARS, 2003.

MOURE, Gloria. "Gloria Moure in conversation with Cristina Iglesias". En *Cristina Iglesias. Il senso dello spazio*. Milan: Fondazione Arnaldo Pomodoro, 2009.

N

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Madrid: Arena Libros, 2010.

———. *La comunidad desobrada*. Madrid: Arena Libros, 2001.

NETO, Ernesto. *Conversa com Ernesto Neto*. Entrevistado por GONZÁLEZ DIEZ, Miguel. *Umbigo*, 20 de mayo de 2019. <http://umbigomagazine.com/pt/blog/2019/05/20/conversa-com-ernesto-neto/>.

———. *Ernesto Neto: "La vida es arte, y cuando estamos en un estado de arte, todos somos iguales"*. Entrevistado por GONZÁLEZ DIEZ, Miguel. *Exit Express*, 14 de junio de 2019. <https://exit-express.com/ernesto-neto-la-vida-es-arte-y-cuando-estamos-en-un-estado-de-arte-todos-somos-iguales/>.

———. *Live light!* Entrevistado por MEISTERE, Una, *Arterritory*, 15 de marzo de 2016. http://arterritory.com/en/texts/interviews/5439-live_light/.

NOETH, Sandra. "To Olafur Eliasson – Five Movements of Address". En *Olafur Eliasson. Baroque, baroque*, Viena. Belvedere, 2015.

O

OLIVARES, Rosa. "Una experiencia estética". *Exit Book*, n.º 15 (2011): 4-5.

OLIVEIRA, Luiz Alberto. "Oca de sonhos". En *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.

O'SULLIVAN, Simon. "La estética del afecto. Pensar el arte más allá de la representación". *Exit Book. Un mundo de afectos*, n.º 15 (2011): 8-21.

P

PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

PATTERSON, Orlando. "Slavery, Alienation and the Female Discovery of Personal Freedom". *Social Research* 58, n.º 1 (1991): 159-87.

PEDROSA, Adriano. "Esculturas íntimas". En *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo*. La Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002.

PEREIRA, Cecilia. "La fragilidad del mundo". En *Ernesto Neto. O corpo, nu tempo*. La Coruña: Centro Galego de Arte Contemporánea, 2002.

PLATOW, Raphaela. "Ernesto Neto: el cuerpo que me lleva. Puntos de descanso". En *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.

PRECIADO, Beatriz. *Manifiesto contrasexual*. Barcelona: Anagrama, 2011.

R

RICHIR, Marc. *El cuerpo (Seguido de "La verdad de la apariencia")*. Madrid: Brumaria, 2015.

RIVERA, Tania. "Así es la vida". En *Ernesto Neto. El cuerpo que me lleva*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2014.

ROMERO, Arantxa. "Introito". En *Hágase la luz*. Valladolid: Iberoprinter, 2016.

ROTHKO, Mark. "How to Combine Architecture, Painting and Sculpture". En *Mark Rothko. Writings on art*. New Haven: Yale University Press, 2006.

S

SANTA CRUZ, María Isabel. "Aportes para una crítica de la teoría del género". En *Mujeres y filosofía. Teoría filosófica de género*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1994.

SARTRE, Jean-Paul, *Life / Situations: Essays Written and Spoken*. Nueva York: Pantheon Books, 1977.

SCHAUB, Mirjam. "Barroque Purism – Mirrors as Elementary Optical Machines in the Work of Olafur Eliasson". En *Olafur Eliasson. Baroque, baroque*, Viena. Belvedere, 2015.

SCOTT, Joan W. "El género: una categoría útil para el análisis histórico". En *Historia y género: las mujeres en la Europa moderna y contemporánea*, editado por AMELANG, James S. y NASH, Mary. Valencia: Ediciones Alfons El Magnánim, 1990.

SEGUÍ, Javier. "La tiniebla y la luz (acerca de Turrell)". En *James Turrell*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

SPINOZA, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Madrid: Gredos, 2015.

STAFFORD, Barbara Maria. "Buscando refugio". En *Cristina Iglesias*. Bilbao: Guggenheim Bilbao Museoa, 1998.

T

TABUCCHI, Antonio. *Dama de Porto Pim*. Barcelona: Anagrama, 2001.

TOSATTO, Guy. "Chambres d'intranquillité". En *Cristina Iglesias*. Grenoble: Fage éditions, 2016.

TURRELL, James. *Celestial Vault in the Dunes*. La Haya: The Haye Centre for Visual Arts, 1996.

———. "La cueva de Platón". En *James Turrell*. Valencia: Institut Valencià d'Art Modern, 2004.

———. "Nunca no hay luz... incluso cuando toda la luz se ha ido, puedes seguir sintiéndola". En *James Turrell*. Madrid: Fundación La Caixa, 1993.

U

URSPRUNG, Philip. *An Encyclopedia. Studio Olafur Eliasson*. Köln: Taschen, 2012.

V

VELÁZQUEZ, Teresa. *Lygia Pape. Espacio imantado*. Madrid: MNCARS, 2011.

VILA-MATAS, Enrique. *Kassel no invita a la lógica*. Barcelona: Seix Barral, 2014.

VON UEXKÜLL, Jakob. *Umwelt und Innenwelt der Tiere*. Berlín: Verlag von Julius Springer, 1909.

VOZMEDIANO, Elena. "Cristina Iglesias, habitar lo eterno". *El Cultural*, 5 de octubre de 2018.

VV.AA. *James Turrell. A retrospective. Los Ángeles*: LACMA, 2013.

W

WATSON, Henry. *Dictionary of Modern English Usage*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

Z

ZABALBEASCOA, Anaxu. "James Turrell. El escultor de la luz". *Diseño Interior*.

ZAJDERMANN, Paule. *Judith Butler, Philosophin der Gender*. Documental. Arte, 2006.

ZAJONC, Arthur. *Atrapando la luz*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995.

ZARPELLON, Marcela. "Ernesto Neto: la estabilidad no es normal". *Arte críticas*. Accedido 27 de noviembre de 2017. <http://www.artecriticas.com.ar/contacto.php>.

Interview with Studio Olafur Eliasson

The interview aims to approach Olafur Eliasson's work by means of diverse concepts, where users play a key role as joint producers of that parallel reality brought forth by art. Rather than questions, what is offered here are reflections or suggestions which may serve as the starting point for discussion, while attempting to raise new viewpoints on Eliasson's artistic performance, as well as confirming certain suspicions.

Little Sun

Miguel González-Diez: I still recall the day I "became acquainted" with him. His *Little Sun* was hanging around the neck of one of my teachers while he was talking about his job. Some time later I had the chance to come into possession of my own for some €20. There is not a morning I wake up whereupon I do not behold it, elated to be able to treasure my own "Sun".

Studio Olafur Eliasson: That's wonderful, since as Olafur says, "a felt feeling of connectivity, the feeling of being connected to peripheral areas where energy is not accessible" is central to the *Little Sun* project.

The Weather Project

MGD: In 1997 he made the sun sneak in through the bored-through ceiling of the Marc Foxx Gallery in Los Angeles with his *Your Sun Machine*, quite in the style of Gordon Matta-Clark. In 1999 a metal sun would shine by means of a spotlight on the terrace roof of one of Utrecht's tallest buildings, presenting the city with a *Double Sunset* –a sun that would sophisticate itself in 2012 with *Dnepropetrovsk Sunrise* in Ukraine–. All these propositions offered, according to Bea Espejo "elastic space, an atmosphere, a landscape, which everyone could perceive in a different way". No doubt, it all combines in *The Weather Project* (2003), his spectacular

installation for the Herzog and Mauron's TATE Modern Turbine Hall. One would enter a sort of landscape laden with London's fog, whereas towards the end of the vast room there would appear, suspended, apparently from the void, a winter's dark sun. It was all uncovered when one drew closer and saw all those sodium yellow lights. Illusion is never complete in his work.

The Weather Project is, according to Carles Guerra, a "second nature, a kind of artificial nature, manufactured and introduced in the museum". His are, in short, projects that deconstruct the perception of what is *natural*. It is surprising, how amazed users were when witnessing that virtual sunset, "captivated (says Madeleine Grynsztejn) by the light of that heatless artificial sun".

He made people feel such event as something unwonted, despite the fact that we have *sunsets out* there on a daily basis. Technological artifice has eventually taken over the "magical power" of what is natural. Arantxa Romero said in a visual poem: "whenever did we stop worshipping the Sun? How can we NOT imagine the dismal consequences of such a loss?"

Two experiences combined in *The weather project*: that of experiencing how sublime a sunset is, and doing so as part of a group. What does sharing an artwork's space with other bodies involve?

SOE: As Olafur Eliasson has said, "In making art, I have always been interested in the difference between looking at art alone and looking at it with other people. In art history, the other people part has never really been thoroughly described, and there was always this pretence that you are more or less alone on the planet. This seems to be the main way for organising reality as well,

where egoism and lack of empathy are thriving. With *The Weather Project* at Tate Modern in 2003, I was lucky to experience a situation in which sharing an experience amplified that experience, and somehow made the experience more explicit. People enjoyed being in the Turbine Hall with others, and the fact that it started something shared – you could almost call it a collective movement – added meaning to the project, where the shared feeling became the protagonist of the project, determining what it actually meant. I feel confident about art's ability to take a responsible role in society when I see that a museum, an art museum, can actually create a space in which both individual experiences and shared experience can be evaluated and realised. I think this is unique to museums and not really possible in other places”.

Food

MGD: Ángel González García used to say that art's capacity resided in “gathering men and making them share the joyful feeling of being in this world, like one of those postprandials which arrive indolently and voluptuously at night, while dogs protect homes from marauding cats and the table's changing order is reflected high above in the sky with its constellations, inadvertently spinning and its streams and splatters, like those of a tablecloth on which the Gods celebrate their feast”. In his book, *The kitchen*, he makes a careful aesthetic exercise on food. The idea of a postprandial, so significant in the Mediterranean culture, acquires a sense of reunion where knowledge can be shared. How does *The Kitchen* arise and what is the actual meaning of all those shared meals in the Studio? Is it somehow related to what your father used to do as a fishing boat's cook?

SOE: As Olafur Eliasson has said, “I want lunch to make people feel appreciated, cared for and treasured. I'm very curious about what types of hospitality actually hold people in a way that reflects their emotional needs.” And also that the shared meals are “about people feeling seen. Maybe by the food, maybe by the kitchen, maybe by the environment, the cooks. All so that you feel your emotional need is being reflected and met, almost on a therapeutic level. It takes you to a place of feeling like you are part of a civic system, like you are part of society. It takes you to a place of not feeling alone”.

Memory of the moving glacier

MGD: In Berlin I came across the Neugerremschneider gallery, where I was shown its watercolors, where a chunk of ice comes into contact with pigments, thus creating diluted spontaneous shapes. The presence of time achieves great relevance in most artistic processes. Do you reckon we have forgotten TIME, and by that I do not mean time as shown by our clocks but things' natural time?

SOE: Olafur has written that “there is nothing 'real' outside us, only cultural constructs. Your time, my time – even Einstein's attempt to encapsulate us in objective time – was nothing but a then practical way to cultivate our surroundings. It was practical in the sense that we now know time is gravitational, so that when we stand on top of the world's tallest building, so-called time is one second longer in a hundred million years than when we stand down below in the street. The practicality of the collective cultivation of our surroundings is beyond discussion. Otherwise, we would... all [be] living in our own separate realities. We can say that my understanding of 'our' time is necessarily within my 'own' time; my 'now' is inside yours, or, your 'now' is my surroundings (and vice versa)”.

Gazebos / Pavilions

MGD: Not very far from Berlin, at Postdam's Sanssouci's Park, there are several gazebos, some sort of pavilions initially meant to be French and English gardens and which serve as rest area to enjoy the sights. Something brought to mind, instantly, those thought-up spaces by Dan Graham or Cristina Iglesias and more specifically, the different typologies of pavilions you work on.

SOE: Olafur says in *Unspoken Spaces*: “[These pavilions] are mostly models for space, defined by movement. They are world-makers. They love transformation. They make time their tool. A pavilion modelled on fivefold symmetry may throw you off balance; it looks a little alien, but by inviting you to see the wild branches of the nearby trees through its fivefold grid, it initiates an exchange between utopian mathematics and the park's organic environment. It has been waiting for you; it embodies a thought of how you will arrive, move through it, leave it again. I hope you feel that it subtly acknowledges your being there too. Another artwork makes explicit your relationship to the sun – mediating and meditating on connectivity on a cosmic scale. The emergence of perfectly round rainbows in the curved interior depends on the position of the sun in relation to a series of lenses integrated into the artwork's seamless, polished aluminium dome. It is as if the space hugged you, the visitor, in its intimate interior while lifting you into the stratosphere. The artworks here welcome you. I hope they will be perceived as radically inclusive, making even people whose attention is elsewhere feel some basic spatial hospitality. Many of the artworks are installed outside, in public space. I like to think of them as urban gestures, insisting on the inclusion of passers-by, visitors, city inhabitants. Entering a pavilion situated between a major street and a

museum, itself modelled on the structure of a microcity, does not entail leaving the (real) city, but going deeper into it, in order to examine urban life in heightened detail, in hues of cyan, magenta, and yellow. It is an investigation into colour theory, movement, and generosity. To me, these spaces are not utopian, but defined through their atmospheres and agency. One of the challenges that drives me when I am making a new work is the desire to create structures that acknowledge the visitors and respond to their physical presence. The expectations, memories, and outlook on the world that people bring with them become part of the atmospheres of the works. Then there is this functional feel to them. They have doors, window-like openings onto the inside and outside, and they seem as if they might be of some use. I consider them to be equally tools for scientific measurement and dream machines”.

Parliament ProCoCon

MGD: The idea of the Icelandic Parliament, *Althing*, that space for all things, powerfully emerges in your Studio and projects in correlation with both spaces being joint-produced by perceptions and suggestions of your users. What exactly, is Olafur Eliasson's Parliament like?

SOE: It is a space for co-producing reality, a space where people can disagree about things but still be friends.

Social networks

MGD: You share daily pictures or videos of your artistic processes on social networks like Instagram or Facebook. What do they contribute? Are they meant to bring about some feedback, or is it merely a way to be permanently present on the Internet as a “brand”?

SOE: The Studio uses social media to give insight into the processes of art production, the journey from initial hunch to final artwork. Social media also serve as a platform to share ideas and works by others that inspire Olafur and the Studio team.

Entrevista com Ernesto Neto³⁶⁵

Foi o meu amigo Cayetano Limorte Menchón (*Ernesto Neto. El cuerpo como lugar común*, Ediciones Asimétricas, 2018) quem me falou pela primeira vez do artista carioca Ernesto Neto (1964, Rio de Janeiro, Brasil). As suas obras são lugares projetados para troca, onde tudo está em contato. “A nossa pele toca a tua pele”, disse Raphaela Platow, referindo-se precisamente àquele atrito casual com o *Outro*, essa troca *molecular* resultado do atrito, experimentar coletivamente a paisagem proposta por Ernesto Neto. As suas *naves* oferecem, aquilo que David Le Breton se referiu em relação aos sentidos, “lógicas da humanidade que unem homens de diferentes sociedades na sua sensibilidade em relação ao mundo”.

π gluon π

Miguel González Díez: Na minha perspetiva, em 1992, com π gluon π , assentavas as bases das experiências levadas a cabo nas tuas instalações, convertendo a interação física no atributo central do teu trabalho. Curiosamente, na gíria científica, dá-se o nome de blocos *–brickwork–* às partículas de matéria que constroem o mundo. Talvez não seja um acaso o facto de teres selecionado esses pesados blocos de aço como elementos tensores. Por outro lado, os *gluões*, do inglês *glue*, fazem com que os “blocos” permaneçam unidos.

π gluon π representa essas duas massas materiais interrelacionadas através do *gluão*.

365 Entrevista publicada em NETO, Ernesto, *Conversa com Ernesto Neto*, entrevistado por GONZÁLEZ DIEZ, Miguel, *Umbigo*, 20 de mayo de 2019, <http://umbigomagazine.com/pt/blog/2019/05/20/conversa-com-ernesto-neto/> y NETO, Ernesto, *Ernesto Neto: “La vida es arte, y cuando estamos en un estado de arte, todos somos iguales”*, entrevistado por GONZÁLEZ DIEZ, Miguel, *Exit Express. Un mundo de afectos*, 14 de junio de 2019, <https://exit-express.com/ernesto-neto-la-vida-es-arte-y-cuando-estamos-en-un-estado-de-arte-todos-somos-iguales/>.

Cabia a possibilidade de pensar que esta obra, que este título, é toda ela uma declaração de intenções: as tuas diferentes obras são esses *gluões* que servem de “cola” entre os diferentes utilizadores, permitindo que se relacionem uns com os outros, afetando-se entre si. A partícula *virtual* que supõe o gluão, entenda-se como a obra, permite o intercâmbio dinâmico de identidades.

Ernesto Neto: O *gluon* é essa partícula-crédito responsável pela cola, como o nome já diz, mas uma cola diferente, ela mantém as partículas ocupadas trocando *gluões*, gosto disso de uma declaração de intenções e concordo com você quando percebemos que *gluon*, de alguma forma está em todo o meu trabalho. Acho que neste trabalho tem o π também, que é este número mágico, infinito, um coeficiente do círculo. Lidamos sempre com coeficientes no nosso trabalho: números, padrões... Assim, o π é como se ele mesmo simbolizasse os blocos que você nos sugere. E o π gluon π tem um detalhe, ele tem um limite, se se estica demais, o bloco cai.

MGD: Também estariam os dois símbolos π que aparecem no título da obra, talvez fazendo alusão à partícula *pião* como símbolo da matéria que constitui o mundo, representando, num plano literal, a presença dos dois blocos metálicos, unidos pela palavra *gluão*.

EN: Os títulos são um sopro, eles brumam do trabalho, nós recebemos e aceitamos, ele não pretende dar uma explicação ou ser racionalizável, mas é interessante porque o *gluon* como é uma elemento/relação pouco conhecido assim quando soltamos ele no título, ele pode levar as pessoas a pesquisar o que é, de onde vem *gluon*. E sua suposição π / pion me fez a mesma coisa, já tinha ouvido falar no

Pion e quem sabe até estudado antes, mas acabo de ir na internet procura-lo, a situação se inverteu, mas respondendo sua pergunta, o π não veio do pión, mas do Pi.

Humanoides

MGD: Poderiam ser definidos como uma espécie de *pufes* com formas orgânicas que convidam à *penetração*, à fusão do corpo do utilizador com o *corpus* do *Humanoide*, aparentando gerar um terceiro *ser*, produto da imbricação de ambos.

EN: No caso dos *Humanoides*, prefiro o conceito de vestir do que o conceito de penetrar, acho ele mais suave, mais cotidiano, eles nasceram da ideia de vestir, assim como podemos nos vestir de uma ideia, de uma conceito, de um espírito, se vestir com a roupa do outro para compreender o outro, no perpectivismo indígena se vestir de onça, virar onça, se travestir quem sabe, mas sem duvida se interiorizar da possibilidade de ser outro que quem sabe, deste interior se encontrar consigo mesmo, estar consigo mesmo, somos muitos, muitos, dentro de nós, somos nós.

Naves

MGD: A partir de 1997, começas a construir as tuas primeiras *naves*, uns espaços pensados à *penetração*. Os teus materiais têxteis rapidamente se veem sobredimensionados, fazendo com que π *gluon* π pareça ter sido uma espécie de maquete, e uma série de orifícios permite experienciá-los, agora também desde o interior. O que implicou esta mudança, não só de dimensão, mas também de transitabilidade corporal na tua obra?

EN: Acho que as *naves* são como penetrar num sonho, caminhar, navegar num sonho, um lugar para respirar, um desnudar do espírito.

Uma amiga me falou hoje que se sentiu na paz, mais orgânica, viva, mulher. Em meados de 1997, estava com vontade de fazer um trabalho “penetrável”, isso rondava minha cuca, mas vinha na forma de tapete de nozinho, o que era muito pesado. Fui para o México, entrei em contato com as esculturas e pirâmides Olmecas, Toltecas, Astecas, Mayas, etc., o que me obrigou a rever conceitos da história da escultura e da arte (relação de figura e fundo, cheio e vazio, etc.). Foi uma viagem muito forte. Cheguei no Rio sem a chave de casa, era domingo, fui pra casa de minha mãe, estava vazia e a invadi. No dia seguinte, segunda feira, abrimos a porta de meu apartamento, recebi um telefonema chato, tomei duas cervejas na rua com uma amigo, voltei para casa e do nada vomitei um coisa branca, parecia a Pulca, a bebida indígena mexicana que já tinha tomado há dois dias. Passei uma semana sem falar/ligar para ninguém. Nestes dias recebi toda a nave, conceitos, desenhos, e ainda encontrei o tecido, tudo simples, fácil, como se viesse do além, uma galeria corpo e seus organoides esculturas, uma obra a ser respirada, vinha dos *puffs puff poffs piff*. Qannta densidade de cor cheiros e massa! As naves me trouxeram leveza, vontade de vida.

MGD: Algumas das tuas *naves* recordam a cavernosidade do útero materno, talvez por se tratar de lugares que acolhem o corpo e o serenam, tornando, assim, possível o reencontro em posição fetal com o início da vida.

EN: Sim, elas são úteros, placentas, estão no renascer, são liquidadas de alguma forma.

Arte como refúgio

MGD: Em determinada ocasião, propunhas que a experiência artística devesse ser algo semelhante a uma festa, “onde as pessoas

falam, riem e abandonam o seu padrão comportamental”.

EN: Não no sentido de uma festa, mas de um relaxamento, que de alguma forma as festas também além assim (nunca tinha sentido esta relação), mas esta frase esta mais ligada ao inusitado dos colchoes de poliamida com bolinhas de poliestireno, o fato de você estar numa situação insólita e inesperada, te levar a confraternizar, trocar, relaxar, mas a festa, me parece um coisa bem mais ativa, excitante, diferente do relaxamento que a própria obra, impõe ao abraçar a pessoa.

MGD: As tuas obras parecem converter-se numa espécie de refúgio que, desde o seu interior, permite observar, através da transparência das lycras, esse outro mundo denominado *real*. É a arte um refúgio?

EN: A ideia de refugio é pertinente, mas sempre na intenção de gerar uma introspecção, do ser consigo mesmo, somos bombardeados por informação, questionamentos, palavras de ordem constantemente, olhamos demais para os outros, é bom estar consigo mesmo, respirar, são obras/lugares para nos dar tempo.

Real-virtual

MGD: Pode pensar-se na arte como aquele umbral que estabelece uma conexão entre dois mundos autônomos, o *real*, e aquele outro resultante deste primeiro por meio da fantasia ou da imaginação. Gerar realidades virtuais que possibilitem novas formas de vinculação entre os seres é, na minha perspectiva, uma das principais funções da arte.

EN: A arte é a vida, nossa sociedade ocidental reduziu muito a dimensão da vida. Sonhamos pouco, a arte ocupa este lugar de reconeção

a ponto de acharmos que estamos gerando uma realidade virtual, mas não é, estamos completando um estado incompleto da vida por este ter sido reduzido pelo pensamento mecanicista racionalista cético. A dimensão espiritual é muito maior, os sonhos são realidades, oque chamam de junk DNA, é um profundo e misterioso DNA. Melhor começamos a ouvir os Pajés, Pajoas, ialorixas, babalorixas (mães e pais de santo), pois o mundo é muito maior, assim como existe uma “atmosfera” de seres/partículas invisíveis na mecânica quântica existe uma infinidades de seres espíritos mas precisamos da lente certa para ver los.

Corpo

MGD: Como entendes o corpo?

EN: O corpo é a vida, ele canta, sonha, dança ele é a gratidão, cheio de dedinhos, nariz, boca, céreê, cora cora, bate bate pumpum. O corpo é amor.

MGD: Há uma citação de Jean Luc-Nancy de que gosto particularmente pela forma tão sincera e simples com que define o corpo: “peso específico de água e de osso”.

EN: (Riso) Que ideia maluca, o meu não é isso não.

Dança

MGD: Pareceu-me muito interessante a relação que estabelecias, a partir do visionamento de um documentário, entre os pequenos pelos situados no ouvido que vibram com o som e as pessoas a dançar, pois, em ambos os casos, trata-se de uma descodificação da linguagem. Como se dá essa dança nas tuas obras?

EN: Dançar é viver, é saúde, é cura. É muito importante. Deveríamos dançar muito mais.

Os povos africanos e ameríndios têm esta sabedoria. Dançar é uma medicina, algo muito sério, eu diria, pouco compreendido, inclusive proibido em algumas culturas pois é muito libertário também. Em Nova York existia um lei que caiu há pouco tempo taxando a dança mais alto que a bebida destilada. Era uma lei racista. Dançar é vida, é muito importante mesmo. Minhas obras são dança, elas estão sempre em estado de equilíbrio de dança. Algumas danças que assisti como o Nicolay Dance Theatre foram fundamentais. Fiz um trabalho com o Merce Cunningham que foi uma gratidão eterna. A Lia Rodrigues fez um trabalho trancedental chamado *A queda do céu*, inspirado no livro do David Yanomami. Nós, no Brasil, dançamos entre outros ritmos o samba. Samba não se dança sentado, batendo pé e fechando os punhos. Samba se dança em pé, com a bunda. Tudo está dançando numa infinita dança cósmica. Reprimir a dança é reprimir a vida. A dança liberta. Dançar é sonhar. Existe milhares de tipos de dança, vamos todos dançar para curar, viver amar.

Habitante / utilizador

MGD: As tuas obras predispoem uma forma de se vincular na qual o corpo desempenha um papel fundamental. Para me referir aos sujeitos que as experienciam, emprego o termo *habitante ou utilizador*, fazendo, assim, alusão ao papel ativo que desempenham na sua relação com o espaço. Pois é apenas através do habitar/utilizar –individual ou coletivamente– que se pode viver a obra.

EN: Adorei a palavra habitante. Habitante/habitat/habitação. Isso me lembra *Quebra da moldura* de Lygia Clark, quando ela descobre a linha orgânica que fica entre a tela e a moldura, e a pintura transpassa ambos. Assim como nós e o planeta, me lembra mais uma vez a Lygia e

sua obra *A casa é o corpo*, que recebeu uma atualização para *A terra é o corpo*. Estamos imersos na terra. Ver ela como uma paisagem é um mau caminho que nos leva a violenta-la com agrotóxicos, monocultura, hidrelétricas e todas estas atrocidades que está criando este desequilíbrio sem sentido. Tem um livro muito bom, do Emanuelle Coccia, *A vida das plantas, uma metafísica da mistura* que trata muito bem este estado de imersão. Realmente adorei esta imagem do habitante/habitat/habitação. Somos nós na terra, nosso planetinha lindo.

MGD: Relativamente a estas duas formas de se vincular corporeamente com a obra de arte, como pode esta experiência ajudar na compreensão de novas identidades corporais que superem as problemáticas de género? Em que medida podem as práticas artísticas contemporâneas ajudar a imaginar uma sociedade que não esteja sujeita a nenhuma regulação?

EN: Cara, este papo de género é doença cultural, na floresta isso não existe, na natureza isso não existe, é um problema cultural. O trabalho que tenho feito sempre foi de uma dança entre masculino e feminino, ying e yang, continuidade total, alegria, amor, paz. Todos temos o feminino e o masculino, e quem esta no meio, trans, e todas as variantes. Ta tudo bem, sem pecado regra, regulação. Viva a vida. Vamos dançar que dançar cura este tipo de problema. Agora precisamos da força feminina para curar esta sociedade, força da floresta, e ela já esta no ar, já chegou e tem muita gente doente e recalcada gritando, agredindo e até matando, mas não tem jeito não, o feminino esta no ar, é a força da terra. Novo tempo, nova humanidade, fim das fronteiras. Corpos em transe em estado de dança. Viva a vida!

MGD: Acreditas que a experiência artística nos faça a todos iguais, independentemente do género, da classe, da etnia, da cultura...?

EN: Irmão, sim, quando voltava pela primeira vez da terra Huini Kuin, descendo o rio Jordão, tinha uma certeza, ali todos eram artistas, num roda de samba, todos são artistas, até aquele estrangeiro que nunca esteve lá. Rapidinho ele vai estar dançando e se bobear, cantando. A vida é arte. Quando estamos em um estado de arte, estamos todos iguais. Mas aí é a tal questão, tem arte que é exclusiva e arte que é inclusiva. Festa para inflar o ego e festa para dissolver o ego. Imagino que você saiba qual é a minha praia. A vida é algo acima de tudo coletiva, é o amor que nos une, um amor muito além de Hollywood.

Gazebo

MGD: Durante uma viagem a Berlim tive a oportunidade de conhecer o Parque de Sanssouci, em Postdam. Aí descobri umas construções denominadas *gazebos*. Uma espécie de pavilhões instalados em elevações de terreno que serviam para a contemplação da paisagem circundante, ao mesmo tempo que faziam de refúgio perante os diferentes agentes meteorológicos. A sensação de proteção proporcionada pelos *gazebos* não se deve tanto à construção em si mesma, que revela formas abertas que nos conectam com o exterior e através das quais dita proteção poderia ser corrompida, mas sim a esse sentido *infantil* resultado do poder da imaginação das crianças para construir verdadeiros abrigos a partir de uma simples linha traçada no chão com giz.

EN: To por fora destes *gazebos*, mas contruir abrigos é se uterinisar, se florestar, se habitar, uma expansão da ideia de corpo. Corpo que

pele corpo/corpo, que abraça corpo/corpo, que sonha corpo, topolocorpo.

MGD: Julgo que esta ideia *infantil* de abrigo está latente no teu trabalho. Mesmo que a epiderme da lycra não seja um elemento protetor impenetrável, faz-nos sentir protegidos desde o seu interior.

EN: Gostava de fazer cabaninhas quando era garoto, e ficar ali no escurinho...

Odor

MGD: A minha última experiência com o teu trabalho foi na galeria Elvira González, na exposição *Sentido del olfato* (2018), onde também se encontrava uma obra de Olafur Eliasson e uma outra de Pae White. Realçava que o odor a especiarias havia chegado até à rua, preparando-nos para aquilo que iríamos encontrar no seu interior, guiando-nos. Que papel desempenha o sentido olfativo no teu trabalho?

EN: É mais uma maneira de abraçar, de dar abrigo, sentido atmosférico, e também de entrar dentro do outro, de fazer sonhar, trazer sabor, receber uma paisagem atmosférica. No fim das contas uma maneira de estar, o princípio de estar é muito importante para mim. Tudo esta sempre em estado de relacionamento. Nossa língua é boa pois separa o eu sou do eu estou. Gosto do estar trabalho sobre o estar, o estado de acontecimento, tudo esta acontecendo agora neste momento, assim estamos. O odor nos coloca firmes e poéticos neste estar aqui agora. Quando realmente estamos entramos em um estado de sonho, este é o melhor estado de estar, este estar é um estado de espiritualidade.

MGD: Pensava em outro dos artistas com quem trabalho na minha Tese de Doutorado,

Olafur Eliasson. Recordava, concretamente, o seu *Dufttunnel* situado em Wolfsburg, Alemanha, um túnel composto por 2.160 plantas em vasos, dispostos em três secções tubulares que giram a diferentes velocidades. Os utentes atravessam esse espaço enquanto que as plantas giram lentamente ao seu redor, libertando diferentes tipos de aroma segundo a estação.

EN: Uau 2.160 plantas que legal, deve ser gostoso de passar neste túnel, é como passear pela floresta. Se nos desligamos de nossa cuca, de nossos pensamentos, sentimos. Me parece ser esse o interesse do Olafur quando nos coloca neste micro macroscopio oufativo.

Jogo

MGD: A tua obra possui uma componente lúdica, recordando, em determinados momentos, os labirintos onde as crianças brincam. Em algumas das tuas propostas chegam mesmo a aparecer piscinas de bolas. Como entendes o jogo e em que sentido este se encontra nos teus trabalhos?

EN: Mais uma vez a questão de estar imerso. O jogo ensina. Brincar é aprender. Precisamos mudar completamente as escolas, tirar as crianças das cadeiras para libertar os adultos. A arte que recebo e entrego sempre foi amada, vivenciada, pelas crianças, que são muito mais livres que nós, e sabem que não a nada melhor do que brincar e aprender, mas elas são acima de tudo feitas para nós adultos. Precisamos mais, precisamos nos dissolver de nós mesmo, das imagens que criamos (diante de nossas circunstâncias, traumas e alegrias) para nós mesmos. Viver é um eterno aprendizado. A giboia sopra, a giboia ensina.

Local

MGD: Como artista brasileiro, em que sentido os contextos locais influenciam a construção do teu trabalho? De que forma a colaboração com diferentes agentes do teu entorno, como artesãos, tecelões, vendedores ambulantes de especiarias..., afeta a identidade da obra?

EN: Totalmente, sou fruto deste habitat. Meus mestres são os camelos, vendedores de rua, e engenhosidade da cultura popular. Cultura rejeitada pela esta sociedade elite boba que temos aqui, que se acha ocidental, vidrada na Europa e negando nossa primeira mãe indígena e nossa segunda mãe africana. Muita sabedoria, pés dedos ensinam, faze a cachola funcionar melhor. Um dia eles vão acordar e a e Europa também. Ta tudo aqui, é muita vida, brincadeira, alegria, alegria é a cura, assim dizem os pajés e as mães de santo também. A vida brota.

MGD: Já há algum tempo que tens vindo a trabalhar com diferentes tribos brasileiras. Em que diferem ou como se assemelham as práticas tribais às experiências artísticas proporcionadas pela tua obra?

EN: A arte nas sociedade indígenas é algo muito diferente, é absolutamente ligada à vida cotidiana, à utilidade e à espiritualidade. Tudo nas sociedade indígenas está interligado, todo o conhecimento. Não dá nem pra falar que a arte é parte deste conhecimento, pois a palavra parte já separa mesmo quando ela quer falar o oposto, a arte é este conhecimento e este conhecimento é a arte, algo muito profundo, de muita sabedoria. Em relação a minha obra acho que o princípio de vivenciar, o estado de acontecimento, o princípio bicho das obras, acho que podem ser pontos de aproximação. Acima de tudo o culto a vida e a natureza,

palavra que nem existe no vocabulário dos indígenas, pois sempre que falamos de natureza colocamos ela fora de nós.

Um dia todos seremos artistas.

