

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca>

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=es>

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license:  <https://creativecommons.org/licenses/?lang=en>

ESTATS LUMÍNICS

Una recerca artística sobre les
possibilitats de la llum més enllà del *Light
Art*

Per: Marta Risco Ruiz

Direcció: Jèssica Jaques Pi i
Tània Costa Gomez

UAB

Universitat Autònoma
de Barcelona

Doctorat en Filosofia
2023

Estats lumínics

Una recerca artística sobre les possibilitats
de la llum més enllà del *Light Art*



“Si yo fuera un objeto, sería uno sutil,
quizá un cuasiobjeto continuamente transformado por la luz”.

Olafur Eliasson, “Con Hreinn en mente “, 2007

“Vam veure alçar-se el sol; el vam veure créixer, vermell foc, i un instant després es va
endinsar rere el núvol; només en sortien raigs vermells[...] Darrere hi havia grans
espais blaus, però el color anava perdent força, els núvols empal·lidien i es tenyien
d’un color negre vermellós”

Virginia Woolf, *Diari d’una escriptora*, entrada 30 de juny 1927

El instante y la eternidad no tienen por qué contradecirse. El tiempo queda en
suspense y puedes experimentar las dos cosas a la vez

Erling Kagge, *Caminar. Las ventajas de descubrir el mundo a pie*, 2011

Resum

La present tesi proposa els estats lumínics com un àmbit específic que recull les possibilitats de la llum en projectes artístics que s'expandeixen més enllà dels límits del *Light Art* i explora les diferents particularitats que aquestes propostes possibiliten en els camps de la percepció, la comprensió de l'espai i una experiència estètica que retorna al centre la sensorialitat.

L'objectiu principal de la investigació ha estat construir els estats lumínics com el camp on incloure aquests projectes on la llum té poder per ella mateixa i s'ofereix com un lloc on experimentar, no només les qualitats lumíniques sinó a un mateix.

Els capítols i interludis exploren les potències dels estats lumínics que conflueixen en l'àmbit de l'experiència estètica, que proposa una forma específica d'experimentació, el caminar contemplatiu en la llum, com el mitjà dels espectadors per submergir-se en la llum i explorar-se sota les infinites possibilitats que ofereix.

Els estats lumínics són un àmbit conceptual que recull la capacitat creadora de la llum, la seva riquesa i generació d'experiències que transformen no només la comprensió de la llum i l'entorn sinó que també són un lloc per experimentar-se a un mateix mediat per la llum.

Abstract

This thesis proposes “estats lumínics” -light states- as a specific area that captures the possibilities of light in artistic projects that expand beyond the limits of Light Art and explores the different particularities that these proposals make feasible in the fields of perception, understanding of space and in aesthetic experience that brings sensoriality back to the centre.

The main objective of the research has been to build “estats lumínics” -light states- as a field to include these projects where light has its own power and offers itself as a place to experience, not only light qualities but oneself.

The chapters and interludes explore the powers of “estats lumínics” - light states- that converge in the field of aesthetic experience, which proposes a specific form of experimentation, the contemplative walk in the light, as the viewers' means to immerse themselves in the light and explore themselves under the infinite possibilities it offers.

“Estats lumínics” -light states- are a conceptual field that captures the creative capacity of light, its richness and the generation of experiences that transform not only the understanding of light and the environment but are also a place to experience oneself mediated by light.

Índex

Introducció: Preludi als estats lumínics	10
Inicis de la investigació	10
Plantejament i desenvolupament	11
Estat de la qüestió	17
Objectius i metodologia	18
Capítol 1. Situar la llum	22
1.1 Des-vetllar la llum	22
1.2 Una mirada al passat: Breu genealogia de la llum en l'art	24
1.2.1 La llum en la proliferació de les avantguardes artístiques i el seu encontre amb el color	37
Capítol 2. El lloc dels estats lumínics	43
2.1 Light Art: la fascinació per la llum com a mitjà	44
2.2 La situació teòrica del Light Art i el seu desenvolupament	47
2.3 Estats lumínics: orígens i possibilitats	54
2.3.1 Els orígens dels estats lumínics	56
Capítol 3. Les qualitats de la llum	71
3.1 Una primera singularització: llum natural i llum artificial	73
3.1.1 Llum natural	73
3.1.2 Els matisos infinits de la llum natural	77
3.1.3 Llum artificial	81
3.1.4 La mescla: llum natural i llum artificial	87
3.2. Qualitats de la llum	88
3.2.1 Intensitat	88
3.2.2 Reflexió difusa i especular	90
3.2.3. Moviment	92
3.2.4 Dispersió	95
3.2.5. La resplendor	97
3.2.6. El color	99
3.3. Classificació dels estats lumínics.	102
Capítol 4. La percepció en els estats lumínics	104
4.1 Percepció encarnada	104
4.2 Percepció perifèrica i inconscient	109
4.3 Percebre des de la presència corporal	111
4.4 Cinestèsia i propiocepció: el moviment impulsat per la llum	114
4.5 La totalitat perceptiva dels estats lumínics	119
Interludi 1. El concepte d'atmosfera en els estats lumínics	122
Situar l'atmosfera: àmbits i definicions	122
L'atmosfera aplicada als estats lumínics	123
Capítol 5. La metamorfosi de l'espai en els estats lumínics	128
5.1 De l'espai al medi ambient lumínic	129
5.2 L'aflorar de l'indret en el medi ambient lumínic	135

Interludi 2: La temporalitat en el medi ambient lumínic: constitució i experiència	140
El temps de la llum	141
Temporalitat en el percebre els estats lumínics	142
Desaccelerar per sentir	144
Capítol 6. El caminar contemplatiu en la llum.	
La forma de l'experiència estètica en els estats lumínics	146
6.1 El caminar contemplatiu: una primera aproximació	150
6.2 El caminar: moviment i distensió de l'espectador	151
6.3 L'allò dinàmic de la contemplació	157
6.5. La generació de la poètica en la llum	162
6.6 La imaginació en l'aisthesis del caminar contemplatiu en la llum	166
6.6.1 La conjunció entre memòria i imaginació	172
6.7 El caminar contemplatiu en la llum com a eina somaestètica	174
6.7.1 Una aproximació a la somaestètica	174
6.7.2. El lligam entre la somaestètica i el caminar contemplatiu	175
Interludi 3. Les poètiques de la llum. Una terminologia en estat líquid	177
Capítol 7. Atansar-se als estats lumínics: una proposta curatorial	184
7.1. Antecedents expositius i festivals de llum	186
7.1.1 Exhibicions temàtiques	186
7.1.2. Festivals de llum	187
7.2 Transformar els textos expositius: bitàcoles de sensació	188
7.3 Memòria expositiva: Atansar-se als estats lumínics	190
7.4 Atansar-se als estats lumínics: guió d'exposició	192
7.4.1. Color	193
7.4.2 Dispersió	195
7.4.3 Reflexió difusa i especular	196
7.4.4 Resplendor	199
7.4.5 Intensitat	201
7.4.6 Moviment	203
7.4.7. Plànol recorregut i tríptic informatiu	205
Capítol 8. Diàlegs entorn els estats lumínics	206
8.1 Liz West: the colours of light	206
8.1.1 L'expansivitat del color	214
8.2. Karolina Halatek: Shining light: Captivating light	215
8.2.1 La infinitat de la llum	226
8.3.1. L'energia inacabable de la llum natural	228
8.4 David Magán: La luz que entreteje el espacio	228
8.4.1. La capacitat atmosfèrica de la llum	231
8.5. James Turrell: notes sobre una llum viscuda	232
8.6. Olafur Eliasson: Re-sentir la llum	233
8.7 Ann Veronica Janssens: Immersions lumíniques	235
Conclusió	236
Bibliografia	243
Annex 1. Ambients lumínics	262

Annex 2. Glossari	307
Annex 3. Tríptic exposició “Atansar-se als estats lumínics”	310
Breu agraïment	311

Introducció: Preludi als estats lumínics

Inicis de la investigació

Totes les persones, siguem conscients o no, ens veiem afectades, físicament i emocionalment, per la llum. El sol radiant que cau subtilment sobre la nostra pell en un matí de primavera ens infon de vitalitat. En canvi, la llum difusa que es dissipa entre els núvols d'un dia rúfol fa tentinejar en nosaltres una certa nostàlgia. Tanmateix, entrar en un interior que utilitza lluminàries càlides, com la biblioteca Tàpies, disposa un espai amb caràcter, acollidor, que recull i acompanya en el seu interior a la persona, mentre que la llum excessivament freda, i penso en qualsevol centre hospitalari, fa que el nostre cos es situï en alerta i el fet d'acollir, quedi en mans del personal sanitari. En definitiva, tots i cadascun de nosaltres generem correspondències entre allò que sentim i la lluminositat del lloc on ens trobem.

La llum, mutable i efímera, canvia els paisatges i ofereix els ocasos rogencs i el centelleig argent de la llum sobre el mar en les nits de lluna plena. Si hagués de definir la llum escolliria les paraules potència, per la seva capacitat de crear entorns sempre diversos i en transformació, perquè els escenaris que disposa la llum, si ens aturem a sentir-los, transformen la nostra relació amb l'entorn. D'altra banda, no oblidaria pas el lligam de la llum amb la sensibilitat perquè aquesta embolcalla i acompanya arreu, als éssers humans en el seu dia a dia.

El poder de la llum té alguna cosa d'inexplicable, en el moment d'experimentar-la, i que reflecteixen les següents de Didi-Huberman: “[...] la llum arriba a ser un lloc i el lloc una substància que el nostre cos travessa per poder sentir una evolvent brisa o carícia” (Didi-Huberman 2014:75). I, és que de fet, la llum és motor d'experiència sensorial.

En l'àmbit de l'art, la llum ha estat mitjà per a la representació, ha estat matèria representada en la seva mutabilitat permanent i s'utilitza en diferents disciplines com el cinema, la fotografia o l'escenografia per esmentar-ne algunes. Així, la llum té un paper rellevant no només al llarg de la història de la pintura sinó també en altres disciplines com el disseny o l'arquitectura, esdevenint doncs un element transversal que permeabilitza amb més o menys intensitat en tots aquests àmbits.

L'espurna que genera l'interès de la present autora per la llum es dona l'any 2012, quan en l'elaboració del treball de fi de grau sobre l'*Spazialismo*, moviment artístic que s'inicia el 1946, centrat en l'obra de Lucio Fontana, descobreix els *Ambienti*. Aquestes

instal·lacions esdevenen, per l'artista, moments per experimentar amb els nous materials i on lligar matèria, forma i color en un espai actiu. En aquestes construccions la llum és un dels subjectes principals per a la creació d'espai. Al rerefons d'aquests *ambienti* hi ha l'ocasió d'introduir l'espectador en l'obra i de posar-lo en relació amb la realitat a través de la llum.

Així doncs, la sensorialitat que es desprèn de la llum i l'ús d'aquesta com a element per explorar l'espai i alhora l'oferiment a l'espectador d'una ocasió on esdevenir actiu en relació amb una matèria que es transforma de manera constant i que poc té d'immaterial, com a vegades es defineix la llum, es troba present en els somnis utòpics que planegen al rerefons de moltes de les obres del Moviment ZERO, tema central del treball de fi de màster i definitivament el que impulsa a esbrinar què succeeix en la llum en l'art actual i investigar que acull l'anomenat *Light Art*.

Plantejament i desenvolupament

La necessitat de generar aquesta investigació neix en un primer moment d'una intuïció entesa com a element que parteix del sentir interior, de l'experiència subjectiva, del coneixement de diferents instal·lacions i artistes que treballen amb la llum de formes diferents, però on sempre es detecta una constant present: el protagonisme de la llum que permet generar ambients que embolcallen els espectadors i involucren la seva sensibilitat perceptiva. Una intuïció que s'acosta a la caracterització que en fa d'aquesta Henri Bergson a *El pensamiento y lo movable* on afirma que "La intuïció és consciència, consciència immediata, visió que tot just es diferencia de l'objecte vist, coneixement que és contacte i fins i tot coincidència" (Bergson 1969: 27). Des de la immersió i el sentir de la llum en les instal·lacions es va iniciar el camí per explorar i assentar els estats lumínics. Per tant, es pot afirmar que l'autoreflexió i experiència personal desenvolupada en algunes de les instal·lacions que es recolliran en la present investigació, són un punt de partida per al desplegament d'aquesta tesi i la introducció en la reflexió sobre aquest àmbit.

L'acte de transformar la intuïció i l'experiència pròpia en investigació ha estat un procés de teixir un discurs teòric que parteix de la premissa de desplegar els estats lumínics com un camp dins el *Light Art* que esdevé nucli i punt de partida per establir diferenciacions en la multidisciplinarietat que recull el terme *Light Art*. El projecte té la voluntat d'agrupar, partint de la potència creadora de la llum, aquelles instal·lacions que fan de la llum el seu principi, mitjà i fi. Tot i que existeixen algunes diferències entre elles, per l'apel·lació al sensible desencadenen una experiència estètica particular. Els estats lumínics aposten per ser un espai configurat que permeti teixir el

Light Art com a moviment on convergeixen diferents disciplines artístiques, però que també queda obert per al futur perquè és un àmbit que es pot seguir nodrint amb nous projectes. Com veurem, el *Light Art* és un concepte encara en definició i constant actualització, per tant, els estats lumínics són un punt dins l'àmplia constel·lació.

De fet, una de les característiques d'aquestes instal·lacions que conformen els estats lumínics és que són, no pas obres acabades sinó laboratoris on l'espectador explora la seva relació amb la llum i té una repercussió en com la persona és a partir del que la llum planteja en cada estat lumínic. La contundència de la sensibilitat perceptiva porta a desenvolupar la present tesi per aspectes on incideixen aquestes instal·lacions i que conflueixen en l'experiència estètica concreta i la seva forma d'expressió com a caminar contemplatiu en la llum.

Les instal·lacions que conformen els estats lumínics tot i ser diferents tenen certs aspectes que permeten la seva agrupació i, per tant, elaborar un estudi diferenciat. En les seves peculiaritats fan una proposta especial de percepció, les seves disposicions permeten obrir pensaments sobre l'espai i la temporalitat, acostar a la teoria de l'art conceptes que es troben en desenvolupament com les atmosferes. En la seva experimentació podem explorar un àmbit estètic propi que posa al centre l'*aisthesis* i la importància de la corporalitat en l'experiència alhora que es ressegueix el rol de la imaginació i la memòria. Ens acostem a elles com a situacions sensorials que es donen en les instal·lacions que es troben en una obertura permanent fet que es dona pel caràcter canviant de la llum però també per la seva responsivitat vers l'espectador.

Així doncs, aquests projectes que es recullen en els estats lumínics comprenen espais o objectes que s'expandeixen més enllà dels seus límits per instaurar llocs d'acció on s'inicia una constant de processos de generació i transformació que s'estimulen a través de la temporalitat de la mateixa llum, atenint-nos a fenòmens atmosfèrics o bé mitjançant l'esdevenir de l'espectador. Tota la combinació d'aquests aspectes conformen els estats lumínics com un conjunt de medis ambients lumínics identificats per una necessitat de presència, que aquí entenem com un aquí i ara de l'espectador, que obre múltiples possibilitats d'experimentació imaginativa. En alguns moments sembla estar proper a l'inefable, però són espais on el fet de veure té lloc (Didi-Huberman 2014:15) i que s'habiten mitjançant el moviment i les emocions, en una constant fluïdesa. Els estats lumínics, amb la present tesi, evolucionen de ser aquell conjunt d'instal·lacions on l'autora va veure un tret comú basat en la sensibilitat per unir-se sota aquest concepte com a totalitats que generen experiències. Aquests medis ambients lumínics, per les seves complexitats i característiques necessiten una

exploració d'investigació diferencial que les constitueixi com un àmbit substantiu dins el *Light Art*.

La gran multidisciplinarietat que engloba el *Light Art*, com es veurà més endavant fan que les definicions i l'establiment d'aquest com un moviment sigui avui dia un àmbit en construcció. El *Light Art* és una forma d'art contemporani on la llum és l'eina expressiva, i l'obra d'art sol ser una escultura que produeix llum, o una escultura creada mitjançant l'ús de la llum i l'ombra, o una instal·lació (Jansen i Weibel 2006: 221). El terme no designa un gènere o un estil sinó que el seu ús travessa multitud de disciplines des del disseny d'il·luminació, l'escenografia, l'art de la instal·lació, l'escultura i en els últims anys esdevé un reclam en festivals artístics tals com Llum BCN, Luz Madrid, Bright Brussels i Glow Eindhoven només per citar-ne alguns.

No obstant això, el paradigma més habitual per tractar el *Light Art* és la concentració en la llum artificial, l'ús de la llum com a canal per comunicar alguna reflexió i/o concepte o l'espectacularitat. En aquest panorama divers assentar els estats lumínics com una categoria en el *Light Art* és un gest productiu per dues raons: D'una banda, definir un àmbit on la potència de la llum constitueix instal·lacions lumíniques que pretenen connectar-nos amb la llum i l'allò d'aquest element que sol passar desapercebut. D'altra banda, tot i que es podria argumentar que el fet necessari seria realitzar un estudi del *Light Art*, crec que treballar des d'un dels seus àmbits pot complementar i enriquir la seva definició i al mateix temps, potser plantejar el *Light Art* no tant com un gènere únic sinó un conglomerat d'àmbits que comparteixen un origen, però que es diversifiquen i en l'ús que fan de la llum s'experimenten, es perceben i es conceben de formes diferenciades.

Amb aquest objectiu de construir un àmbit per recollir les instal·lacions lumíniques que generen experiències des de la potència lumínica i alhora el convenciment de poder aportar a la definició del *Light Art* des d'un focus específic, en la present tesi desenvolupem el cos teòric que acompanya i que permet desplegar els estats lumínics. Aquests s'originen en els diferents projectes i en l'experiència. Les diferents instal·lacions discorren en paral·lel a les diferents vies teòriques que es despleguen però no sempre de la mateixa manera. A vegades són un referent per plasmar el concepte o idea que s'està tractant de manera que es concentra en el projecte citat el discurs desenvolupat. D'altres vegades actuen com un punt d'unió perquè els projectes proposen de manera alternativa diferents aspectes del discurs fent prevaler aquesta riquesa de la llum com a element multisensorial. No obstant això, en ambdós casos els projectes són nexes que concentren les explicacions i que ancoren el discurs a la pràctica, per aconseguir una fluïdesa i equilibri entre teoria i acció.

Amb aquesta premissa, en primer lloc, s'elabora una genealogia de la llum en l'art, per veure el paper i les diferents formes de tractar la llum al llarg de la història de l'art. Aquesta recerca dels usos de la llum al llarg de la història permet deixar palesa la importància i fascinació per la llum. Seguidament, s'investiga sobre el terme *Light Art* i el que refereix aquest, observant les obres que recull i els seus usos en el discurs artístic. Aquesta recerca sobre el concepte fa aflorar la seva espessor i la restricció a la llum artificial. Com afirmàvem, ambdues tasques permeten configurar el lloc dels estats lumínics explicant quins són els seus antecedents que recauen no només en l'art sinó també en la manera especial de treballar la llum en l'arquitectura moderna i contemporània. Veure l'amplitud del terme i el seu estat de concepte en definició, ens permet trobar el lloc per assentar els estats lumínics com una categoria específica i que alhora recull altres particularitats de la llum, com per exemple, el treball amb la llum natural i una mirada concentrada cap a l'experiència estètica específica que pot esdevenir una primera aproximació a una tipologia d'experiència estètica en el *Light Art*.

En segon lloc, tot i que els estats lumínics són un conjunt que comparteixen la proposició d'espais lumínics on aquesta llum desplega tota la seva expressivitat, hi ha certes diferències segons el tipus de llum, sigui natural o artificial, i les qualitats que es potencien en cada instal·lació. Així, el segon capítol repassa les qualitats de la llum que es poden trobar en cadascuna de les instal·lacions i proposa un marc des d'on organitzar els diferents projectes tot i que per la naturalesa canviant de la llum no són restrictives ni úniques, sinó que dues o més qualitats es poden trobar en un mateix projecte. No obstant això, aquesta diferenciació de les qualitats en generen els matisos que permeten una classificació en l'ample mapa que són els estats lumínics.

Seguidament, s'obre una reflexió entorn la percepció perquè els estats lumínics desenvolupen un mode perceptiu que va més enllà del mirar. L'embolcallament en les qualitats de la llum deixa aflorar la importància del cos en la percepció i, per tant, aspectes com la cinestèsia esdevenen el lloc des d'on partir en l'exploració d'aquestes instal·lacions. Aquesta percepció que acabem anomenant estèsica per la implicació corporal condueix a tractar la reflexivitat somàtica, que sorgeix en la somaestètica que planteja Richard Shusterman a *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics* i des d'aquí s'estableix un lligam amb la percepció dels estats lumínics, ja que en l'experiència de les instal·lacions es dona una consciència sobre la sensorialitat que desplega la llum en el diàleg constant amb l'espectador.

Abans del següent capítol trobem un primer interludi, que funciona com a lligam entre la percepció i el que succeeix amb l'espai als estats lumínics. Aquest interludi es

dedica a l'atmosfera, un concepte que posa en relleu la importància de l'afectivitat i que per la seva naturalesa difusa queda entre un fenomen espacial i una entitat perceptiva, és per aquest estat de fluïdesa que es desenvolupa la seva implicació en els estats lumínics en aquest punt.

En les instal·lacions, com bé afirma Claire Bishop a *Installation Art: A critical history*, hi ha una gran importància de “[...]l’espai i la distribució dels elements en aquest, que es miren com una entitat singular” (Bishop 2005: 6). En els estats lumínics, l’espai és un terme certament ambigu, ja que en cada instal·lació hi ha un arrelament de l’espectador que fa del concepte “espai” un element excessivament fràgil i, per tant, es desenvolupa un capítol on es desgrana la singularitat de l’espai que esdevé medi ambient lumínic, terme que s’adapta tant a l’objectiu de la tesi com al fet que és un concepte que conté i ressona l’acte d’embolcallar l’espectador en la llum. El paper indispensable de l’espectador en el diàleg lumínic impulsa l’aparició del concepte indret com a síntesi de la singularitat de cada experiència desenvolupada en els ambients lumínics.

Trobar-se amb una manera particular i característica d’espai que prenen forma de medis ambients lumínics en conjunt amb aquesta rellevància estèsica en la percepció genera l’àmbit per explorar l’afecció que aquests elements tenen en la temporalitat. Amb aquest objectiu, seguint el capítol metamorfosis de l’espai, s’explora en un segon interludi aquest temps que es desplega en els estats lumínics, un temps que sorgeix en l’efemeritat infinita i la mutabilitat permanent, caràcters lumínics presents en les diferents qualitats i que ofereixen una temporalitat de l’instant, un aquí i ara que desplega la presència característica dels estats lumínics i al mateix temps un aquí i un ara que per l’ambigüitat característica de la llum pot esdevenir infinit en la post-experiència i perdurar així, no tan sols en la memòria de l’espectador sinó també en el seu ‘ad-mirar’ la manera en què la llum ens acompanya en la quotidianitat.

En tercer lloc, els diferents punts que conformen els àmbits de discussió dels estats lumínics conflueixen en l’experiència estèsica. La multisensorialitat dels projectes obren la possibilitat de rellegir l’experiència estèsica. La caracterització dels estats lumínics com a totalitats que generen experiències fa necessari observar que succeeix en l’experiència estèsica i les possibilitats d’actualització d’aquest àmbit a propòsit dels estats lumínics. El capítol que es desenvolupa posa el focus en la importància del terme experiència. En paral·lel recull el concepte *aisthesis* per la rellevància que té en la forma d’entendre aquesta experiència estèsica en els estats lumínics. Aquesta *aisthesis* concentra i subratlla la ressonància que les qualitats de la llum tenen en els espectadors. Les qualitats de la llum en els ambients lumínics possibiliten una reflexió

sobre la nostra relació amb la llum i condueixen a pensar-la i experimentar-la com una entitat i no com un co-element. Tanmateix, es desenvolupa el caminar contemplatiu en la llum com el mode estètic en aquestes instal·lacions. Aquest caminar contemplatiu s'elabora doncs com una forma d'experiència estètica que rellegeix a Jaus i Dewey, una manera de fer-nos més atents al nostre entorn a través de les sensacions, dilatar el temps del nostre dia a dia i reposar l'atenció sobre la llum i els seus afectes en la quotidianitat. Una experiència que culmina en la poètica generada per l'espectador.

Així doncs, aquest concepte s'explica a partir de les seves parts, el caminar i la contemplació, per concloure en l'expressió holística del caminar contemplatiu en la llum per tractar així la poètica de l'espectador com el fet que recull la riquesa i subtilesa de tota l'experiència. D'aquesta construcció del caminar contemplatiu s'obren dos apartats, un d'ells és el plantejament d'aquest caminar contemplatiu com a eina somaestètica, és a dir, una lectura del concepte des de l'òptica que inaugura Richard Shusterman i, d'altra banda, el paper que la imaginació i la memòria juguen en aquesta experiència estètica, una experiència que no només s'actualitza sinó que resulta ser concreta i corresponent als estats lumínics.

La potència de les qualitats de la llum per generar aquests ambients en constant canvi i mutació que acompanyen i obren àmbits per a que l'espectador constitueixi la seva experiència singular en la llum que es consolida en la poètica, porta a l'obertura de l'últim interludi, la possibilitat d'expandir el terme poètica als estats lumínics, un concepte que en un primer moment havia d'ocupar el lloc que té "estats lumínics" però que tot i tenir una gran càrrega a escala discursiva, també planteja certes fragilitats. La poètica entesa com un acte que engendra noves realitats. Parlar de poètiques en relació amb els estats lumínics és una forma de referir-se a la capacitat de generar possibilitats d'experiències. A la poètica que desenvolupa l'espectador, entesa com un construir a partir de les sensacions de la llum, estenem el concepte als projectes i parlem de poètiques com aquests múltiples esdevenirs de la llum. Per tant, en aquest últim espai es despleguen aquestes dues cares del concepte i el seu possible paper dins els estats lumínics.

Finalment, tanquen la tesi de manera paral·lela dos exercicis pràctics que permeten portar els estats lumínics al present més immediat i veure com les diverses digressions teòriques que s'han anat desplegant funcionen a escala pràctica. Es construeixen dos capítols on a través d'un fer pràctic s'articula més enllà el discurs sobre els estats lumínics fet que permet una interacció dinàmica amb tota la reflexió teòrica desenvolupada fins aquest punt.

D'una banda, un capítol que recull les entrevistes a alguns dels artistes que formen part d'aquesta investigació, en alguns casos no ha estat possible una entrevista directa fet pel qual trobem una selecció d'idees d'aquests artistes que provenen d'una lectura atenta del material facilitat pels departaments de premsa o en lectures que s'han anat recopilant al llarg de la recerca.

Les entrevistes es plantegen com l'oportunitat d'hibridar la discursivitat que ja s'havia elaborat de la tesi amb la coneixença i les idees dels artistes per veure com el discurs que s'estava teixint era coherent amb la realitat tractada i alhora aquestes entrevistes es converteixen en una font que nodreix les explicacions en alguns capítols o són punt de partida per camins de pensament.

D'altra banda, es desenvolupa un guió d'exposició que permet establir el port d'arribada d'aquesta tesi i posar sobre plantejament pràctic la possibilitat de crear una exhibició que acosti els estats lumínics als espectadors. Una forma productiva de dur el discurs teòric al terreny pràctic. El projecte expositiu s'organitza a partir de les qualitats de la llum i introdueix com a aspecte diferencial unes bitàcoles de sensació que pretenen substituir els textos expositius entesos com a eina, aquestes bitàcoles s'insereixen en el viatge sensorial de l'espectador i funcionen com un alè de ressò sobre allò que s'ha experimentat en les diferents instal·lacions. Per la importància que pren el moviment en l'experiència estètica, aquesta exposició es genera partint del format festival, on les instal·lacions es situen en diferents espais que, connectats entre ells, conformen un recorregut circular. L'annex que es conté en aquesta tesi a més d'esdevenir una primera proposta de catàleg per l'exposició que es planteja, esdevé també un element de guia per al lector perquè pot accedir al detall de les instal·lacions a mesura que apareixen en el text com a punts de concentració o exemplificadors d'allò que es desenvolupa en cadascun dels capítols.

Estat de la qüestió

Un dels objectius principals de la present tesi era posar el focus en aquells projectes que treballen la llum des de l'àmbit de la sensorialitat, per generar espais d'experimentació i alhora construir un lloc que reculli i recerqui també l'ús de la llum natural. Una de les característiques de la llum, com bé s'apuntava a l'inici d'aquesta introducció, és la seva incidència en la vida dels éssers humans. La llum té la capacitat de generar atracció i en els seus usos, en moltes ocasions, és un instrument per generar espectacularitat i, per tant, escenaris bonics, en el sentit més naïf de la paraula, que fan de la llum un element destinat a ser utilitzat com a teló de fons per generar imatges que volen directes a les xarxes. Per tant, amb aquesta investigació

sobre els estats lumínics es genera tot un jaç discursiu que posa en relleu la importància sensorial de la llum. Tot i que moltes de les instal·lacions recollides són espectaculars, la potència lumínica posa al centre l'ésser humà i la seva sensibilitat que s'explora en la llum.

De fet, el *Light Art* és una mena de calaix de sastre on s'inclouen multiplicitat de projectes que tenen la llum en el seu discurs des dels seus orígens que es situen a les mans de l'artista Moholy-Nagy. En el context actual el terme s'utilitza de manera àmplia i s'ocupa per referir les creacions artístiques que utilitzen la llum i que es comprenen en un ampli ventall que va des d'investigacions escultòriques fins a intervencions de caràcter efímer com el mapping o video mapping que treballa amb la digitalització d'imatges i crea un gran espectacle de so i llum que provoca admiració en els espectadors. La llum, en aquests casos no és l'obra sinó que és el material per narrar la història. De fet, en l'actualitat hi ha en alguns artistes com Refik Anadol o l'estudi Moment Factory, entre d'altres, una dissolució del concepte *light art* en el gran panorama de l'art digital.

Objectius i metodologia

La investigació desplegada en aquesta tesi mostra que la llum per si mateixa té contingut, i necessita un lloc per ser observada, per tal de poder posar-se en relació amb aquesta des d'un àmbit no visitat anteriorment. La llum que es recull sota l'àmbit dels estats lumínics té aquesta potència de crear un lloc per relacionar-se amb la llum oferint una experiència cada cop diferent segons les qualitats de la llum present. Alhora, aquest viatge que es desenvolupa en la llum impacta en la relació de l'espectador amb l'entorn i és un lloc que constitueix la possibilitat d'obrir un sentir interior i exterior que desaccelera com afirmàvem anteriorment. Plantejar els estats lumínics com entitat singular és el camí per subratllar com aquests projectes posen el focus en la manera en què la llum afecta els éssers humans a través de la seva presència plena en els projectes dels estats lumínics.

Així doncs, aquest àmbit d'estudi permet introduir i recollir els projectes en què la llum esdevé subjecte, una entitat que construeix espais per a l'experimentació. En aquests projectes no s'estableix una relació de bàndols on distingir subjecte-objecte-espai sinó que es produeix un embolcallament de l'espectador i els entreteixeix en una experiència sensorial que desplega tota una sèrie de peculiaritats sobre les quals, com hem vist en l'anterior apartat, s'estudien i es relacionen en la present tesi.

Les instal·lacions creades ofereixen una exploració dels entorns creats on la llum deixa d'il·luminar l'altre, establint un ambient on la llum s'ofereix als espectadors com a camp d'experimentació. Des d'aquests estats lumínics, podem situar aquests entorns com a

llocs on la llum esdevé explícita i emergeixen les seves qualitats vivencials, obrint-se a l'espectador com a camp per generar el seu propi camí, a través del sentiment, la percepció, el moviment i la imaginació¹.

La llum en els estats lumínics s'obre en cada ocasió per deixar que es descobreixi la seva immensitat. La llum, en el seu paper inherent i tan integrat en les nostres vides que es dona per descomptat, és un dels aspectes que reverteixen els estats lumínics. El caràcter essencial dels estats lumínics és oferir-se com un principi vital per als éssers humans, experimentar-se en ella i reflectir el sentir-se en ella.

Sota el signe d'estats lumínics no busquem agrupar les instal·lacions d'una manera cronològica sinó que es planteja una organització que parteix de les qualitats de la llum. Les propietats processuals i relacionals de la llum com a matèria que esdevé entitat possibiliten la creació d'entorns que desencadenen experiències que permeten experimentar la llum des del seu interior, de forma individual, però amb un sentit obert que condueix al després-de la instal·lació. La indispensabilitat de la llum en les nostres vides produeix que a través de l'experiència dels estats lumínics es puguin extreure noves relacions i maneres de comprendre la llum, però també formes d'entendre's a un mateix en i des de la llum. La llum que es descobreix en els estats lumínics, ofereix un diàleg constant amb l'espectador obrint llocs de transformació i fluïdesa. Els projectes dels estats lumínics comparteixen aquesta potència de la llum de ser un medi ambient on relacionar-se amb la llum per sentir-la des d'una perspectiva completament allunyada a la quotidianitat, però que ressona a posteriori en ella, i alhora posar el focus en l'acte "d'estar atent" a l'entorn, una activitat que de mica en mica s'ha diluït en aquest món de lectures de 240 caràcters i transparència, que com es desprèn de les paraules de Byung Chul-Han a *La sociedad de la transparencia* no deixa espai pel descobrir i l'entretenir-se.

Tornant l'atenció sobre l'estat de la qüestió, el *Light Art* tot i ser un concepte que s'usa amb una certa freqüència no abunda literatura al respecte. Així, més enllà d'alguns volums destinats al *Light Art*, com *Light Art from artificial light: Light as a Medium in 20th and 21th century*, en què hi ha una exploració dels seus orígens i un èmfasi en la fascinació per la llum artificial, no hi ha referències que lliguin els projectes que es recullen en la present tesi. De fet, tot i que hi ha amplis estudis sobre alguns dels artistes que prenen protagonisme en aquesta tesi, com James Turrell, Olafur Eliasson o Ann Veronica Janssens, els projectes de cap d'ells han coincidit en una exhibició.

Com es plasmarà en el capítol inicial de la tesi, el terme *light art*, instaurat pels contemporanis de Moholy-Nagy, ha esdevingut una categoria que cada cop ha anat

¹ Un apunt semblant està a l'article propi "The Contemplative Walking in Light", *Debates in Aesthetics*, vol.17, nº1, Setembre 2021. Disponible a:
<https://debatesinaesthetics.org/debates-in-aesthetics-vol-17-no-1/>

incloent més expressions artístiques i en l'actualitat, com ja hem apuntat, està força lligada amb la introducció de les noves tecnologies en la creació d'entorns immersius.

Sobre la llum natural, en l'àmbit de l'arquitectura trobem diverses fonts que tracten la llum natural i la seva incidència en la generació de la relació productiva que s'estableix en l'ús de la llum en l'arquitectura. D'una banda, *Made of Light: The Art of Light and Architecture*, editat per Mark Major on s'adrecen les consideracions qualitatives i efímeres de la llum i la seva relació amb la forma construïda. D'altra banda, amb una mirada basada en l'experiència dels espais trobem *Construir bajo el cielo. Un ensayo sobre la luz* de Marta Llorente que construeix una història de l'arquitectura des de la mirada de la llum.

Una altra figura que mescla el paper de la llum natural en l'arquitectura, a través de la fotografia arquitectònica i una prosa propera a la sensibilitat del visitant és el cas dels diversos volums de Henry Plummer com *The Architecture of Natural Light* o *Poetics of Light* on assenyalava, combinant aquests dos aspectes mencionats el poder transformador de la llum natural.

Fora d'aquests exemples de l'àmbit de l'arquitectura i el disseny, no hi ha bibliografia que tracti l'ús de la llum natural, més enllà de manuals que incideixen en les propietats de la llum a l'hora d'aplicar-les a algunes disciplines com el disseny o la fotografia.

No obstant això, si trobem algunes fonts bibliogràfiques que cerquen reconstruir o mirar des d'una perspectiva cronològica el paper de la llum en l'art del s.XX, en el cas de *La luce nell'arte del nuovo millennio* de Sara Liuzzi, segueix el procés artístic i el desenvolupament dels diferents rols de la llum en consonància amb l'evolució de la ciència i la tecnologia.

D'altra banda, per conèixer més de prop els projectes que es recullen sota l'àmbit dels estats lumínics a més de les entrevistes realitzades que aproximen el discurs generat en la tesi a les idees dels artistes, s'han revisat catàlegs d'exposicions o estudis de més rellevància de cadascun dels artistes tals com: *James Turrell: The Art of Light and Space*, *Ann Veronica Janssens 8' 26"*, *Olafur Eliasson*, *Alyson Shotz: A Slight Magnification of Altered Things*, entre d'altres.

El cos teòric que es desplegarà sobre i entorn dels estats lumínics en les properes pàgines parteix de la premissa de la llum entesa com un element variable però que es fa present i sensible a través de la capacitat de les condicions lumíniques. Els estats lumínics conviden a desenvolupar-se en una sensació d'espai i temps dirigida per l'ésser humà que construeix la seva experiència única i irrepetible.

La llum esdevé doncs un embolcallament en el qual l'espectador s'aventura per descobrir les qualitats de la llum i establir sinergies entre maneres de percebre, emocions i imaginació que el porten a construir-se en la llum. Tanmateix, posem en relleu les instal·lacions que treballen amb la llum natural en exclusiva o en conjunt amb la llum artificial, ja que porten obertures noves al discurs i àmbits d'experimentació on la temporalitat ja no és exclusiva de l'espectador sinó que l'ambient n'incorpora una que accentua els aspectes que proposo de l'efemeritat infinita i la mutabilitat permanent. Aspectes que dibuixen la nostra experiència, les qualitats de la llum i la trobada de l'espectador amb ells es defineixen sota el signe de situacions que succeeixen en un moment determinat.

Els capítols de la present tesi venen a mostrar i donar lloc a la transcendència de la llum en els camps de l'afectiu i el sensorial, i com els estats lumínics que parteixen de la creació des de les qualitats de la llum posen el focus d'atenció sobre les capacitats crucials de l'experimentació estèsica de la llum per donar forma a la nostra comprensió del món i la relació que cada persona estableix en i amb la llum.

Capítol 1. Situar la llum

1.1 Des-vetllar la llum

La llum marca la nostra vida, ens constitueix com a éssers però alhora també forma part i modela l'entorn on som i vivim. La llum és necessària per al desenvolupament del medi ambient i també dels éssers humans, aquesta “[..]sincronitza els nostres ritmes fisiològics i té efectes en el nostre benestar i marca els estats d'ànim” (Münch i Brondsted 2017: 20). A través de la llum podem veure, però aquesta també produeix un impacte en el sentir-la mitjançant el cos. Els éssers humans necessiten la llum, de fet James Turrell afirma que som “light-eaters” (Govan 2011), és a dir ens alimentem de llum, però també ens podem acostar a ella i trobar-la en un l'àmbit de l'experimentació estètica en el que es pot descobrir el seu impacte a escala sensorial en nosaltres.

En l'art, la llum inspira i proporciona flexibilitat a les obres, en el desenvolupament de la seva història es pot veure l'evolució i canvi que es lliga als avenços en la comprensió de la llum i el descobriment de noves formes d'il·luminació. Aquests aspectes modifiquen el mode de representació i utilització de la llum en les obres. Al llarg dels diversos períodes de l'art, la llum es manté com a element comú que es revisa una vegada i una altra; en cada viatge, l'artista canvia la nostra comprensió del que constitueix una obra d'art a través de la concepció de la llum. De llum representada, a llum com a matèria o mitjà per construir una obra, passant per una llum metafòrica o simbòlica que expressa sentiment o es contraposa a la foscor i de manera metafòrica és sinònim de coneixement i veritat.

Així doncs, la llum, tot i ser fonamental pel viure de l'ésser humà i de l'entorn natural és un dels misteris més grans que els humans han afrontat i els ha fascinat. En cada explicació i teoria que es desenvolupa encara avui s'obren noves perspectives i idees fascinants. La llum té un caràcter màgic i ha estat sempre present, de manera més o menys intensa en la física, la filosofia i la mitologia per segles. Des de *l'Alegoria del Sol* de Plató, on la llum és la que permet aparèixer, passant per la metafísica de la llum de Grossatesta fins a les teories que van des de Newton a Albert Einstein que revolucionen la comprensió de la llum com a matèria i desgranen les parts que la conformen. Des dels inicis s'ha cercat la resposta a l'eterna pregunta: què és la llum? Amb totes les implicacions conseqüents i causants.

Tanmateix, podem començar per veure com la llum està present des de l'inici a tots els relats sobre l'origen de l'univers. Segons la Bíblia, la primera intervenció creadora de Déu va ser la creació de la llum. A l'origen del món quan “La terra era caòtica i

desolada, les tenebres cobrien la superfície de l'oceà [...] Déu digué: 'Que existeixi la llum' i la llum va existir" (Gen, 1, 1-4). En la cultura clàssica la llum també es lliga a l'ordre creador amb el robatori del foc per part de Prometeu per donar-lo als homes o com explica Ovidi "El foc, etèria energia [...] va sorgir resplendent i ocupà el seu lloc en la regió més elevada" (Ovidi, *Metamorfosis, Llibre Primer, 25-27*).

Si viatgem cap a l'est del món, en la cultura mexicana la llum més enllà d'il·luminar l'univers també defineix les transicions entre temps i espai, per tant, té un important paper en la seva relació amb el moviment. La comprensió del cel es desplega a partir dels colors, el vermell de l'alba i el blau que reflecteix la llum i que varia del vermellós al violaci relatant la lluita entre dia i nit (Sosa Salazar i González López 2015: 8). Existeix doncs una correlació dels diferents elements lluminosos (lluna, estels, sol) amb elements naturals que els contenen o els animen. D'aquesta manera, llum i moviment permeten l'alternança continua de la concepció celestial en aquesta cultura. Així doncs, podem observar com, d'una banda, tenim una concepció de la llum que il·lumina i fa desaparèixer la foscor de forma homogènia i, d'altra banda, una llum que canvia a través del moviment i tot i que allunya de la foscor es concep dinàmicament.

Cal destacar també que l'ampli interès i fascinació per la llum porta una multiplicitat de significats associats a aquest caràcter primigeni i clarificador de la paraula llum: llum de la raó, posar llum, portar a la llum, fer sortir a la llum, oli en un llum... Són gairebé infinites les aparicions i construccions que permet la paraula llum en l'art, la quotidianitat i la literatura més enllà de la seva pròpia existència com a fenomen físic, el que fa que la seva evocació o representació contingui múltiples suggeriments expressius.

Avui entenem la llum a través de l'evolució d'un conjunt de teories científiques que desemboquen en la relativitat d'Einstein. Així i tot, la nostra societat encara es troba davant d'una realitat que no es pot copsar en la seva plenitud, fet que queda palès en recents investigacions que fan aparèixer noves propietats de la llum². L'Univers, el Sol i la llum continuen essent inherentment desconeguts i incomprensibles. Els coneixements sobre aquests desconeguts proliferen cada com més, però com a tals, provoquen fascinació i son motiu d'especulacions i creacions artístiques. De fet, Artur Zajonc en la seva obra *Capturar la luz*, on estableix un recorregut de la història sobre la llum afirma que existeix la llum de la natura i la llum de la ment, que es troba a

² L'estudi "Generation of extreme-ultraviolet beams with time-varying orbital angular momentum", *Science*, nº 6447, vol. 364. Disponible a: <https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.aaw9486> [Consultat 24/03/2022] presenta una nova propietat dels feixos de llum, la seva capacitat de torsionar-se i girar.

l'interior, que s'uneixen per crear la visió (Zajonc 1993). El desenvolupament de les dues tipologies de llum va en paral·lel, ciència i disciplines humanístiques convergeixen i expliquen el fenomen completament. Així doncs, l'art en la seva utilització de la llum al llarg de la història és reflex de la unió d'aquests camins i el seu ús i comprensió es transformen i evolucionen en conjunt.

Endinsar-se en els diferents estudis que intenten desvelar els secrets de la llum és una tasca titànica, però per l'objectiu d'aquesta tesi, si ens podem fixar en dues maneres d'entendre la llum.

D'una banda, la llum ha estat entesa des dels inicis com a *lumen*, en aquest sentit la llum és un fenomen físic concret, que es pot mesurar i quantificar. La llum identificada com a petites partícules classificades com a àtoms, i emmarcada sota les teories com perturbacions de l'èter segons Descartes, amb les teories d'ones de Huygens o la teoria corpuscular de Newton (Zajonc 1993), i més recentment la dualitat de la llum com a ona i partícula segons les condicions que va proposar Louis de Broglie a partir de la teoria de les partícules de llum d'Einstein. En l'actualitat es parteix de la doble concepció de la llum com a ona i partícula per comprendre-la. Martin Frimmer, ha treballat l'observació de les forces òptiques i determina que els aspectes quàntics de la llum i les partícules creen un sistema d'interacció (Frimmer 2018), fet que en el camp perceptiu implica que no podem mirar alguna cosa sense canviar-la.

D'altra banda, també ha estat estudiada sota el terme *lux*, que entén les qualitats sensorials formades en la visió o la mirada. D'acord amb Merleau-Ponty, "[...]no veiem tant la llum com el fet que hi veiem en ella" (Merleau-Ponty 2010 [1964]: 30). En aquest aspecte però s'ha establert un cert "determinisme neurològic" (Bille i Sørensen 2007: 265) que deixa fora la forma en què l'ésser humà concep i experimenta la llum més enllà de la visió, és a dir, estudiar les maneres en què la llum no només és una propietat que ens permet veure el nostre entorn sinó com afecta la sensorialitat des del punt de vista experimentable de la llum. Els éssers humans estableixen relacions amb la llum, es mouen per percebre les diferents qualitats de la llum però alhora la llum, o l'absència d'ella, ens provoca sensacions internes, posseeix un efecte sobre el nostre estat d'ànim, i aquests aspectes han estat poc tractats (Bille and Sørensen 2007: 265).

1.2 Una mirada al passat: Breu genealogia de la llum en l'art

Els canvis i avenços en la comprensió de la llum i el reflex d'aquests en l'art ens duen a pensar en què existeix una xarxa de camins que flueixen definits per la dualitat de la llum de ser ona i partícula, però també per l'espai, el temps i l'entorn cultural que entre

altres circumstàncies marquen les ocasions on l'ésser humà es troba amb ella. La multiplicitat de trajectes que possibilita la llum produeix usos i representacions de la llum que es modulen al llarg de la història de l'art i on l'espectador entra a formar part d'aquests. Així doncs, al llarg de la història els usos de la llum en l'art s'han transformat tant en la seva representació com en la seva significació produint una afecció o una guia per l'espectador.

En aquest llarg viatge que segueix els usos de la llum es poden analitzar múltiples disciplines artístiques: pintura, escultura, arquitectura i més endavant en el temps, fotografia, escenografia i vídeo, que contempla també el cinema. No és objecte d'aquesta tesi fer un estudi exhaustiu sobre els usos i funcions de la llum al llarg de l'història de l'art, d'una banda, perquè ja hi ha obres dedicades al respecte, en la pintura tals com *La luz en el arte* de Massimo Mariani, i, d'altra banda, perquè aquest estudi, seria en si mateix molt més que una tesi quant al seu volum. Per aquest motiu i perquè com indica el seu títol del capítol pretén situar, és a dir, oferir un punt de partida en l'ampli univers que és la llum, en aquest apartat amb la seva voluntat de ser breu es centrarà a tractar la llum al llarg de la història en tres disciplines: pintura, escultura i arquitectura. Totes tres s'alternaran, només ordenades de forma cronològica per poder oferir un tot holístic que situï al lector en un punt de partida. Així doncs, el que es pretén en els propers paràgrafs és mostrar com en aquestes tres grans disciplines artístiques la llum evoluciona de ser un mitjà per revelar detalls a la llum com a element per crear projectes on la llum impacta a escala física i visual en els éssers humans.

Com va ser la primera trobada entre l'art i la llum? No ho sabem, però el que si coneixem és que ja en l'antiguitat clàssica hi havia una gran connexió entre el recorregut del sol i la construcció dels edificis. L'orientació respecte al sol dels edificis no és exclusiu ni de la cultura occidental ni de l'Antiguitat, però si destaquem aquí la rellevància que pren la llum solar en el Panteó d'Agripa (il·l.1) En aquest majestuós edifici la llum entra a través d'un òcul situat al centre de la cúpula semiesfèrica. El raig de llum es mou gradualment amb el pas del dia, actuant com un gran rellotge solar. A més, però aquest feix de llum pren un significat simbòlic quan en l'equinocci primaveral, il·lumina l'atri, generant una assimilació entre el poder de l'emperador a les divinitats³.

A l'edat mitjana, els frescos murals s'omplien de color i portaven llum als interiors foscos de les esglésies, la gran explosió de llum en els interiors d'esglésies i catedrals

³ Aquesta teoria es troba desenvolupada a: Hannah, Robert; Magli, Giulio. 2011. "The role of the sun in the Pantheon's design and meaning". *Numen*. Vol.58, nº 4, pp. 486-513.

es produeix durant el gòtic, quan els amplis finestrals deixen pas a una llum que omple l'espai i el transforma. Esdevé així, la primera ocasió en què la metàfora religiosa de la llum esdevé material. Es succeeixen atmosferes de color que canvien amb el passar del temps i envolten l'ésser humà com per exemple a la Sainte Chapelle (il·l.2), on l'efecte atmosfèric sembla que transforma els relats dels vitralls en llum que embolcalla.

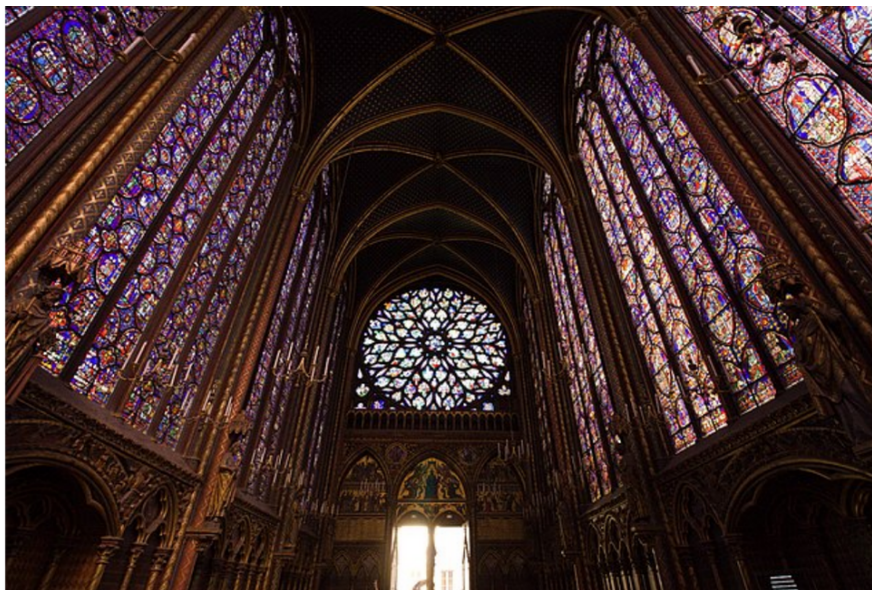
Aquest efecte es mantindrà en espais sacres, on la llum es carrega de simbolisme i ens interpel·la com per exemple a la Sagrada Família (il·l.3) on la llum acolorida va a trobar el visitant o també el cas de l'església de la llum (il·l.4) de Tadao Ando on impera la simplicitat; la llum que s'escola per l'esclatxa amb forma de creu creant un punt d'il·luminació que es difumina i impregna tot l'espai del temple.

En el període del Renaixement, la llum en la pintura, tenia reservada una funció subsidiària, és a dir, era una llum escènica que il·luminava els objectes amb precisió i claredat, no era un agent del quadre. Aquestes característiques les podem observar a l'obra *Pala di Brera* de Piero della Francesca (il·l.5), on la llum procedeix d'un lateral i il·lumina l'escena de forma homogènia i regular, però emfatitza els elements importants, com l'ou que està situat sobre la figura de la Verge Maria que la ressalta i li atorga importància. Tanmateix, trobem una llum secundària que ressegueix i accentua els elements arquitectònics.

En canvi, en l'escultura, la llum és un element per ressaltar els incisos i subratllar aquells aspectes on la mirada dels espectadors ha de dirigir-se. A *Pietà* (il·l.6) de Michelangelo Buonarroti, més enllà del domini exuberant i delicat de l'artista amb el marbre, hi ha una llum que impregna i actua sobre els volums escultòrics. La llum llisca per damunt els plecs de les vestidures de Maria, el que fa sensació de vaporositat. El joc d'ombra i llum en el rostre de Jesús subratlla l'estat inert del cos. A totes aquestes consideracions, s'afegeix el projecte de renovació de les lluminàries dut a terme l'any 2018 per l'empresa iGuzzini. Els nous projectors emfatitzen la plasticitat i crea diferents escenaris ajustats a diverses interaccions visuals. Una il·luminació que accentua contorns i ressalta fins al més mínim detall.



Il·lustració 1. Panteó d'Agripa, 118-125dC. Roma, Itàlia



Il·lustració 2. Sainte-Chapelle, 1248. París, França



Il·lustració 3. Sagrada Família, Antoni Gaudí, 1888. Barcelona, França



Il·lustració 4. Església de la llum, Tadao Ando, 1999. Fujii, Naoya. 2006, *Church of the Light*. <https://www.flickr.com/photos/naoyafujii/202906439/in/album-72157600000371026/>



Il·lustració 5. *Pala di Brera*, Piero della Francesca, 1474. Mazieres, Jean Louis, 2014, *Pala di San Bernardino*, <https://www.flickr.com/photos/mazantol/15520524851>



Il·lustració 6. *La Pietà*, Michelangelo Buonarroti, 1498. iGuzzini, 2018, *Fotografia nova il·luminació*. Arxiu iGuzzini, Recanati, Itàlia.

Durant el barroc, la tècnica del clarobscur introdueix la llum en l'obra, fet que posa en relleu l'acte de veure com una acció que requereix temps i atenció. El clarobscur que incorpora i juga amb l'ombra, introdueix una dificultat tentinejant per distingir elements i al mateix temps, dona una gran solemnitat a les escenes representades. A l'obra *Jove mossegat per un llangardaix* de Caravaggio (il·l.7), la llum que entra per l'esquerra del pla ens dificulta veure la part dreta del cos del jove però alhora serveix per subratllar la seva expressió de dolor. Malgrat ser una llum que desdibuixa part de l'escena, detalla i ressalta la transparència vibrant de l'aigua disposada dins el gerro. Podem apreciar una certa tensió entre la llum que sembla desmaterialitzar els elements de l'obra i la pintura a l'oli que emfatitza l'efecte de la llum en aquest cas en la superfície de l'aigua, fet que accentua la seva capacitat de reflectir-la. D'aquesta manera, la llum actua il·luminant el personatge, però alhora té una càrrega conceptual, el clarobscur també és record del ràpid pas de la bellesa a la decrepitud, de la llum a la foscor com a símbol del pas del temps, de la vida a la mort.

La teatralitat i espectacularitat a través de la llum també es troba en el planejament d'espais sacres. L'espai religiós barroc cercava que l'espectador es sentís en contacte amb la divinitat, la llum doncs és l'element necessari per aportar moviment, generar un efecte dramàtic i apel·lar a les emocions. Un exemple d'aquest fet és *San Carlo alle quattro fontane* de Francesco Borromini (il·l.8). Aquesta petita església situada en una cantonada, és dinàmica per la combinació de formes i volums que aplica l'arquitecte. Un primer clarobscur que dinamitza l'espai el trobem al claustre on la llum es modulada pels tons clars dels murs que emfatitzen la penombra. A l'interior de l'església, destaca la cúpula ornamentada amb cassetons geomètrics. Aquests estan disposats en perspectiva convergeixen a la llanterna que conté petites finestres a través de les quals entra la llum que il·lumina l'església. Els cassetons són profunds el que genera forts contrastos de llums i ombres. La incorporació d'obertures a la base de la cúpula, que dirigeixen la llum de forma rasant aconseguix una brillantor espectacular que centra l'atenció i simbolitza la resplendor amb la llum divina.

En la pintura durant el s.XVII de la mà de Gellée o Claude Le Lorrain es desplega un gran interès per la representació de llum natural, no només com a element per il·luminar una escena sinó amb la voluntat de plasmar els seus efectes naturals. La llum que procedeix del sol que es dispersa en mig de les escenes subratllant alguns elements, però en general manté un caràcter difús. A l'obra *Capvespre en un port* (il·l.9) podem apreciar una llum serena que impregna tot l'espai, es difon des del fons del quadre i en expandir-se, per si sola és suficient per crear sensació de profunditat,

difuminant els contorns i degradant els colors. Així, la llum és l'element que crea l'espai, però alhora és el factor que revela el temps en el quadre, fent explícit el moment del dia en què succeeix l'escena a través dels matisos del color, que en aquest cas malgrat que els tons ataronjats ens indiquen el capvespre encara resten hores per l'ocàs.



Il·lustració 7. *Jove mossegat per un llangardaix*, Caravaggio, 1596. Col·lecció Galeria dels Uffizzi. Florència, Itàlia.



Il·lustració 8. San Carlo alle Quattro Fontane, Francesco Borromini, 1641. Roma, Itàlia. Garrido, José. 2013, <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/san-carlo-alle-quattro-fontane/>



Il·lustració 9. *Capvespre en un port*, Gellée o Claude Le Lorrain, 1639. Blot, Gérard. 2005. Visió general de Port de mer au soleil couchant. Fons col·lecció Museu del Louvre, París, França.

El diàleg entre llum i fosc al període de la Il·lustració (s.XVIII) va lligat a la idea d'il·luminar per comprendre. La llum com a intermediària per produir la veritat o també la llum com la veritat i el progrés contraposats a la fosc que s'associa a allò que s'ha d'abandonar, el passat. A l'obra *Experiment amb un ocell en una bomba d'aire* (il·l.10) de Joseph Wright of Derby, la llum produeix una tensió dramàtica però al mateix temps, genera una atmosfera misteriosa on es contraposa l'experimentació científica a les emocions que aquesta suscita. De retruc, la llum també és metàfora de l'enteniment que il·lumina el coneixement dels éssers humans.

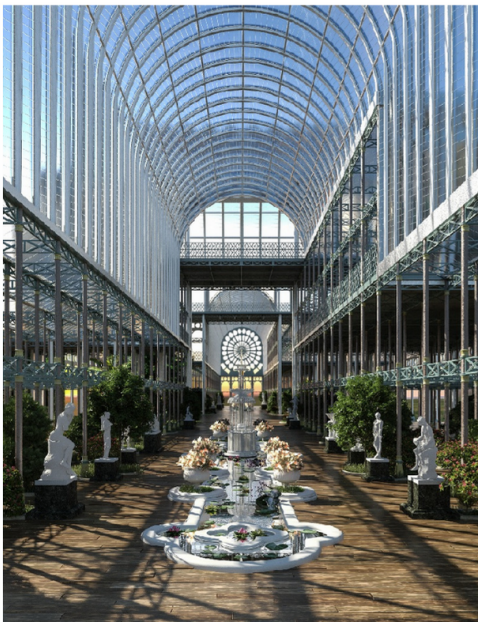
En el període del Romanticisme, la llum esdevé una insinuació i és l'element per crear atmosferes diverses. Mentre que en algunes ocasions juga un paper simbòlic en d'altres esdevé el mitjà per captar el caràcter fugaç de la llum. La llum és l'element que modela l'espai en un dels primers edificis que utilitza ferro i vidre com a materials únics per a la construcció. El *Crystal Palace* (il·l.11), obra de Joseph Paxton era un gran esquelet transparent on interior i exterior es fonien en un ampli espai en què la llum il·luminava i transformava l'espai mitjançant el joc de reflexos constant, el que generava unes atmosferes interiors que canviaven en sintonia amb la lluminositat.

El protagonisme de la llum natural i el seu caràcter de constant transformació és ben present a l'obra de William Turner. Aquesta és present dins el quadre i en la majoria d'ocasions el sol com a font de llum sembla que es dirigeix de forma directa cap a l'observador travessant el medi que intervé activament de l'atmosfera generada.

A l'obra *Pluja, vapor i velocitat. El gran ferrocarril de l'Oest* (il·l.12), la llum arriba directament però el que es veu no és la pròpia llum reïficada sinó que aquesta es dispersa i vaga per l'espès i humit mitjà que és l'aire. La dispersió de la llum converteix el quadre en una atmosfera dinàmica entre l'observador i l'escena representada, els raigs de llum semblen escampar-se i mesclar-se amb cada gota d'aigua; la llum esdevé aquí un fluid dinàmic.



Il·lustració 10. *Experiment amb un ocell en una bomba d'aire*, Joseph Wright of Derby, 1768. Col·lecció National Gallery, Londres, Regne Unit.



Il·lustració 11. Crystal Palace, Joseph Paxton, 1851. Hyde Park, Londres, Regne Unit. Mantilla, Ángela. 2016. Reconstrucció 3D del Crystal Palace.
<https://www.behance.net/gallery/36205167/THE-CRYSTAL-PALACE>



Il·lustració 12. *Pluja, vapor, velocitat: El gran ferrocarril de l'Oest*, William Turner, 1844. Col·lecció National Gallery, Londres, Regne Unit.

Arribats al s.XIX la representació de la llum en la pintura dansa entre la seva caracterització com a element evocador de símbols i la llum en el medi natural que crea conjunts atmosfèrics que cerquen capturar l'instant del passar el temps. Amb aquest esperit, la llum que explora l'artista Caspar David Friedrich és símbol del cicle de la vida i els paisatges que recullen les seves obres cerquen generar una intensitat en aquell qui observa; la llum acompanya la voluntat de captar la immensitat de la natura i el sentiment bell però aterridor del sublim. A l'obra *Arc iris en un paisatge de muntanya* (il·l.13) la brillantor de l'arc iris trenca la penombra de l'escena i apunta al fenomen com una expressió del diví i, per tant, la natura com el lloc on s'uneixen allò terrestre i el diví.

El camí que es va desplegant en la representació de la llum natural s'estén en les obres dels Impressionistes on ja no trobem una llum tan dispersa sinó que aquesta sembla procedir dels llocs sobre els quals cau per dirigir-se a la mirada de l'espectador. La llum funciona com a mitjà de percepció i alhora, pel seu propi excés, pertorba la percepció i ens dona una experiència que es dirigeix a la sensació, com succeeix a l'obra *Impressió, Sol Ixent* de Monet (il·l.14). Aquí, es transmeten les sensacions de l'espai i del temps mitjançant delicats tractaments de llum. La interacció de la llum i el color construeix una atmosfera, una experiència immaterial, la pinzellada ràpida per aplicar els colors reproduïx el caràcter prismàtic de la llum.

Durant aquest període no només es busca representar la volatilitat de la llum natural sinó que en l'escultura esdevé un element que a més de crear contrastos visuals permet emfatitzar la tactilitat i riquesa dels materials utilitzats. Un exemple el trobem en l'obra d'Auguste Rodin. La llum esdevé un recurs expressiu per dotar de pols vital escenes representades. A *Tors d'Adèle*, la llum modela la superfície de bronze gràcies a la rugositat introduïda (il·l.15) per l'escultor el que aconsegueix un efecte rugós que en contacte amb la llum dona un efecte vibrant del bronze alhora que genera contrastos dinàmics. Les formes es fonen en els efectes lumínics aconseguint una indefinició dels límits el que proporciona un cert efecte d'ingravedesa.



Il·lustració 13. *Arciris en un paisatge de muntanya*, Caspar David Friedrich, 1809-1810. Col·lecció Museu Folkwang, Essen, Alemanya.



Il·lustració 14. *Impressió, sol ixent*, Claude Monet, 1872. Col·lecció Museu Marmottan Monet, París, França..



Il·lustració 15. *Tors d'Adèle*, Auguste Rodin, abans 1884. Dalbéra, Jean-Pierre. 2017. Torse d'Adèle d'Auguste Rodin.
<https://www.flickr.com/photos/dalbera/36062705570/in/photostream/>

En aquest corrent de l'Impressionisme cal aturar-se en l'obra de Joaquín Sorolla. Per l'artista era la llum la que donava vitalitat a l'obra i en els seus llenços hi ha una investigació de totes les possibilitats que ofereix la llum des del seu joc amb l'ombra i la duplicitat que aquesta fa de les figures el volàtil i l'immaterial com podem veure a *Saltant a la corda* (il·l.16).

En els mateixos anys apareix a Bèlgica el grup "Les XX" d'on Anna Boch era l'única dona i a través del grup es va focalitzar en la llum i les teories del color. Entre les seves obres trobem *Coast of Brittany* (il·l.17). En aquesta escena es confronten les roques del penya-segat de l'esquerra que reflecteixen els raigs de la llum i on es concentren els colors càlids, amb la banda dreta on el mar inunda l'espai del llenç i reflecteix la llum en la seva superfície. Així, no és tant el paisatge sinó que l'element important és la manera en que la llum afecta a la percepció del paisatge, la forma en que els colors es transformen en el joc amb la llum i en l'encontre entre llum i ombra.



Il·lustració 16. *Saltant a la corda, La Granja*, Joaquín Sorolla, 1907. CERES. Col·lecció Museu Sorolla, Madrid, Espanya.



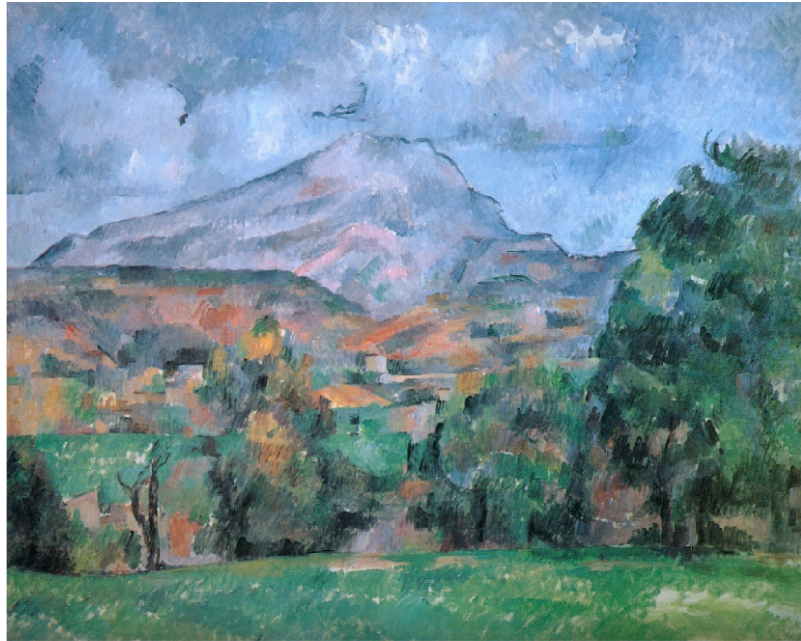
Il·lustració 17. *Costa de la Bretanya*, Anna Boch, 1902. Geleyens, J. Col·lecció Reial Museu de les Belles Arts de Bèlgica. Brussel·les, Bèlgica

1.2.1 La llum en la proliferació de les avantguardes artístiques i el seu encontre amb el color

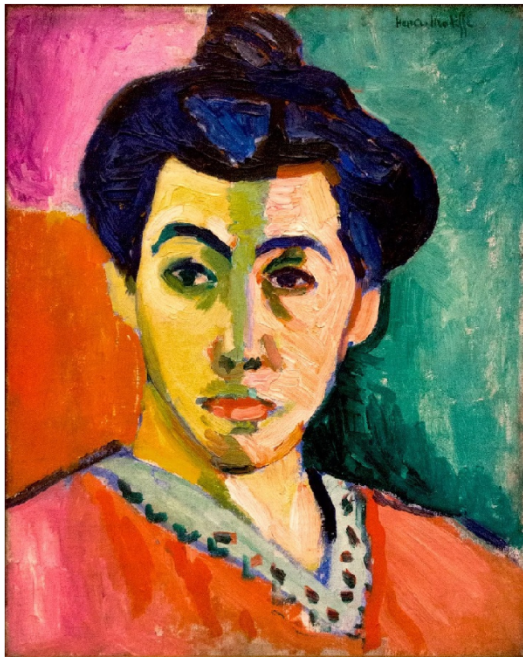
L'art ha estat el camp del visible per això la llum, com s'ha anat desplegant, hi juga un paper rellevant. En aquest breu trajecte per la història hem vist com la llum i la seva expressió en el color estan presents en les obres des de diferents comprensions: com a il·luminació per construir escenaris, com a element simbòlic o captant la seva naturalesa en escenaris a l'aire lliure.

A partir del s.XIX a conseqüència dels avenços en la comprensió de la llum i en la il·luminació, l'experiència quotidiana amb la llum canvia i en l'art la seva presència s'intensifica passant a ser element creatiu de la imatge i per extensió de l'espai. De manera progressiva la pintura es redueix als elements essencials, és a dir, forma, llum i color. Amb les primeres avantguardes del segle XX la llum experimenta canvis i usos que es succeeixen i varien des de ser un element per remarcar contorns i subratllar accions fins a ser convertida en color i expressar-se a través d'aquest. Abans d'aquest salt, trobem l'obra de Paul Cézanne, en la gran experimentació que suposa la seva trajectòria a tots els nivells, la llum no n'és una excepció. Del traç de Cézanne la llum deixa d'enfocar concretament per deixar aparèixer a través d'aquesta i provocar la sensació que tot allò que la llum acaricia sembla desdibuixar-se. En un dels llenços de la sèrie de *Muntanya Sainte-Victorie* (il·l.18) la llum del sol no il·lumina directament sinó que sembla desdibuixar les cases mentre que els contorns de la muntanya apareixen en la disposició de línies i espais que es creen per les zones de color. El sol flueix al voltant de tot el que és concret i ho redueix de forma subtil a aparences lluminoses.

Durant les primeres avantguardes, el fauisme estableix una nova concepció de la llum en la pintura, que nega l'ombra. La llum es fa procedir dels colors que alhora posseeixen una intensa lluminositat, per tant, la font de llum no està present a l'obra sinó que el color canvia amb la il·luminació i la llum es presenta a través del color. A *Retrat de Madame Matisse o La ratlla verda* (il·l.19) d'Henri Matisse, els efectes d'ombra i llum es produeixen a través del color. La línia verda que divideix el rostre d'Amélie produeix el pas de llum a ombra des de la calidesa del magenta i el vermell a la fredor del verd que inunda la part dreta del retrat. La llum natural es tradueix directament en colors, la força resideix en l'estructura geomètrica i la modulació espacial es redueix i es tradueix a plànols de colors.



Il·lustració 18. *Muntanya Sainte-Victorie*, Paul Cézanne, 1888-90. Felichenfeldt, Walter, et.al. 2022. *The Paintings, Watercolors and Drawings of Paul Cézanne: An Online Catalogue Raisonné*. <https://www.cezannecatalogue.com/catalogue/entry.php?id=613>



Il·lustració 19. *Retrat de Madame Matisse o La Ratlla Verda*, Henri Matisse, 1905. VISDA. 2022. Col·lecció Galeria Nacional de Dinamarca, Copenhague, Dinamarca.

El futurisme explora la llum lligada al moviment i als avenços tècnics, per tant, una llum que es visualitza de manera sòlida i que adquireix gran importància en l'estructuració de l'obra, una llum que flueix però que es pot atrapar, que viu com una forma i té el valor tangible que dona cos a l'atmosfera. Així a l'obra, *Llampec* (il·l.20) de Luigi Russolo veiem el moment precís de l'esclat d'un llampec, la llum és una línia que es multiplica i travessa els núvols per il·luminar camins. L'obra és una forma de representar la difusió corpuscular dels raigs. Les aurèoles de llum que es produeixen entremig dels núvols també són una mostra de la força l'èpica la qual es relaciona en aquest moment amb l'esperit elèctric dels temps moderns i reflecteix la idea que es defensava en *La pintura futurista. Manifest tècnic*. Una de les proclames afirma que “[...]el moviment i la llum destrueixen la materialitat dels cossos” (Boccioni 2004: 40), així la llum és un dinamisme que reflecteix espontaneïtat i potència.

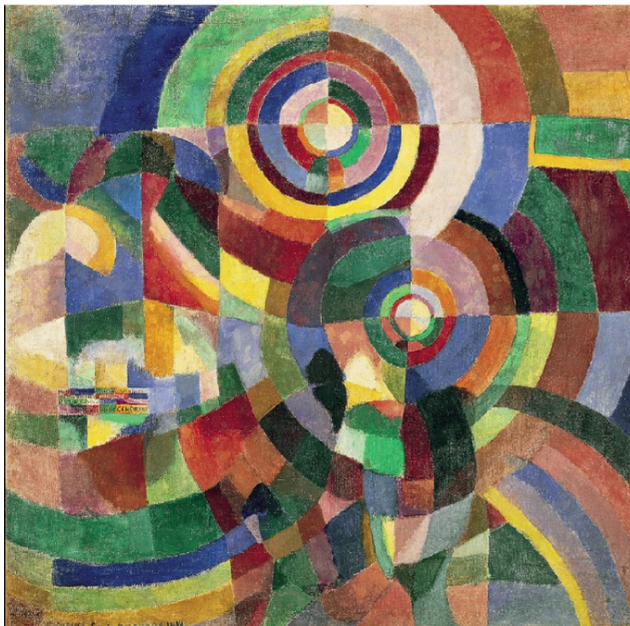
El dinamisme aconseguit pel diàleg entre la llum i el moviment de les formes geomètriques que generen una volatilitat de l'escultura és un fet present a l'obra *Formes úniques de continuïtat en l'espai* d'Umberto Boccioni (il·l.21). Aquesta escultura presenta un cos en moviment. En el caminar deixa una estela de les parts que componen el seu cos i que es dilueixen en l'espai. La combinació d'elements sintetitzats aconsegueixen aquestes formes en continuïtat. La incidència de la llum en el bronze produeix que el reflex lumínic col·labori en aquesta dissolució de les formes i alhora mostra la complexitat dinàmica de la transformació de la matèria en l'espai.

Com hem vist, el color juga un rol predominant en la comprensió i la manipulació de la llum en la pintura, però pren un estatus absolut com a mitjà en la pintura. Un camí que s'inicia al s.XIX amb l'Impressionisme i culmina en el monocromatisme del s.XX. Als inicis del s.XX es multipliquen les teories cromàtiques, com explica Peter Weibel, la teoria de Michel Eugène Chevreul *De la loi du contraste Simultané des Couleurs* que versa sobre el contrast simultani dels colors va provocar un impacte en diferents artistes i moviments (Jansen and Weibel 2006: 89). La simultaneïtat aplicada a la llum implica una harmonia i ritme que conquereix la mirada de l'espectador. Sonia Delaunay fa que a l'obra *Prismes elèctrics* (il·l.22) la superfície pictòrica sembli que es desmaterialitza per deixar pas a un àmbit il·luminat fruit de la brillantor dels colors. Delaunay ens ofereix experiències visuals pures com si la nostra visió es submergís en una simfonia cromàtica.



Il·lustració 20. *Llampec*, Luigi Russolo, 1910. Col·lecció Galeria Nacional d'Art Modern i Contemporani, Roma, Itàlia

Il·lustració 21. *Formes úniques de continuïtat en l'espai*, Umberto Boccioni, 1930. Col·lecció MoMA, Nova York, Estats Units



Il·lustració 22. *Prismes électriques*, Sonia Delaunay, 1914. Pracusa 2014083.

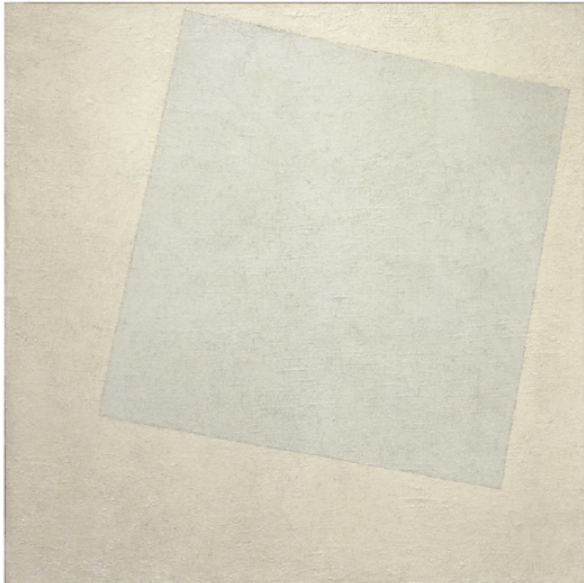
La màxima expressió de la llum a través del color es dona en el desenvolupament de la manera monocroma, el color com una forma d'explorar l'espai pictòric i aconseguir efectes d'il·luminació. En aquest moment, el color es separa de qualsevol relació amb l'objecte, cos o matèria. El color és entès i es presenta com una fenomenalitat flotant amb un caràcter poètic, ja que la llum sorgeix del color i no s'utilitza per il·luminar. El color i la seva relació amb la llum està present en una de les primeres ocasions al Suprematisme. La llum s'explora a través del color i s'observen fenòmens com la refracció per plasmar-los sobre la superfície del llenç. Kazimir Malevich plasma la difusió del color segons com hi incideix la llum. A *Composició suprematista (amb rectangle groc taronja i verd)* (il·l.23) mostra com el color, que sorgeix de les formes geomètriques, es difon i s'escampa a través de la incidència de la llum en ell. La seva recerca el va portar l'any 1918 a iniciar la sèrie *Blanc sobre Blanc* (il·l.24) on sintetitza la comprensió de la llum com a fenomen físic i les traces de raigs representats de forma texturitzada que revelen una llum pura i en moviment. La tendència monocromàtica pels seus caràcters i especificitats serà un avenç als estats lumínics com veurem posteriorment.

La utilització del blanc com a color predilecte, però que a través de la llum tenyeix els materials i transforma l'espai de manera subtil en una gamma cromàtica volàtil és el que presenta Notre Dame du Haut de Le Corbusier (il·l.25). El volum de l'església blanc i d'aspecte solemne amaga al seu interior una penombra, només trencada per la constel·lació de finestres de vidres de colors. Aquestes creen petits nínxols on la llum es manté tenyida pel color del vidre. La forma de tractar la llum produeix un vaivé cromàtic a l'interior regalant al visitant una atmosfera mística mitjançada per la llum.

Realitzada aquesta aproximació a la naturalesa de la llum i un intens viatge per la història de l'art en què s'han cercat les formes d'utilitzar i representar la llum, s'obre en el pròxim capítol quin és el lloc dels estats lumínics mitjançant establir els seus antecedents i proposar un acostament al terme *Light Art*.



Il·lustració 23. *Suprematist Composition (with yellow, orange and green rectangle)*, Kazimir Malevich, 1915-16. Fons col·lecció Museu Stedelijk, Àmsterdam, Països Baixos



Il·lustració 24. *Blanc sobre blanc*, Kazimir Malevich, 1918. Col·lecció Museu d'Art Modern (MoMA), Nova York, Estats Units



Il·lustració 25. Notre Dame du Haut, 1950-1955, Le Corbusier. Ronchamp, França. Hyde, Rory. 2008. Notre Dame du Haut. https://www.archdaily.mx/mx/02-74548/clasicos-de-la-arquitectura-ronchamp-le-corbusier/1288307317-ronchamp-roryrory2-1000x411?next_project=no

Capítol 2. El lloc dels estats lumínics

Com hem vist fins ara representar i utilitzar la llum ha estat des de sempre un dels grans desafiaments al que els artistes s'han aventurat. En la introducció s'ha plantejat que un dels objectius de la present tesi és obrir el que s'ha anomenat estats lumínics com un àmbit d'estudi dins del *Light Art*. Sota aquest terme que apareix a mitjans del s. XX es desplega un camp de recerca vastament ampli, complex i multidisciplinari on s'incorporen artistes que tenen la llum en el seu procés artístic sense que hi hagi distincions ni matisos en la manera en què s'utilitza aquesta llum, tant si és un element auxiliar entreteixit amb altres llenguatges com el so com si és en ella mateixa el material principal del projecte.

Dins aquest *Light Art* es troben projectes que tenen la llum com a mitjà narratiu on aquesta s'utilitza per il·luminar o per ressaltar l'altre. No obstant això, al llarg del desenvolupament històric del *Light Art* trobem un degoteig d'artistes i projectes que no tan sols treballen amb llum artificial sinó que a vegades tenen un interès a treballar la llum natural i combinar ambdues llums per consolidar totalitats que generen experiències que emfatitzen la sensibilitat perceptiva, entesa com “[...]la capacitat de captar a través dels sentits el món que ens rodeja, però percebent matisos que no tothom capta” (Guilera 2011:36). Així doncs, la intenció rau a recollir aquests projectes i singularitzar-los el que anomenaré estats lumínics, com un àmbit dins el *Light Art* que contribueixi al mateix temps a posar claredat en l'expansivitat del mateix *Light Art*. Aquests són propostes que generen ambients lumínics a través d'explotar i exposar les qualitats de la llum. És a partir de les creacions d'aquests artistes que es dona lloc a construir el discurs sobre aquesta nova perspectiva en la qual la llum deixa de ser una eina per transformar-se en potència creadora i expressiva en l'àmbit sensorial. Els projectes constitueixen medis ambients lumínics que s'ofereixen als espectadors i des d'on s'estableixen relacions emocionals i sensorials que ressonen en la corporeïtat dels espectadors. La suma d'aquestes particularitats permet teixir diferents diàlegs oberts amb la llum.

En el següent apartat treballarem els orígens i el desenvolupament del *Light Art* que dibuixaran el panorama per traçar la genealogia dels estats lumínics que ve marcada des de l'àmbit artístic a través de les tendències de la desmaterialització i artistes com Lucio Fontana, però també s'alimenten d'algunes comprensions i reflexions entorn de la llum des de l'àmbit de l'arquitectura.

2.1 *Light Art*: la fascinació per la llum com a mitjà

La llum a finals s.XX esdevé independent, funciona alhora com a medi i material. Aquesta transformació ve precedida per la representació del moviment en el Futurisme i la realitat d'aquest evidenciat en l'art cinètic. Als anys 20 del s.XX s'inicia un canvi que marca l'ús de la llum en l'àmbit artístic: de la representació de la llum o la utilització d'aquesta per generar contrastos i expressivitat al treball amb la llum, on aquesta esdevé un material suggestiu i que en moviment ofereix un ampli rang de possibilitats com per exemple que els límits dels cossos es dissolguin o resultin en un contrast intens. Tanmateix, l'ús de la llum en combinació amb altres materials, com per exemple el metall, fa que la reflexió de la llum ofereixi una aparença desmaterialitzada que dissol els límits de l'objecte i s'expandeix en direcció a l'espectador.

És en aquest període d'experimentació i avenços científics i tècnics on podem situar l'origen del *Light Art*. Un terme que instauren els contemporanis de Lázlo Moholy-Nagy a qui consideren el pioner. L'artista, un dels principals membres de la Bauhaus, va tenir un gran interès en l'acte d'introduir l'espai en l'art, i fer-ne d'ell una extensió de la vida. Amb aquest objectiu en ment desenvolupa un gran delit per la llum i les relacions que teixeix amb les categories d'espai i temps. Aquesta exploració de l'espai s'articula a través de relacions volumètriques, materials, formes, posicions i llum que ja havien explorat els constructivistes i que Moholy-Nagy expressa amb les següents paraules:

“Nosaltres indubtablement hem d'arribar a manipular la llum que es mou, la llum refractada (color); hem de pintar amb una llum fluida, oscil·lant, prismàtica en lloc d'amb pigments. Això ens permetrà una millor aproximació a la nova concepció d'espai i temps” (Moholy-Nagy [1928] 1949: 38).

L'exploració de la llum comença per Moholy-Nagy en l'àmbit de la fotografia però aviat s'interessa pels efectes lumínics que es poden aconseguir en l'espai real. Aquesta inquietud produeix que l'artista iniciï una sèrie d'investigacions que van desembocar en la peça *Lichtrequisit* (il·l.26), que va dissenyar l'any 1922, però no va realitzar fins al 1930.

Aquest projecte representa una decisiva nova definició de l'escultura mòbil i en el seu desenvolupament afecta la construcció de l'entorn. L'aparell que girava de manera pausada incorporava llum que sorgia de les perforacions realitzades en el mateix, reflectint-se en les parets veïnes el que creava un espectacle de reflexos lumínics. Els efectes aconseguits busquen un més enllà de l'admiració i l'artista afirma que “[...]cal observar les reaccions emocionals amb cada combinació, textura color i il·luminació”

(Moholy-Nagy 1970: 103) apunta així al fet que la llum té una relació d'afecte amb l'espectador, també en la seva relació en i amb l'entorn. Moholy-Nagy a *Vision in Motion*, afirmava la importància d'activar l'espai mitjançant la creació de tensions. La llum és per a Moholy-Nagy un element que permet unir les categories d'espai i temps i en què, mitjançant el joc amb l'espai per part de l'artista, s'enriqueix l'experiència dels éssers humans. El joc de la llum permet el que Moholy-Nagy anomena visió en moviment –*vision in motion*– que es refereix a veure mentre s'està en moviment però també veure el que es mou. S'articula, per l'artista, una comprensió simultània, un acte creatiu de l'espectador en què "Veure, sentir i pensar estan en relació [...] s'integren els elements en una totalitat creativa"(Moholy-Nagy 1947: 153).

De manera paral·lela en el temps, Thomas Wilfred és l'altre figura clau en l'inici del *Light Art*. Va crear màquines que produïen imatges en moviment, que va anomenar "lumia" o composicions de llum en el temps. "L'únic mitjà d'expressió de l'artista és la llum" (Betancourt 2006: 10), afirmava. En el seu procés va incloure miralls reflectants, discos de vidre pintats a mà i peces de metall doblegades, totes ubicades en petites construccions que esdevenien caixes de lluminositat per la transformació que la llum patia en entrar en joc amb els diversos materials. L'any 1921, Wilfred havia completat el que va anomenar Clavilux, un òrgan de colors que projectava llum amb la seva acció i del que en va fer diverses versions com *Unitat #50 Elliptical Prelude and Chalice* (il·l.27). El mecanisme està amagat en una carcassa de fusta i utilitza un mirall reflectant i les peces de metall doblegades per donar forma a la llum de diverses làmpades mitjançant lents que ajuden a dispersar o concentrar la llum. L'artefacte controla les tonalitats i les formes amb un teclat semblant al d'un piano, que produeix formes canviants i de color vibrant en accionar les diferents tecles d'aquest piano lluminós.

És a partir d'aquest moment quan la llum emergeix amb estatus absolut com a element per crear, com a matèria per treballar des de diferents disciplines artístiques i que unida amb altres elements permet crear espectacles de llum. El canvi de la representació de la llum com hem anunciat anteriorment, cap a l'ús de la llum com a material és impulsat per la importància del moviment en el Futurisme i la manera de representar-lo i treballar-lo desemboca en l'art cinètic. Com explica Peter Weibel, a partir dels anys 20, moment en què la unió entre art i tecnologia permet tenir nous materials i tècniques, "[...]les imatges es substitueixen per elements físics i la llum pren moviment i autonomia" (Jansen i Weibel 2006: 95). La llum esdevé, en conjunt amb les tendències de la desmaterialització contingudes principalment en l'art conceptual, un

element que evoluciona i es mescla amb altres tècniques com el so o la introducció del moviment.



Il·lustració 26. *Lichtrequisit*,
László Moholy-Nagy, 1930.
Margolin, V., 1997. *The Struggle
for Utopia: Rodchenko, Lissitzky,
Moholy-Nagy, 1917-1946*.
Chicago, University of Chicago
Press, p.140



Il·lustració 27. *Unitat #50, Elliptical Prelude and Chalice* primer model de taula del *Clavilux*, Thomas Wilfred, 1928. Orgeman, K, 2017. *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*. Londres, Yale University Press, p.100

2.2 La situació teòrica del *Light Art* i el seu desenvolupament

El *Light Art* a partir de mitjans del s.XX és una categoria on s'incorporen tots aquells artistes que treballen amb llum de forma conjunta i on els medis i mètodes de treballs són diversos. Aquesta diversitat es dona en gran part pel clar poder comunicatiu i expressiu de la llum que impregna i s'empra en multiplicitat de disciplines: arquitectura, disseny, luminotècnia passant per l'escenografia teatral, la fotografia fins al cinema, el videoart i l'art digital. La llum, però en el *Light Art* és mitjà i en general la utilització d'aquesta s'associa a una funció o missatge previ incorporat per part de l'artista; la llum s'utilitza com una eina de suport per generar una incidència en l'espectador que no s'arrela necessàriament a la sensibilitat estètica.

El *Light Art* com s'ha esmentat anteriorment abasta una gran multidisciplinarietat. Tot i l'ús freqüent del concepte no ha estat oficialment estudiat com a moviment fet que contribueix en part a la seva indefinició. En alguns intents de definició, trobem el *Light Art* descrit com:

“Terme genèric per obres d'art en les quals la llum artificial (usualment elèctrica) juga un paper important. Tot i que els artistes han experimentat amb la llum des del s.XVIII, no és fins als anys 60 que el *Light Art* pot ser reconegut com un moviment i es dona un ús generalitzat del fluorescent, neó, làser i holografia” (Clarke 2001: 143)

En aquesta definició trobem un clar èmfasi en la llum artificial i en els diferents elements lumínics que configuren les obres. La definició oblida la llum natural i deixa entreveure la llum com a eina i no com a protagonista.

Una altra definició que també subratlla l'ús de la llum artificial afirma:

“El *Light Art*, que va començar als anys 60, es dedica principalment a explorar la llum artificial; és un gènere d'art relativament jove, però cada cop més independent [...] *Light Art*. Art fet amb llum? Precisament. Amb llum artificial? Sí. La llum elèctrica, que està disponible constantment, és un dels requisits bàsics per al que avui anomenem *Light Art*.” (Eisser 2005)

En aquesta ocasió s'afirma que el *Light Art* és llum artificial i per tant plasma una relació causa-conseqüència, en què tot el que queda en els marges de la llum artificial no és considerat *Light Art*, però tampoc no hi ha fins al moment una relació directa entre el terme artístic *light art* i la llum natural o una mescla d'ambdues.

Tanmateix, ambdues definicions constaten l'absència de referències a la utilització de la llum com a element capaç de generar experiències d'afecció i transformació dels espectadors i els entorns.

Si bé com s'ha esmentat en la introducció d'aquesta tesi, no hi ha estudis que dirigeixin el focus al *Light Art* com un moviment artístic que pugui ser delimitat o distintiu i que pugui desplegar-se com un tot holístic. Tanmateix, en l'actualitat els discursos que utilitzen el terme *light art* mantenen en comú que existeix en la peça una font de llum o un caràcter immersiu, però les seves vicissituds i diferències cada cop semblen expandir-se més i probablement possibiliten treballar més àmbits que aportin claredat a aquesta fluïdesa i multiplicitat de formats. Una mostra d'aquesta amplitud és el cicle de conferències que l'any 2018 presenta el Centre d'Arts i Mitjans Tecnològics (ZKM) situat a la ciutat de Karlsruhe (Alemanya). Sota el títol "The Future of Light Art" el simposi explora les noves teories i pràctiques de la llum, des de la química biofísica fins a la litosfera i les possibilitats artístiques que els avenços en aquests camps poden impulsar. Així en diversos panells trobem l'art digital de TeamLab amb l'essència del paper de la llum en les projeccions en conjunt amb l'estudi de les possibilitats dels metamaterials⁴, entre altres associacions.

Llum, formes tridimensionals, moviment i motors o maquinària són els elements presents ja en el *Lichtrequisit* de Moholy-Nagy i en els *Clavilux* de Thomas Wilfred, peces que són bàsiques en el *Light Art* contemporani. L'era d'experimentació que s'origina amb Moholy-Nagy es veu trencada per la Segona Guerra Mundial i no és fins als anys 60 que retorna la seva absoluta esplendor. Impulsat per Yves Klein, Jean Tinguely i Lucio Fontana, artistes que cercaven convertir l'art en part de la vida quotidiana. Aquesta missió implicava integrar l'espai i buscar el camí per trencar la barrera entre objecte i espectador. En aquest retorn de l'esperit de recerca i innovació hi ha diversos nuclis d'investigació de llum a Europa on els treballs que es desenvolupen giren entorn de les noves tecnologies, les relacions entre la llum i el moviment i els esforços per demostrar fenòmens visuals mitjançant experiments.

D'una banda, el Moviment ZERO amb base a Düsseldorf, el nucli del qual eren Heinz Mack, Otto Piene i Günther Uecker pels quals la llum era objecte de creació i de la qual en la configuració de les seves obres se'n poden establir tres tipologies: la llum com a valor lleuger del color, on la llum neix del color per imbuir la superfície i arribar en forma d'energia a l'espectador i alhora la introducció d'elements per crear patrons rítmics i dinàmics que establissin una dialèctica entre claror i foscor per aconseguir el mateix efecte. D'altra banda, la tangibilitat de la llum en l'espai mitjançant els materials

⁴ Es poden consultar les diferents ponències i recuperar el programa a "The Future of Light Art, ZKM Events Disponible a: <https://zkm.de/en/event/2018/02/the-future-of-light-art> [Consultat el: 20 d'abril de 2021]

que treballen la llum per reflectir-la i impulsar-la al lloc de l'espectador per experimentar les dimensions d'espai i temps de manera sensorial. Finalment, l'ús de la font de llum directa en la creació de l'obra o la incorporació d'aquesta en conjunt amb altres elements creant espais lumínics i oferint experiències visuals contínues on l'espectador es situa plenament en l'interior de l'obra⁵.

Així mateix, la llum s'entén com a material amb un gran potencial creatiu i es converteix en el nucli de moltes de les seves obres per la seva capacitat de crear relacions espacials i emocions, de fet per a Heinz Mack "La llum allibera l'espai, el desborda l'obre i deixa mostrar la seva sensualitat, atmosfera i transparència" (Pörschmann i Schavemaker (eds.) 2015: 385).

D'altra banda, a França trobem GRAV, el Grup de Recerca en Art Visual, que neix l'any 1960 i del que formaren part artistes com Julio Le Parc i François Morellet entre d'altres. Les investigacions col·lectives que es van portar a terme van passar per l'experimentació cinètica i un important pes d'allò tàctil en la composició artística, però també la llum hi juga un paper decisiu en l'experimentació amb els efectes cromàtics i visuals que s'aconsegueixen a través del moviment, un tema que va tenir una gran importància perquè esdevé una via per la centralitat de l'espectador i la seva participació directa en les obres.

Així doncs, la investigació d'efectes òptics i de la percepció psicològica (Morellet et al. 1961) es duu a terme mitjançant l'ús de la llum artificial en dispositius mecànics. Un dels artistes que més es va centrar en la investigació lumínica va ser Julio Le Parc, que va treballar sobre els canvis generats per la incidència i les variacions de la llum. En les seves obres, com per exemple a *Cellule avec projection en Vibration* de 1968 (il·28) podem trobar llum projectada a través de caixes de diferents materials amb obertures, passant per les construccions de llum polsant que desestabilitzen el ritme normal de la percepció combinades amb les projeccions en l'espai. L'objectiu principal d'aquests experiments era allunyar-se dels principis que assentaven que una obra era fixa, estable i determinada. Els elements o formes fixes accentuen la desestabilització produïda per la manipulació de la llum (Hohlfeldt i Imbernon 2013: 26).

Seguidament, ens hem d'aturar al Gruppo Enne a Itàlia. Fundat a la ciutat de Pàdua per artistes com Alberto Biasi, Toni Costa o Ennio Chiggio, de manera similar als altres moviments hi ha un interès per explorar les possibilitats d'un art basat en el dinamisme amb la llum com a element determinant. La investigació optico-cinètica es veu influenciada per les teories de la percepció de la *gestalt*. Les obres que es presenten a l'exposició "Arte Programmata" comparteixen la multiplicitat de l'experiència, ja que

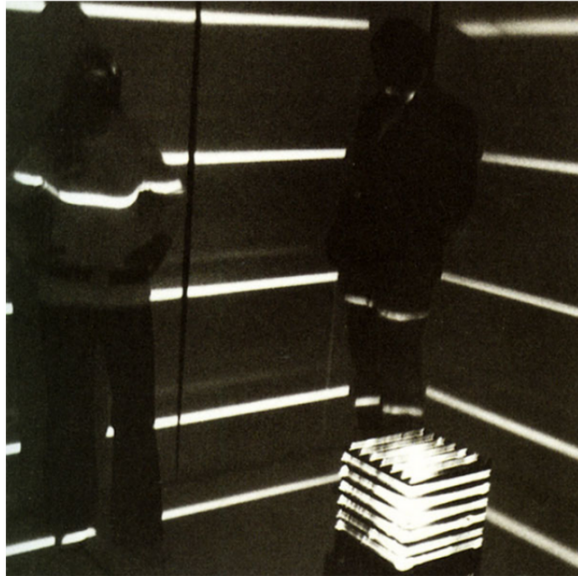
⁵ Part d'aquesta explicació sorgeix del treball propi de final de Màster: "LLUM.ZERO. La fenomenalitat de la llum al Moviment ZERO, 1957-1966."

l'espectador ha de renunciar a l'únic punt de vista estàtic perquè es permet el desenvolupament d'una interpretació continua (Galimberti 2012: 85), on l'espectador es guia pels estímuls perceptius produïts per les transformacions cromàtiques i lluminoses. De fet, algunes de les obres de Biasi i Chiggio buscaven trobar en la quotidianitat la multiplicitat de perceptivitat a través joc llum amb els materials (Margozzi i Granzotto 2012: 19).

El moviment Op Art (Optical Art), que engloba alguns dels artistes citats anteriorment tals com Morellet o Jesús Rafael Soto, que també va estar vinculat a ZERO, és igualment important en aquest context. Op Art es centra en la percepció visual i el procés de veure com a tal. En posar l'atenció sobre aquest fenomen, els representants del moviment, entre ells Victor Vasarely i Marina Apollonio en conjunt amb artistes dels moviments esmentats anteriorment, van utilitzar relleus estructurals, matrius de llum, lletres i contrastos de colors destinats a estimular la visió dels espectadors amb les seves obres generaven experiències visuals plenes de moviment.

Tots els artistes dels moviments esmentats cercaven a través de l'aplicació de la llum en les seves obres formes d'explorar el que s'ha anomenat art cinètic. Aquesta gran categoria engloba aquells projectes que recerquen sobre el moviment tan virtual, el que es produeix en l'obra o la superfície material, com el que genera l'espectador, de forma incentivada o lliure i on la llum esdevé material múltiple i ric en possibilitats, fenomen que recull la següent cita: "La llum en l'art com a material per crear moviment" (Popper 1963:15).

Als Estats Units, el minimalisme de Dan Flavin impulsa l'ús del fluorescent en uns inicis i més tard el neó de manera escultòrica i posteriorment en instal·lacions lumíniques. La sèrie *Icons* planteja la religiositat no només pel títol sinó també per l'aura de misteri que envolta cada obra i, al mateix temps, la pintura com a forma d'expressió artística (Thierolf i Vogt 2009: 10). De mode irònic Flavin substitueix la brillantor de l'or que revestien les icones pictòriques de la imatgeria religiosa tradicional per la llum fluorescent que segueix tenint aparença misteriosa i que comunica amb l'espectador com per exemple *Icon III: the blood of a martyr* (il·l.29). En els projectes de Flavin hi ha una rellevància de la relació arquitectura i obra especialment en les sèries de barreres, passadissos i cantonades. Aquests controlen i impedeixen el moviment de l'espectador a través de l'espai de la galeria com per exemple a *Sense títol (a Jan i Ron Greenberg)* (il·l.30). La llum en les obres de Flavin aporta informació i transformació a l'espai, però l'experiència conté la comunicació d'un concepte. La llum doncs irradia el concepte o dit d'una altra manera la situació lumínica on s'insereix l'espectador està velada pel concepte.



Il·lustració 28. *Cellule avec projection en vibration*, Julio Le Parc, 1968. Atelier Le Parc. 2014. <http://julioleparc.org/tablet/lumières.html>



Il·lustració 29. *Icon III (blood) (the blood of a martyr)*, Dan Flavin, 1962. Donald Judd Foundation. 2023. <https://juddfoundation.org/index-of-works/icon-iii-blood-the-blood-of-a-martyr-1962/>

D'altra banda, també ens podem fixar en l'ús del neó en les exploracions autoreferencials de Joseph Kosuth, en les quals investiga el llenguatge que pot desplegar la potència lumínica del neó que enlluerna i focalitza l'atenció com per exemple a *Five words in blue neon* (il·l.31).

En aquest context experimental i en paral·lel al desenvolupament de noves experiències artístiques centrades en l'entorn natural com per exemple el *Land Art*, a la ciutat de Los Angeles es posen en marxa projectes on es creen entorns tancats de llum que expandeixen l'art ambiental. La llum, en la creació d'entorns immersius com exploració de la percepció és present en diversos artistes del *Light & Space*, moviment nascut a Califòrnia, tot i no considerar-se un grup com a tal (Clark 2011: 20). Els artistes que es recullen sota aquest terme són Dough Wheeler, Mary Corse, Bruce Nauman i James Turrell entre d'altres, cercaven a través de la llum i les seves qualitats aplicar efectes mecànics i psicològics de percepció per estimular l'atenció sensorial dels espectadors.

Així, els primers artistes del *Light Art* es van fascinar pel fenomen de la unió de llum i moviment que es reflecteix en el concepte de Moholy-Nagy *vision in motion* on la llum és una forma d'unir les categories d'espai i temps. Avui, la visió en moviment és una part de la vida quotidiana. Des de finals del s.XX el *Light Art* consisteix en la creació d'espais de llum que s'adrecen no només al sentit de la visió, sinó també a l'oïda i al tacte. Les instal·lacions combinen diferents mitjans per experimentar la llum o utilitzar la llum com a mitjà per traslladar reflexions i missatges socials. Tanmateix, trobem instal·lacions que investiguen la percepció i l'experimentació de l'espectador en i a través de la llum.

Si partim de les definicions apuntades del *Light Art* entès com una àmplia categoria on encabir projectes que es basen en la llum artificial, en aquest repàs ja hem pogut albirar que és un camp extens que no es pot reduir a la llum artificial i on es poden distingir tendències i idiosincràsies amb possibilitats de sistematitzar-se i constituir-se com espais dins el *Light Art*.

En el proper apartat proposem els estats lumínics des de dos apropaments: d'una banda, la raó de ser del concepte i, d'altra banda, s'establiran els diversos antecedents que es relacionen o influeixen en els estats lumínics.



Il·lustració 30. *Untitled (to Jan and Ron Greenberg)*, Dan Flavin, 1972-73. Solomon R. Guggenheim Museum, New York Panza Collection, 1991. Museu Guggenheim, Nova York, Estats Units



Il·lustració 31. *Five words in blue neon*, Joseph Kosuth, 1965. Shanken, E., 2009. *Art and electronic media*, Londres, Phaidon Press, p. 19

2.3 Estats lumínics: orígens i possibilitats

Els estats lumínics es proposen com un espai dins el *Light Art* on agrupar aquells projectes que tenen la llum com l'element central que genera la instal·lació. No tan sols hi ha un treball amb llum artificial sinó que es desplega un interès en el treball amb la llum natural. A més a més, els estats lumínics exploren la potència creadora de la llum a través d'exposar les seves qualitats en la construcció de medis ambients lumínics. Aquests es basen la sensorialitat somàtica i l'obertura de múltiples possibilitats d'experimentar la llum i experimentar-se a un mateix en la llum, permeten nous modes d'acostar-se a l'entorn i possibiliten un mode estètic que emfatitza el sentir somàtic.

Abans d'endinsar-nos en els orígens i possibilitats dels estats lumínics cal aturar-se en el terme que dona nom a l'àmbit d'estudi. L'objectiu de constituir aquesta àrea diferencial dins el *Light Art* té la seva principal motivació en el poder de la llum com l'energia creadora que construeix ambients lumínics que s'ofereixen a l'espectador com un espai d'experimentació. En aquest àmbit la llum no és un mitjà per comunicar alguna cosa, tampoc és un element més d'un conjunt en la seva configuració ni està condicionada a ser el teló de fons per crear una escena o ambient concret. Estats lumínics possibilita el concepte per referir-se aquest àmbit singular dins el *Light Art*. El concepte, recull l'essència de transformació i canvi característica que contenen els diferents projectes i al mateix temps dels espectadors en l'experiència estètica. Estats, que procedeix de l'arrel llatina –esse es pot traduir tant per ser com per estar. Una dualitat que implica una permanència, en el nostre panorama, de la instal·lació lumínica, però alhora una fluïdesa que capta la mutació i el canvi constant de la llum i dels espectadors que en l'experiència es troben immersos en un estat-de-relació entre la seva sensorialitat i l'ambient de llum que descobreixen. L'ús del terme estats també al·ludeix a les capacitats de les qualitats lumíniques de transmutar i en la seva incidència en l'entorn i al mateix temps es mescla en una simbiosi en ella mateixa i en cadascun dels espectadors, el que reforça la concepció de metamorfosi i canvi continu que es desenvoluparà al llarg del present escrit.

Així doncs, estats lumínics és el concepte que té la força concreta per establir-se com a referència i alhora acull la idiosincràsia de la mutabilitat lumínica, el caràcter canviant de les instal·lacions que ve propulsat no només per les qualitats lumíniques sinó també per l'experiència que constitueix cada espectador que definirem com a poètica. Al mateix temps, el terme s'utilitza en plural perquè tot i que els projectes comparteixen l'essència de generar indrets de sensacions. Cada qualitat lumínica i cada espectador aporten una tintura específica i única que fa que les possibilitats d'experimentació siguin múltiples i obertes.

Dins d'aquest ample àmbit que és el *Light Art* es pot resseguir una tendència on l'ús de la llum natural i artificial ja no és un mitjà i esdevé un element amb presència pròpia que construeix veritables ambients lumínics. Aquests, vinculen la corporalitat en l'àmbit perceptiu, des de la cerca dels seus límits fins a la creació d'ambients on l'espectador pot trobar-se amb si mateix. En efecte, aquests projectes són una espècie de laboratoris posats a disposició de l'espectador, que cerquen comprometre'l i que posen al centre la relació en i amb la llum que s'estableix en l'experiència estètica.

És precisament aquesta tendència la que es recull sota el signe d'estats lumínics, on la llum es desplega en el joc amb diferents materials i entorns, es constitueix en cadascuna de les seves disposicions, com a àmbits oberts a l'experiència. Les instal·lacions esdevenen llocs de possibilitats que provoquen una celebració del sentir, una re-espacialització dels cossos en la llum i una nova forma d'experimentar la llum, que es pot traslladar a la nostra quotidianitat. Els projectes, com s'ha apuntat anteriorment, són laboratoris creatius oberts a ser experimentats on qualitats lumíniques i espectador es constitueixen mútuament en el moment de l'experiència.

Els artistes més enllà de manipular la llum creen ambients que són llocs per descobrir i acostar-se a la llum d'una manera holística i experiencial. Al mateix temps, són ambients on l'espectador s'aventura a conèixer com les qualitats de la llum i la immersió en aquestes li permet descobrir-se a si mateix i a la llum des d'una nova òptica. En conseqüència, en aquests entorns lumínics, que podem caracteritzar com a oberts a una multiplicitat d'experiències, la llum mitjançant les seves qualitats – intensitat, reflexió, moviment, dispersió, resplendor i color- es transforma en la matèria protagonista de l'ambient obrint aquest ampli ventall de possibilitats d'experimentació. Aquesta tendència proposo treballar-la des del que he anomenat estats lumínics.

La intencionalitat per part de l'artista és molt difícil d'acotar sota una idea o un concepte únic, sinó que mitjançant percepció i emoció és l'ésser humà el que construeix el seu viatge de transformació poètica, de fet com afirma Mieke Bal, "La naturalesa proposa, l'artista disposa" (2013:179), és a dir, els artistes organitzen les instal·lacions lumíniques com a elements artístics, però mitjançant l'experimentació de l'espectador es transformen en actes que repercuteixen en la vida quotidiana. Aquestes instal·lacions transgredeixen la frontera entre l'art i la vida, perquè fan que els espectadors siguin més receptius als seus moviments i a les qualitats transformadores de la llum, fet que impacta de ple en la forma de comprendre la llum en el nostre entorn i la relació que s'estableix amb ella.

Després d'assentar les possibilitats del concepte estats lumínics i la seva adequació al propòsit de la present investigació proposo viatjar als possibles orígens d'aquest àmbit.

Tot i que en algunes ocasions poden coincidir amb el desenvolupament del *Light Art* que planteja Peter Weibel (Jansen i Weibel 2006), l'establiment dels orígens cerca aquells moviments i artistes les obres dels quals estan travessades per la sensibilitat perceptiva i la recerca d'emocionar l'espai.

2.3.1 Els orígens dels estats lumínics

L'esperit dels estats lumínics rau en l'èmfasi de la sensorialitat en l'experiència viscuda en aquests ambients lumínics. Un sentir que va més enllà del veure i que implica la corporalitat i la relació que l'ésser humà estableix amb l'entorn. A continuació presentem els antecedents dels estats lumínics.

Així doncs, podem establir que els antecedents del que anomenem estats lumínics es troben presents en diversos moviments en què s'implica una exploració de l'afecte del color, l'exploració de la relació amb l'entorn i la voluntat d'expandir-se més enllà del llenç per acostar-se a l'espectador i apel·lar a l'experiència sensible. Aquests són: el *colour field painting* de Mark Rothko, les tendències de la desmaterialització que s'originen després de la Segona Guerra Mundial, de la mà d'artistes com Lucio Fontana, Yves Klein o Piero Manzoni en conjunt amb algunes de les idees que desenvolupen Otto Piene i Heinz Mack durant el temps que van formar part de ZERO. D'altra banda, tancarà l'àmbit artístic els treballs de Robert Irwin i James Turrell com a fundadors del moviment Light & Space. L'ús i la reflexió al voltant de la llum per part d'alguns arquitectes, així com la importància que es dedica a la relació del cos i l'espai a l'arquitectura també serà font dels estats lumínics per aquesta atenció a l'entorn que es configura per ser viscut.

En primer lloc, les obres de Mark Rothko exploren l'habilitat del color per crear espai. Aquest intent d'anar més enllà de la superfície del llenç s'acompanya de la voluntat d'involucrar l'espectador en l'àmbit sensorial. El color crea una atmosfera, on aquest no té un efecte pla sinó que sembla apropar-se a un gas o una emanació de color (Auping 2007: 140) i, per tant, embolcalla l'espectador físicament, un fet molt palpable a la *Capella Rothko* (il·l.32).

En aquest projecte les superfícies porpres dels llenços desprenen la brillantor del color en un espai que obre una pausa de la saturació múltiple del món i convida a moure's en un infinit. Tot i que l'artista situava el seu interès en "[...]expressar les emocions humanes bàsiques [...] i comunicar-les" (Rothko 1990: 398), els colors penetren i imbueixen l'espai fent que l'espectador s'assenti en aquest lloc de consciència sobre un mateix. Un lloc on no es pot anticipar el que passarà i on cadascú elabora la seva pròpia experiència en relació amb el color i a la revelació que l'artista apuntava que

havia de ser la seva obra (1990: íbid). Aquesta revelació no s'ha de lligar únicament a l'espiritualitat sinó que hi ha una fluïdesa entre aquestes emocions bàsiques mediades pel color i les emocions que tinten les experiències dels espectadors, així trobar-se davant de *Orange and Yellow* de 1956 (il·l.33) és trobar-se amb allò que a cadascú li provoca aquesta transició de tonalitats que sembla desbordar els seus límits físics. Aquest fenomen es correspon amb la realitat actual del color que definirà Josef Albers com “[...]el color en el seu context, fluït, contingent i integrat” (Albers [1963] 2017: 87) D'altra banda, els rectangles presents a les seves obres són definits com “no-formes” (C. Rothko 2017: 7) per la seva omnipresència que fa que la mirada vagi més enllà de la forma i sigui un espai en expansió que supera els límits de la tela.

Tanmateix, cal aturar-se a tractar la implicació de la llum en la seva obra. Per l'artista, el color té la seva pròpia lluminositat que sorgeix en l'acte de trobar-se amb l'obra. Així, a les indicacions que va dirigir per la mostra que es va realitzar a la galeria Withechapel l'any 1961, feia èmfasi en la il·luminació d'aquesta manera:

“És important que la llum, tant natural com artificial no sigui massa forta. Ja que les pintures posseeixen una pròpia lluminositat interna, una excessiva llum en l'ambient deixa el color esclau d'aquesta” (M. Rothko 2002: 44)

Així, aquests colors que escapen del límit i esdevenen atmosfèrics, ho fan també per aquesta llum que sorgeix de l'interior del color, que convida a un contemplar pausat, un situar-se en els seus llenços que esdevenen llocs per experimentar alguna cosa transcendent o bé una desconexió.

En segon lloc, tres artistes que gairebé coincideixen en el temps condensen l'esperit de la desmaterialització. Aquest concepte comprès com la des-emfatització dels aspectes materials, no sense les seves complexitats com afirma Lucy Lippard (Lippard 2004) i que en aquestes pàgines relacionem amb el desplaçament del focus des del material a la sensibilitat o experiència viscuda de l'obra. Així doncs, ens referim a la desmaterialització no relacionada amb l'art conceptual però sí centrada en la tendència d'eludir les intermediacions entre l'obra i l'espectador per donar-li un espai on perdre's en la contemplació.



Il·lustració 32. Capella Rothko, Mark Rothko, 1964-71. Elizabeth Felicella Photography. 2020. Houston, Texas, Estats Units.



Il·lustració 33. *Orange and Yellow*, Mark Rothko, 1956. Col·lecció Galeria Albright-Knox Art Gallery, Buffalo, Nova York, Estats Units.

Aquestes tendències de la desmaterialització que referim prenen força al panorama europeu a través de tres artistes i un moviment: Piero Manzoni, Yves Klein, Lucio Fontana i la prolífera activitat del Moviment ZERO.

D'una banda, Piero Manzoni al manifest *Dimensione Libera* publicat al 1960 afirma la necessitat d'alliberar la superfície del llenç per intentar descobrir les infinites possibilitats de l'espai total i de la llum pura i absoluta (Hilligins 2015:154). El sentit d'alliberació que tenen les paraules de Manzoni es trasllada a la pràctica amb immensos monocroms en què la relació del color ofereix una totalitat dinàmica. L'absència de color és entesa i es presenta com una fenomenalitat flotant, la llum és el que resta i es desprèn del blanc dels seus *Achromes* (il·l.34). Per diferents mètodes i estructures relativament uniformes es compensen les superfícies òpticament en moviment que s'aixequen del llenç i semblen destruir els seus límits materials. La llum s'entén com a valor essencial del color, una energia que es trasllada a l'espectador, amb un dinamisme que sembla trencar els límits de la superfície del llenç.

D'altra banda, tot i la prolífera carrera de Yves Klein, posem el focus en la seva teorització sobre "l'espectador ideal"⁶. Aquest, davant dels seus monocroms "[...]havia de convertir-se, de forma sensible, en extradimensional, fins al punt en què serà un tot en un tot, impregnat en la sensibilitat de l'univers" (Riout, 2006: 38). Aquesta teorització sobre la sensibilitat està relacionada amb els conceptes "invisible" i "immaterial" que treballarà a *Le Vide* (il·l.35). En aquest projecte, Klein cercava que els espectadors expressessin en l'experiència artística la seva pròpia sensibilitat. Amb aquest projecte va iniciar el que s'ha anomenat l'època pneumàtica, moment de corporització de l'esperit, el principi de la vida. En el text "L'Évolution de l'art vers l'immatériel" l'artista es refereix a *Le Vide* com:

"La creació d'un ambient, un clima pictòric invisible però present en l'esperit del que Delacroix anomena al seu diari "allò indefinible" [...] Invisible i intangible, aquesta immaterialització del quadre ha d'actuar [...] sobre els vehicles o els cossos sensibles dels visitants de l'exposició amb més eficàcia que les pintures visibles" (Alvárez Romero (ed.),2017: 40).

⁶ Les reflexions sobre Yves Klein , la relació entre color, llum i espai en la seva obra procedeixen en part del TFG de la pròpia autora: *L'Spazialismo a propòsit de Lucio Fontana*



Il·lustració 34. *Achrome*, Piero Manzoni, 1958. Fundació Piero Manzoni. Milà, Itàlia



Il·lustració 35. *Le Vide*, Yves Klein, 1958. Weitemeier, H. 1995. *Yves Klein 1928-1962, International Klein Blue*, Köln, Taschen, p.33

Aquesta sensibilitat en l'experimentació també està present en els seus monocroms blaus. Si ens fixem en la *Gelsenkirchen Experience* (il·l.36) s'aprecia com el blau sembla deixar de ser pigment per convertir-se en una fenomenalitat que impregna l'espai, per Klein:

“És el color el que submergeix la sensibilitat còsmica. La línia no té l'habilitat d'impregnar, tal com ho fa el color. La línia talla l'espai... El color l'impregna. La línia es precipita a través de l'infinit: el color és l'infinit, és, de fet, la matèria de l'espai abstracte” (Klein 1974: 22)

En aquesta obra l'espectador es situa físicament en l'espai del color, perquè aquest irradia des de la superfície dels llenços cap a l'espai. *Gelsenkirchen Experience* pot esdevenir aquest impregnar-se en una atmosfera, assimilant la sensibilitat a través de la imaginació, ja que per Klein “imaginar és absentar-se, llançar-se a la nova vida” (Klein [1959] 2020: 11) així, a través de la imaginació, aquesta experiència del blau IKB és atendre d'una nova manera a la vida.



Il·lustració 36. *Gelsenkirchen Experience*, Yves Klein, 1959. Estat actual: Robbin, Thomas., 2015.

https://www.gelsenkirchen.de/de/kultur/bildende_kunst_literatur_tanz/kunst_im_oeffentlichen_raum/karte/poi/2366-klein-yves-ohne-titel-blaue-reliefs

Lucio Fontana, el tercer dels artistes mencionats, comença la seva cerca cap a l'immaterial amb el *Manifesto Blanco*, que dona el tret de sortida al que avui es coneix com *Spazialismo*. En aquest text, aposta per una comprensió de l'art que reconcilia els pols racionals i irracionals ja que situa la creació en el poder de la imaginació que neix de l'inconscient perquè precisament, segons la visió de l'artista, l'inconscient és aquest element que crea a l'ésser humà, l'integra i el transforma.

La intuïció és la que fa el primer pas en la creació, i aquesta és entesa per Fontana com un acte de transcendència en l'instant, un salt fora de la realitat. El trencament de la matèria per la llum és l'obertura d'un espai. El desenvolupament per experimentació basat en el subconscient que és qui veritablement crea, ja que la percepció queda desmitificada pels diversos avenços científics, és l'únic camí que porta a la manifestació completa de l'ésser⁷, així afirmava:

“Color, so, moviment i temps creen una unitat fisico-psíquica. El color com a element de l'espai. El so com a element del temps i el moviment que es desenvolupa en l'espai i temps són les formes fonamentals d'un nou art perquè espai i temps contenen les quatre dimensions de l'existència.” (Fontana 2013: 128).

Posteriorment, amb el desenvolupament dels *ambienti*, desenvolupa les idees que proposa a *Proposta di un regolamento dal Movimento Spaziale*:

“En la humanitat, una nova consciència s'està formant, per tant, ja ha deixat de ser necessari representat un ésser, una casa o la natura, per contra, s'ha de crear, amb la imaginació de cadascú, sensacions espacials” (Fontana 2013: 138)

Les sensacions espacials que parteixen dels *tagli*, les obertures presents en les seves primeres obres que consistien en talls sobre el llenç per incloure l'espai en l'obra, les portarà al màxim esplendor a través de la llum. Als seus *ambienti* treballa amb la llum de neó per general l'espai on l'espectador ha d'entrar com per exemple a *Ambiente Spaziale* de 1967 (il.37).

La llum de Wood il·lumina en blau fluorescent els punts que Fontana disposa transversalment al llarg de les teles que envolten els murs de la sala. De fet, l'únic element que guia el viatge de l'espectador a través de la sala. La sensació de constricció que dona la foscor porta a una experiència visual molt particular. La llum marca un camí i, per tant, es converteix en una mesura del temps capaç de determinar i circumscriure l'espai.

⁷ Una primera versió d'aquest text es troba a: “L'Spazialismo a propòsit de Lucio Fontana” el TFG de la pròpia autora.

El neó també es utilitza per crear grans arabescs que multipliquen el reflex de la seva forma en l'espai on es situa, generant el que ell anomenava la quarta dimensió com a *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (il·l.38). En definitiva l'ús de la llum de Fontana apunta a l'atenció a l'entorn i a l'espectador en la seva exploració d'aquests *ambienti*.



Il·lustració 37. *Ambiente Spaziale*, Lucio Fontana, 1967. Pirelli Hangar Bicocca. 2017. Reconstrucció per a l'exposició "Lucio Fontana: Ambienti/Environments". Pirelli Hangar Bicocca, Milà, Itàlia.



Il·lustració 38. *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano*, Lucio Fontana, 1951. Pirelli Hangar Bicocca. 2017. Reconstrucció per a l'exposició "Lucio Fontana: Ambienti/Environments". Pirelli Hangar Bicocca, Milà, Itàlia.

En tercer lloc, coincidint en el temps, com ja hem esmentat anteriorment, es desenvolupa el Moviment ZERO. En aquesta gran aflluència d'artistes en la que es trobaran també amb Klein i Fontana, dos dels seus fundadors, Heinz Mack i Otto Piene, tenen en la seva producció artística i teòrica discursos en què podrien ressonar els estats lumínics, ja que destaquen l'energia i la capacitat de la llum com a element creador. Per aquesta raó, s'estableixen com antecedent per aquestes. Per a Heinz Mack la llum es fa present en l'espai i crea una relació amb l'espectador. De fet, ell afirma en una de les seves entrevistes:

“Les meves escultures es tornen vives quan tenen la llum adequada. Perquè són objectes de llum, instruments de llum i expressió de la seva energia. La llum sempre té alguna cosa "correcta" en la naturalesa, que significa la millor relació possible amb l'espai i el temps; únic i no per canviar. Tot i que sembla que només he dedicat el meu treball a la llum, he d'explicar que sempre ha estat la meua intenció crear objectes que tenen una aparença immaterial; per tant, faig servir, sobretot i abans que res, la llum i el moviment”(Lahme 2013).

La seva obsessió per la llum l'ha portat a explorar-la al desert del Sàhara a finals dels anys 50 i també a l'Antàrtica. Una de les peces constants en la seva carrera han estat les *stele* –esteles- que, realitzades en diversos materials, són portadores de llum lluent i radiant i és on la llum aconsegueix la intensitat i lluminositat màximes on es desconstrueix el real, és a dir, els materials no tenen un altre objectiu que procurar la magnificència i la visibilitat de la llum, desapareixent engolits per aquesta. A *Zeit der Sterne* de 1966 (il·l.39), una estela de gairebé 3 metres d'alt a la qual col·loca 6 lents Fresnel de manera que quan la llum entra es trenca en tots els colors de l'espectre. L'ús de les lents Fresnel permet la reducció de la distància focal fent que el centelleig lumínic i, per tant, l'efecte vibratori de l'energia que es desprèn sigui més elevat. El material queda en un segon pla i és la llum la que parla per si mateixa omplint l'espai visual. Mack afirma que el seu objectiu com escultor és permetre que el llenguatge de la llum parli i s'expressi a través dels materials (Arndt 2012: 81).

Per Otto Piene la llum té una relació intrínseca en el color en les seves primeres obres, així per l'artista el valor de la llum és la característica essencial del color que es caracteritza per donar energia i moviment que es trasllada a l'espectador⁸. Seguint aquesta intenció, la introducció de la llum en les obres permet crear noves realitats- de llibertat- per l'espectador; en un text titulat “Paths to Paradise” exposava:

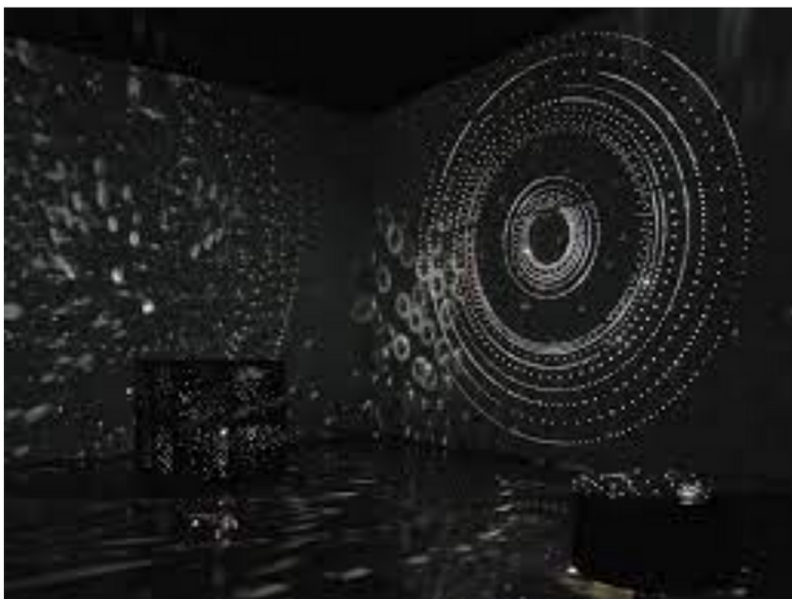
⁸Una part d'aquesta reflexió es troba al TFM de la pròpia autora. *LLUM.ZERO: La fenomenalitat de la llum al Moviment ZERO*. Dipòsit Digital EINA, 2018.

“Tinc alguna cosa real d'oferir. En lloc d'estrènyer el camp de visió, en comptes d'absorbir, vull la visió de donar alguna cosa, d'un fluir, una pulsació. No la reducció del món en les cèl·lules de la imaginació humana, sinó l'expansió a cada costat, el rodatge de l'espectador a l'espai, on pot respirar profundament l'aire fresc. En aquest cel hi ha el paradís a la terra”(Mack i Piene 1973: 148).

Otto Piene en els seus Lichtballet (il·l.40) deixa la llum al fluir lliure del moviment que incorpora en les estructures i on el que cerca l'artista és crear una experiència intensa i efímera en la relació amb l'espectador.



Il·lustració 39. *Zeit der Sterne*, Heinz Mack, 1966. Henseler, Weiss. 2016. Col·lecció ZERO Foundation, Düsseldorf, Alemanya.



Il·lustració 40. *Lichtballett*, Otto Piene, 1962. Hilligins, Valerie 2014. *Zero Countdown to tomorrow 1950-60's*. Nova York, Guggenheim Publications, p.180.

Per finalitzar la menció als antecedents dels estats lumínics des de l'àmbit artístic cal aturar-se en dos dels components del moviment Light&Space al qual s'ha fet menció anteriorment. En concret Robert Irwin i James Turrell.

Als anys 70 l'obra de Robert Irwin es desplega a partir de dos temes: la presència i l'atenció de la percepció, ambdós aspectes es troben en alguns projectes com *Sense títol* (il·l.41) on la llum es fa palpable a través de la seva dispersió a l'entrar en contacte amb les malles gairebé invisibles. En la conversa amb Lawrence Weschler afirma que la seva ambició és “[...]fer-nos més conscients del que érem ahir de què bonic és el món” (Weschler 2008: 227). Per tant, dirigir la mirada de l'espectador cap al món és mostra-li el seu propi potencial.

James Turrell, des dels seus inicis ha cercat produir espais per capturar i tancar la llum. Afirma que el seu interès resideix en “[...]com les qualitats de la llum habiten l'espai” (Torres (ed.) 2005: 16). Algun dels seus projectes s'inclouen en els estats lumínics, ja que en algunes instal·lacions que construeix profunditzen en el mode en què la llum es sentida per l'espectador i obren la capacitat poètica de l'existència en la llum.

En l'àmbit dels estats lumínics, la imaginació, l'espai i l'experiència sensorial de les qualitats de la llum per part dels espectadors, seran elements claus en la constitució de les instal·lacions que creen aquests artistes i en desenvolupament d'experiències on el sentir a través del cos i la multitud de possibilitats de disposició en aquesta permetran establir llocs on ser i establir noves relacions amb la llum.



Il·lustració 41. *Sense títol*, Robert Irwin, 1971. Col·lecció Walker Art Center. Minneapolis, Estats Units

En l'àmbit de l'arquitectura la llum té una relació inevitable amb l'espai i la manera de construir-lo, un mitjà que permet harmonitzar volums i alhora és un element al qual els arquitectes s'adapten segons els seus canvis.

Al llarg de la història en totes les cultures les construccions han estat determinades per la seva orientació respecte del sol, la llum doncs marca l'organització i la qualificació dels espais. En el disseny arquitectònic es diferencien les tipologies de llum segons el lloc on s'ha de situar la construcció, ja que "[...]l'arquitectura pertany al lloc i aquest es defineix per la seva llum peculiar" (Valero Ramos 2004: 29). Els tipus de llum no només es contempen amb vista a crear l'espai sinó a interferir també en la forma en què les persones es senten en aquests espais, un aspecte que es veu reflectit en les paraules de l'arquitecte Campo Baeza:

"La llum és el material bàsic, imprescindible de l'arquitectura. Amb la misteriosa però real capacitat, màgica, de posar l'espai en tensió per l'home, amb la capacitat de dotar de tal qualitat a aquell espai que arriba a moure, a commoure als homes" (recollida per: Valero Ramos 2004: 50).

Com hem pogut observar en algun dels exemples del capítol 1, des dels inicis de la història de l'arquitectura la llum ha estat present, des de la il·luminació zenital del Panteó que acaricia l'interior de l'edifici amb el passar del temps passant per les catedrals gòtiques on els imponents murs de pedra semblen traslluir la llum i repartir-la per l'espai de forma misteriosa.

És a partir del s.XX que es comença a explorar una utilització de la llum que sembla desmaterialitzar els elements constructius però que al mateix temps, incideix en la textura dels materials utilitzats per aconseguir en l'arquitectura una aparença lleugera i etèria. Jugar amb aquesta idea de transparència i lleugeresa ve donada en part per l'ús del vidre més enllà del seu ús per les obertures, i esdevenir material de l'estructura mateixa. Un exemple és el Pavelló Alemany (il·l.42) dissenyat per Ludwig Mies Van der Rohe. En aquest edifici es combinen els murs de vidre amb els de marbre fet que permet una continuïtat entre interior i exterior, però també una fluïdesa de l'espai marcada per la llum que entra reflectint-se i il·luminant les diverses textures dels materials transformant el conjunt en un tot dinàmic.

Així mateix, en el discurs d'alguns arquitectes contemporanis podem veure les seves idees sobre la llum i la implicació que aquesta té en el desenvolupament dels seus projectes. D'una banda, Louis Kahn afirmava de forma concisa que "La llum és el donant de totes les presències"(Khan 1975: 21), és a dir, la llum és el material i la funció d'aquest és crear l'ombra, per tant crear en els espais una harmonia de llums

subtils que mai exposen el seu origen. D'altra banda, en el diàleg entre llum i ombra no com a pols oposats sinó com a parts inseparables l'una de l'altre, Peter Zumthor parla de "[...]la llum encesa de les coses" (Zumthor 2006: 57), els edificis no es revelen a si mateixos d'una mirada i és la presència de l'ombra la que crea una certa ambigüitat en l'espai creant una atmosfera que canvia i es dirigeix al sentir de qui entra en l'espai. En aquesta línia l'arquitecte i mestre de la gradació lumínica Tadao Ando afirmava "La creació de l'espai [...] és simplement la condensació [...] del poder de la llum"(Ando 2003: 271). La llum apel·la als sentits i s'adjectiva amb el passar del temps i en el seu joc sobre les diverses superfícies. A més a més, Tadao Ando utilitza el concepte *shintai* que es refereix a un ésser humà sensible al voltant del qual es construeix la seva arquitectura, podem doncs referir-nos al cos que articula el món, però alhora aquest també és articulat pel món.

Així doncs, en l'arquitectura la llum s'adjectiva en el seu joc amb l'ombra, amb la textura o el color. La il·luminació de les construccions aporten ritme a les seqüències espacials i apel·len als sentits en la manera d'experimentar aquests espais. Com afirma Valero, "[...]la llum ofereix la possibilitat de posar l'espai en tensió i és condició intrínseca i determinant de la percepció espacial" (Valero Ramos 2004: 43). Per acostar-nos a un exemple, en els dissenys d'Alvar Aalto la llum s'aprofita al màxim utilitzant solucions que permetin absorbir el màxim de llum possible dels paisatges escandinaus. Més enllà d'aquestes quantitats de llum distribuïdes de manera precisa, la llum revela les subtils eses dels interiors. La llum entra en joc amb els materials que denoten un fluir entre els diferents espais i n'accentua les seves parts. L'equilibri entre llum i ombra que aconsegueix a l'ajuntament de Säynätsalo (il·l.43) aconsegueix un ambient en calma que suavitzava la visió i promou un recolliment del visitant.

D'aquesta manera, la llum i el seu joc amb els materials en l'arquitectura tenen un doble sentit: d'una banda, el caràcter que aporten d'habitabilitat però, d'altra banda, la capacitat d'evocar impressions, sensacions i emocions que estimulen i deixen empremta en l'ésser humà. D'aquesta manera, la llum no només és un element per escenificar i ordenar l'espai sinó que es dirigeix a la persona, i per això la utilització de la llum permet crear espais sensorials i emocionals.

Delinear els antecedents dels estats lumínics permet assentar l'escena per treballar els estats lumínics des de les seves possibilitats. Reunir les diferents instal·lacions que es presentaran al llarg de la tesi permet explorar la riquesa de la llum des de l'experiència sensorial. Els estats lumínics també possibiliten estudiar la percepció que es configura reforçant la importància de la implicació de la corporalitat de les persones en el "mirar" la llum. Les instal·lacions que conformen els estats lumínics unifiquen elements com l'espai, el temps i l'espectador en un tot holístic que desemboca en una experiència

que fa aflorar el valor del fer productiu de l'espectador en l'experiència. Les diferents qüestions obertes pels estats lumínics conflueixen en una forma d'experiència estètica particular que concentra aquesta gran presència del sentir i la sensibilitat. Per tant, els estats lumínics no només són una categoria per "ordenar" el *Light Art* sinó que obren aspectes on es generen transformacions i que concentren la capacitat de la llum per crear llocs on explorar-la i alhora explorar-se a un mateix.

En aquest capítol s'han analitzat els orígens del *Light Art* i la situació actual en els discursos teòrics afirma la possibilitat d'assentar una certa categorització i alhora la possibilitat de tenir un lloc des d'on contribuir a la definició del *Light Art* on la potència de la llum en la seva màxima expressió genera experiència en l'àmbit artístic. Si bé la llum natural havia estat treballada i té una rellevància en l'arquitectura dins el *Light Art* sembla pràcticament ignorada malgrat que hi ha artistes amb trajectòries consolidades que l'utilitzen. Finalment, assentar els orígens i les possibilitats dels estats lumínics com a categoria que recull projectes que ofereixen la llum com a àmbit d'experimentació deixa el camí disposat per endinsar-se en les eventualitats que permeten explorar aquests estats lumínics des de diferents àmbits començant per la llum com a matèria creadora fins a arribar als espectadors i la recuperació de l'*aisthesis* en l'experimentar els ambients lumínics.



Il·lustració 42. Pavelló Alemany. Mies Van der Rohe, 1929. Fundació Mies Van der Rohe. Barcelona, Espanya.



Il·lustració 43. Ajuntament de Säynätsalo, Alvar Aalto, 1952.
Säynätsalo, Finlàndia. Ramos, Pedro. 2016. Galeria perimetral.
<http://www.luz10.com/saynatsalo/>

Capítol 3. Les qualitats de la llum

L'element primer dels estats lumínics i el que els constitueix des de la seva essència és la llum. Aquest element catalitza la generació de l'ambient lumínic i en concret, la manera en què es disposa en l'espai, és el que origina i dona sentit al que anomenem estats lumínics. La llum en les seves diferents qualitats és la potència creadora d'aquests estats lumínics als quals s'ha referit amb anterioritat com a laboratoris per experimentar sensorialment o de forma més concreta, es pot afirmar que els estats lumínics són totalitats embolcallants que generen experiències.

Recuperant l'afirmació de Mieke Bal del capítol precedent, "La naturalesa proposa, l'artista disposa" (Bal 2013: 179) es fa èmfasi aquí en el fet que la llum, en la seva forma natural o artificial, és un element bàsic i present en les nostres vides. Els artistes, però disposen les condicions o els elements necessaris perquè la llum esdevingui protagonista. Aquesta es fa explícita i s'ofereix en cada projecte com un espai experimentable pels espectadors que generen el seu propi camí, a través de sentir, percebre, moure's i imaginar.

La llum en els estats lumínics impedeix que caigui en l'oblit el que apuntava Rudolf Arnheim en aquestes paraules:

"La llum és un dels elements reveladors de la vida... És l'experiència més espectacular dels sentits, una aparició degudament celebrada, adorada i implorada en les primeres cerimònies religioses. Però a mesura que els seus poders sobre la pràctica de la vida diària es fan prou familiars, és amenaçada de caure en l'oblit. Queda a l'artista i als estats d'ànim poètics ocasionals de l'home comú preservar l'accés a la saviesa que es pot obtenir de la contemplació de la llum".(Arnheim 1964: 245)

A través de les diferents qualitats en què pren presència s'obre a la sensació i ressona en cada espectador, es desplega com l'àmbit on habitar i meditar en i dins la llum. No es revela com un espectacle ni com un canal sinó que es disposa per conèixer-s de manera personal a través de la llum i com aquesta llum es correspon i configura els entorns experimentats.

En la nostra quotidianitat la llum és el sol que ens il·lumina fins al vespre o la claror que ens permet veure-hi. Pel que fa a la llum artificial ens acompanya durant la foscor per poder seguir fent ús de la vista quan els raigs solars ja s'han post. En qualsevol de les seves variants, la llum és un element que ens il·lumina, per tant, un intermediari, fem ús de la llum per alguna cosa. En les diferents disciplines artístiques, de forma genèrica la llum tot i l'experimentació amb ella, ha estat encara subordinada a ser un

element funcional, un vehicle per transmetre un missatge o bé la seva presència en escultures o instal·lacions però com a element que incorpora un significat intrínsec. Penso aquí, per exemple en l'aplicació de la llum que fa Adolphe Appia en les seves escenografies on planteja “[...]una llum amb forta càrrega metafòrica” (Martínez Roger 2020: 6). O en el camp artístic les obres de Lozano-Hemmer en què escull aquella llum que ell anomena “violenta” i que es refereix a l'ús de llum com eina de control (Arozqueta 2018:150) i a partir d'aquesta idea en els seus projectes crea experiències que obren espais de reflexió com a *Border Tuner*, 2019 (il·l.44).

Les instal·lacions que es recullen sota el signe d'estats lumínics exploren les diferents qualitats de la llum que permeten en la seva configuració obrir múltiples camins d'experiència i visions. Deixen aparèixer allò que fins al moment no ha estat experimentat, com la indeterminació, el canvi de la llum i la nostra relació amb ella. Les instal·lacions dels estats lumínics obren i amplien l'horitzó de sensibilitat i de manera gairebé màgica es converteixen en esdeveniments per a que, a través de la percepció somàtica, l'espectador es desplaci a un lloc nou o si més no estableixen l'àmbit per trencar amb un mirar i un experimentar quotidià, carregat d'estímul constants per despertar de nou els sentits dels éssers humans a través de l'exploració de i en la llum.



Il·lustració 44. *Border Tuner*, Rafael Lozano-Hemmer, 2019.
Yanez, Maria. 2019. El Paso, Estats Units i Ciudad Juárez,
México.

Així doncs, la centralitat de la llum en els estats lumínics conté en el seu interior els múltiples trajectes per descobrir i descobrir-se, i la invitació a connectar-se amb la realitat de noves maneres. De forma general, en aquestes instal·lacions podem parlar de la llum com a lluminositat, entesa com una qualitat que flueix, una realitat compartida entre subjecte que percep i ambient lumínic. Una llum que recuperant l'anàlisi del primer capítol es comprèn com a *lumen* en tant que implica el seu vessant experiencial. A continuació cercarem definir les qualitats de la llum i a través d'aquestes oferirem un lloc per classificar les instal·lacions, sense eludir el fet que moltes d'elles no cauen en un únic àmbit i que, de la mateixa forma que la llum, són canviants.

No tractarem aquí els aspectes de la llum de tipus físic o òptic, tot i que en algunes instal·lacions es parteix d'aquestes relacions físiques. Proposem establir les diferents qualitats de la llum i les característiques que aquestes prenen en cada instal·lació i establirem, per tant, unes categories que tot i que conegudes i estudiades ampliarem el seu significat a través de l'anàlisi dels diversos projectes que apleguen els estats lumínics.

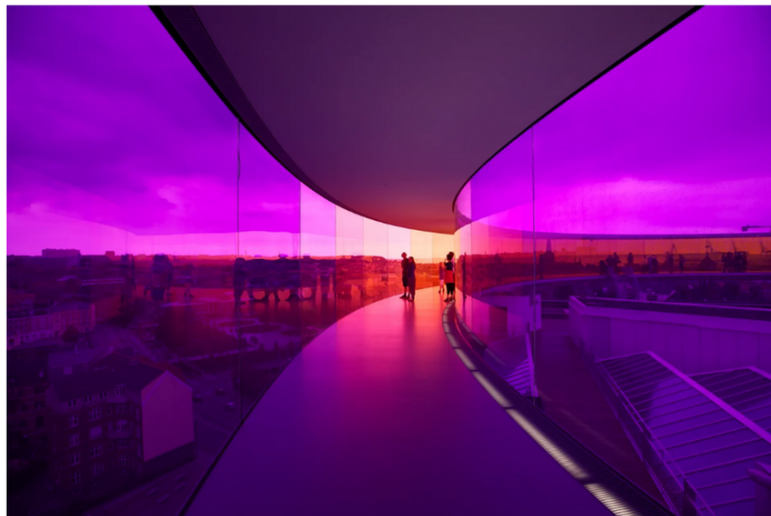
3.1 Una primera singularització: llum natural i llum artificial

3.1.1 Llum natural

En primer lloc, podem distingir la tipologia de llum utilitzada: natural o artificial. Algunes instal·lacions, però fan ús de les dues formes. L'ús de la llum natural implica que la instal·lació es desenvolupa de formes diverses al llarg del dia, per tant, la temporalitat es basa en una sincronia on s'uneix la manera en què la llum es troba dins la instal·lació i el moment en què l'espectador l'experimenta. La climatologia també afecta la manera de comportar-se de la llum, per exemple a *Solstice Ritual* de Liz West, al llarg del dia amb el canvi de posició del sol així com amb la seva energia el color protagonista canvia, groc o magenta, així com la capacitat d'irradiar i omplir l'espai. A *Your Rainbow Panorama* (il·l.45), la llum que prové de l'exterior reforça la intensitat dels colors de l'acetat el que provoca una major sensació d'embolcallament en el color mentre que l'absència de llum solar converteix la passarel·la en un lloc des d'on mirar a través del color.

La incidència de la llum natural permet que els elements acolorits, els discs d'acetat en el cas d'*Our Colour Reflection* de Liz West i la purpurina a *Sense Títol (Purpurina Blanca)* (il·l.46) d'Ann Veronica Janssens, produeixin la refracció en l'espai dels colors, i la sensació de trobar-se en un espectre d'àmplia susceptibilitat als canvis de la llum,

en el moment en què la llum es refracta en incomptables punts a partir de la purpurina centellejant. Tanmateix, a *Standing Wave* i a *Geometry of Light* (il·l.47) d'Alyson Sholtz, la llum produeix patrons impredecibles. Les ones de plàstic iridescen en el primer cas, ofereixen pes, però alhora ingravidesa perquè la llum cau en cascada per elles i impregna el seu voltant. Les lents suspeses en la segona instal·lació creen un joc de reflexos i alhora materialitzen l'espessor de la llum perquè els discos Fresnel concentren els raigs. La naturalesa dual de la llum, com a ona i com a partícula, aquí sembla aturar-se i oferir-se en densitat per ser contemplada de forma atenta. La iridescència com a qualitat que sembla demanar l'espectador avançar i desplaçar-se en ella per descobrir la seva aparença efímera i màgica.



Il·lustració 45. *Your Rainbow Panorama*, Olafur Eliasson , 2011.
Frank, Thilo. 2011. Studio Olafur Eliasson. Aarhus, Dinamarca.
<https://olafureliasson.net/artwork/your-rainbow-panorama-2006-2011/>



Il·lustració 46. *Untitled (white glitter)*, Ann Veronica Janssens, 2016. Rydal, Laerke. 2020. *Ann Veronica Janssens. Hot Pink Turquoise*. Odder, Narayana Press, p.92



Il·lustració 47. *Geometry of Light*, Alyson Shotz, 2011. Souteyrat, Jeremie. 2011. Instal·lació al Espai Louis Vuitton, Tokio, Japó. <https://www.alysonshotz.com/workgeometry-of-light>

La llum en les instal·lacions a l'exterior és l'element total perquè ja no només parlem de la llum diürna sinó també de la brillantor de la lluna. Tanmateix, la corporeïtat de l'entorn on es situa i l'ús d'acer polit que té un caràcter àmpliament reflectiu promourà la creació de color de manera espontània i canviant, ja que la temporalitat en l'àmbit de la instal·lació s'amplia i contempla la transformació de l'entorn amb el canvi d'estacions. Són instal·lacions on la dualitat visible-invisible és exemple de la idea de la pèrdua d'importància del material, doncs o bé la llum és la que irradia amb força en el seu reflex en les peces de metall o, per contra, la natura circumdant es reflecteix i ens ofereix un lloc on dirigir-nos tot i ser reflex. És el que succeeix a *Break Line* d'Alyson Sholtz, o a *Cubic Progression II* de David Magán (il·l.48), on els reflexos esclaten en colors en filtrar-se en els panells de vidre, o a *Circle of Land and Sky* de Philip K. Smith III on els reflectors geomètrics inclinats refracten la llum i les matèries abstractes del paisatge: terra i cel. De manera física i visual la instal·lació incorpora el paisatge rocós, la llum i el cel sense límits. Crea una gran diversitat de perspectives al llarg del dia, la terra i el cel es divideixen, es desplacen, es fusionen i es barregen, subvertint completament una relació típica amb l'entorn.



Il·lustració 48. *Cubic Progression II*, David Magán, 2015. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Colours" a Hempel Glasmuseum, Nykøbing Sjælland, Dinamarca.
<https://davidmagan.com/project/cubic-progression-ii/>

3.1.2 Els matisos infinits de la llum natural

Hem observat breument que la llum natural en els estats lumínics està àmpliament marcada per la mutabilitat permanent, ja que tant el pas del dia com les condicions atmosfèriques hi influeixen de manera directa. Com bé diu Richard Yot “[...]la llum natural bé en diferents sabors” (Yot [2010] 2020: 24), i és que la seva capacitat de canvi pels factors esmentats fa que aquesta llum, la font de la qual és el sol, esdevingui múltiple i les seves diferències afecten de forma plena tant el medi ambient lumínic plantejat com l’espectador.

Així doncs, de manera breu observarem quines són aquestes diferents llums. Partint d’algunes de les distincions que fa Richard Yot a *Light for visual artists* explicarem els seus efectes i alhora les posarem en conjunció amb les instal·lacions dels estats lumínics.

En primer lloc, tenim la llum de mig matí o mitja tarda, el que sobretot en aquest cas s’anomena hora daurada, on la incidència de la llum és més directa pel que fa al caràcter i color d’aquesta. A *Hundreds and Thousands* Liz West (il·l.49) disposa al llarg del parc The Tide un vinil de tires de color que s’embrollen en aquesta llum. La llum filtrada per aquest patró de colors dilueix els límits de l’espai i ofereix una tonalitat intensa que vibra i es reflecteix als voltants formant arcs iris inesperats que troben i enreden als espectadors.

D’altra banda, trobem la llum solar de migdia, que des del punt més alt al cel té més brillantor i és més blanca. El caràcter fort fa que les ombres siguin més fosques i, per tant, hi ha un elevat contrast. No obstant això, els colors semblen blanquejar-se i estar menys saturats. El dirimit color en conjunt amb la gran saturació fan que a *Geometry of Light* d’Alyson Shutz el xoc dels raigs a les lents Fresnel provoquin una forta vibració que fa sorgir el moment en què la llum pren més materialitat. Les lents queden gairebé aquestes lents queden diluïdes en la brillantor i la instal·lació revela una llum brillant que atreu l’espectador.

Aquesta llum també és la que aporta major claror, a *Blue, Red, Yellow* d’Ann Veronica Janssens (il·l.50) produeix que els panells de color que delimiten l’exterior de l’estructura tinguin una major intensitat i saturin des de l’exterior la boira il·luminada. Aquesta mescla de color aconsegueix unes tonalitats noves perquè el color exterior es mescla amb el de l’interior i, per tant, en resulta una llum emboirada més saturada que embolcalla l’espectador.



Il·lustració 49. *Hundreds and Thousands*, Liz West, 2021-22.
Emerson, Charles. 2020. *The Tide*, Greenwich Peninsula, Londres,
Regne Unit. <https://www.liz-west.com/hundreds-and-thousands>

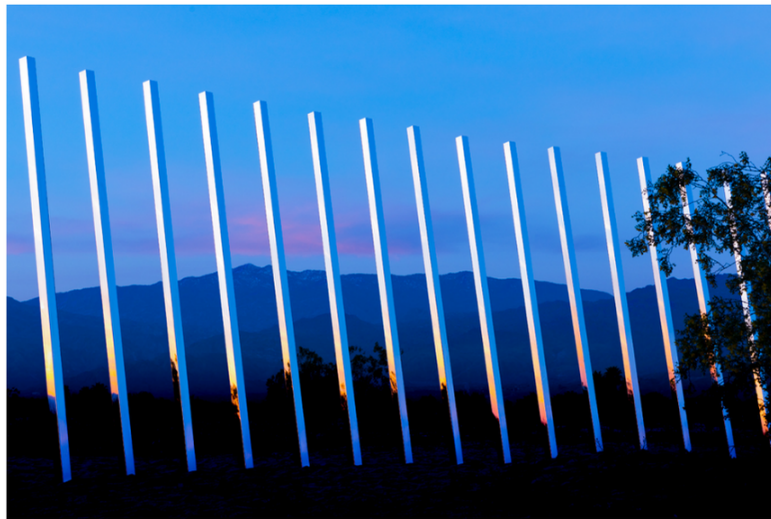


Il·lustració 50. *Blue, Red and Yellow*, Ann Veronica Janssens, 2001.
Todora, Kevin. 2016. Exposició a Nasher Sculpture Center. Dallas,
Texas, Estats Units.
<https://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/exhibition/id/296>

La llum solar de la posta, en el moment en què el sol ja no és visible ens dona una llum groguenca amb matisos ataronjats, una calidesa que amplia la saturació dels colors. A *Solstice Ritual* de Liz West aquests colors es despleguen inundant tot l'espai augmentant la seva presència, i amb la llum de la posta, els colors groc i magenta es tornen més sensibles, palpables i infusionen el lloc de l'espectador. Les ombres que es despleguen amb aquesta llum són properes als colors complementaris, així el tint groguenc es veu acompanyat per una ombra d'un blau fred i suau que troba l'espectador en el seu deambular per l'ambient lumínic.

Ens acostem al final del dia amb la llum del capvespre que ofereix una intensitat variable pel que fa al color. Quan el sol ja no està sobre l'horitzó apareix un efecte crepuscular perquè el cel és ell mateix la font de llum. L'ombra és molt suau i els colors es despleguen entre el porpra fins al blau intens i l'indi, que s'anteposa al blau petroli de la nit. Amb aquesta llum es donen dos fenòmens lumínics gairebé màgics. D'una banda, l'*alpenglow*, que es caracteritza per donar una llum rosada que destaca sobre superfícies reflectants com la sorra o l'aigua i que es combina amb un blau profund en la resta del cel. Aquest rosat intens tot i produir-se amb certa freqüència, sovint passa desapercebut. A *Circle of Land and Sky* de Philip K. Smith III (il·l.51) aquest rosat es reflecteix en les superfícies polides d'acer de manera directa, ja que trobem el reflex del cel però també accentua aquest tint que cau sobre la sorra de la platja, i que, per tant, infusiona el lloc de l'espectador de manera intensa.

D'altra banda, tenim el que s'anomena hora blava, un efecte que podem apreciar des d'interiors, i és l'extensió d'un blau que varia entre el blau indi i el blau cobalt. Aquest fenomen que dura uns 40 minuts té un efecte captivador en la instal·lació *Your colour perception* de Liz West (il·l. 52). L'ambient lumínic es conforma a través de zones de color aconseguides mitjançant el recobriment amb acetat de les llums que ja hi ha a l'espai. Les zones més properes a les finestres són d'un blau intens, que en arribar aquesta hora blava permet una fusió d'interior i exterior, o bé una continuïtat entre ambdós. Aquesta continuïtat fa que els espectadors estiguin submergits en un infinit d'aquest blau intens per un breu període de temps.



Il·lustració 51. *Circle of Land and Sky*, Phillip K. Smith III, 2017.
Gerber, Lance. 2017. Desert X. Palm Desert, CA, Estats Units.
<https://www.pks3.com/works/circle-of-land-sky>



Il·lustració 52. *Your Colour Perception*, Liz West, 2015.
Illes, Stephen. Castlefield Gallery's New Art Spaces
Federation House, Manchester, Regne Unit.
<https://www.liz-west.com/yourcolourperception/>

Finalment, arribem a la llum nocturna. Tot i que el sol no és present, el cel conté certa lluminositat, que prové de la llum del sol disseminada en l'atmosfera o de la llum de la lluna. Aquesta llum es caracteritza per ser més present al cel que al paisatge, és a dir, el cel sempre estarà més il·luminat que la terra. La llum de la lluna, en canvi, sobretot quan és plena, es reflecteix com el sol, però de manera més difusa i suau i dona una tintura més tènue a allò que il·lumina. Aquesta tipologia de llum es pot apreciar en les instal·lacions exteriors com *Circle of Land and Sky* de Philip K. Smith III. Les barres d'acer polit absorbeixen el blau petroli nocturn com si es tractés d'un imant. El reflex de l'espectador es nota gairebé negre en una curta distància. Amb la lluna plena, les barres segueixen tenyides d'aquest blau ultramar, però centelleja en elles la llum blanca de la lluna, transformant l'ambient en una mena de somieig.

3.1.3 Llum artificial

La llum artificial ofereix certa estabilitat perquè el flux de llum és continu. La seva configuració i control depèn de la localització de les fonts de llum. D'aquesta manera, la mutabilitat permanent que troba en les instal·lacions dels estats lumínics en aquest cas depèn del moviment de l'espectador en la seva experimentació.

La llum dels fluorescents blancs recoberts amb filtres LEE de *An Additive Mix* de Liz West (il·l.53), ens permet experimentar la mescla additiva de colors, de la llunyania en què veiem llum blanca, a l'interior on ens submergim en els colors enèrgics multiplicats pels miralls. La brillantor del color proporcionada pel tipus de llum del fluorescent acaricia i promou una afecció física. A *Your colour perception* l'efecte del color pertany a l'espectador. La llum de les bombetes recobertes fan que el color es satura i l'espai es transforma en zones de color denses que activen els afectes i les sensacions dels espectadors.

En canvi, a *Our Spectral Vision* es mescla el color lluminós i la llum radiant, el color saturat inunda l'espai circumdant a través dels prismes creant així un ambient de color disposat a les expectatives i associacions de cada espectador.

Ann Veronica Janssens combina llum i boira a *Rose* i a *Yellow, Blue, Pink*. En el primer cas els focus de llum rosa en combinació amb la boira creen una forma d'estrella que apareix i desapareix segons el moviment, la llum aquí es proposa per experimentar la profunditat. El fluir lumínic provoca una ambigüitat que s'accentua amb la boira que es concentra, però s'escampa per tot l'espai i ens impossibilita la concreció. A *Yellow, Blue, Pink*, boira i llum es troben per crear una atmosfera d'incertesa, es sent la llum

emboirada amb gran presència que duu a un moment de sensacions a través del cos que obren experimentacions i llocs per habitar.

Els feixos de llum de *Représentation d'un corps rond* i les llums de *Hot Pink Turquoise* (il·l.54) són un lloc des d'on mirar i experimentar a través i dins, en una manera de mostrar que la realitat és relativa i on l'espectador sempre es troba en un esdevenir perpetu que explora les diferents formes de trobar-se entre la llum.



Il·lustració 53. *An Additive Mix*, Liz West, 2015. Illes, Stephen. Instal·lació encarregada pel Museu Nacional de Ciències i Mitjans de Bradford, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/an-additive-mix>



Il·lustració 54. *Hot, Pink, Turquoise*, Ann Veronica Janssens, 2006. Rydal, Laerke. 2020. *Ann Veronica Janssens. Hot Pink Turquoise*. Odder, Narayana Press, p.144

Amb Olafur Eliasson també trobem aquesta desestabilització i corporeïtat a través de la mescla de llum i boira, a *Your atmospheric colour atlas*, *Din Blinde Passager* i *Yellow Fog*, la llum transforma l'entorn en allò que es pot vestir, acaricia i porta a l'espectador a sentir-se explorant el moment. En les primeres dues instal·lacions la combinació de llum i boira aconsegueix estats de presència plena en transformació tant per part de la llum com de l'espectador. A *Yellow Fog* (il·l.55), la textura del groc a través de la boira augmenta la presència en el trànsit per un lloc habitual dels espectadors i desplega la seva atenció cap a la llum gairebé vaporitzada que envolta el seu caminar. Aquest embolcall en boira groguenca transforma un espai de pas en un lloc de recepció sensorial.



Il·lustració 55. *Yellow Fog*, Olafur Eliasson, 1998-2008. Steiner, Rupert. 2008. Oficines Verbund, Vienna, Àustria. <https://www.e-flux.com/announcements/38765/yellow-fog-by-olafur-eliasson/>

La llum dins d'objectes en moviment que converteixen l'entorn en un lloc on descobrir-se i descobrir a través del moviment de forma accentuada es troba per exemple a *Stardust Particle* d'Olafur Eliasson. Aquesta instal·lació juga amb el canvi d'aparença de les ombres i les llums, la disposició dels elements requereix una contemplació pausada, en el reflex es pot veure la complexitat de formes i centelleigs. L'atenció que l'espectador dirigeix a l'entorn obra una certa inquietud en l'admirar, en tant que hi ha un moviment constant de l'objecte que produeix canvis constants en els reflexos de la llum. Al mateix temps, però es dona aquesta contemplació pausada de l'espectador. La inquietud en el descans és així un diàleg entre aquesta contemplació de l'espectador i els ritmes dels reflexos de la llum.

La llum continguda en espais transformada en diferents espectres de color, que aposta per una major consciència de l'espectador, però sempre en fluir i disposada per noves experiències és el que ofereix *Your double lighthouse projection* d'Olafur Eliasson. Entrar dins un espai on diferents colors saturats s'alternen i canvien de manera subtil i lenta, ofereix una llum acolorida que gairebé s'enganxa a la superfície de la pell. Un fluir de color que impregna el deambular de l'espectador, de forma efímera però permanent i que reté en la seva interioritat.

A *Beauty* d'Eliasson la llum es combina amb l'aigua en forma de pluja suau i fa aparèixer l'arc de Sant Martí. En aquest ambient es crea una situació decididament subjectiva perquè fa prendre consciència que la posició en què es troba l'espectador és la que permet admirar el fenomen de manera completa o es pot optar per estar en moviment per apreciar com els colors canvien i l'arc iris esdevé un joc de velar i desvelar segons el moviment. Moure's al voltant o situar-se sota ens impulsa a ser conscients que la realitat també és efímera i la nostra presència la fa transformar en efemeritat infinita.

La intensitat lumínica que s'obre com un espai per explorar els nostres límits perceptius i ens acosta a un viatge sensorial d'emocions es presenta a *Ganzfeld Aural* de James Turrell (il·56), on el color dissol els límits espacials i els espectadors són travessats pel mar de color que ja no és visible sinó que es sent mitjançant la fisicitat que reclama aquesta llum intensa.

Disposar-se a l'efecte de la lluminositat en un passadís obert i experimentar les mescles de colors segons la situació de l'espectador i el seu ritme és el diàleg de lluminositat acolorida que es desplega a *Spectrum 03* (il·1.57) de David Magán.

En canvi, a *Valley* de Karolina Halatek tenim un passadís estret, en aquest cas, però la llum blanca present en tots els seus projectes, l'atenció a l'aquí i ara augmenta o evoca noves maneres de sentir la llum. Una vall de llum on el blanc en conjunt amb la resplendor lumínica amplien òpticament l'espai convidant els espectadors a descobrir i experimentar-se en una dimensió sorprenent de la llum. La resplendor embolcalla als espectadors a *Beacon* (il·l.58) en què la llum embromada s'eleva per damunt dels subjectes i s'impulsa un sentir físic i un diàleg en la calma i solitud dins l'alt però estret tub que conforma *Beacon*.



Il·lustració 56. *Ganzfeld (Aural)*, James Turrell, 2018. Holzherr, Florian. 2018. Instal·lació al Museu Jueu de Berlín, Alemanya. <https://www.jmberlin.de/en/press-release-11-april-2018#media-21158>



Il·lustració 57. *Spectrum 03*, David Magán, 2020. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Matter Matters" al Centre d'Art Contemporani de Burgos, Espanya. <https://davidmagan.com/project/spectrum/>



Il·lustració 58. *Beacon*, Karolina Halatek, 2021. Imatge cedida per l'artista. Instal·lació pel Noor Riyadh Festival, Aràbia Saudí. <https://www.karolinahalatek.com/Beacon>

3.1.4 La mescla: llum natural i llum artificial

Llum natural i artificial es mesclen en instal·lacions que obren passatges que semblen desplaçar-se d'una realitat a una altra, en espais travessats i que ens travessen com espectadors. A *Your colour Perception* de Liz West, les llums dels diferents colors s'uneixen amb la llum que procedeix de l'exterior, un estímul físic inicial creix a mesura que l'atmosfera de l'habitació canvia i es restableix amb la llum que canvia a l'exterior, requerint una atenció plena cap a les sensacions que desenvolupen els espectadors. La llum blava, situada al fons de la instal·lació, es transforma en un infinit a l'anomenada hora blava, com ja hem esmentat, un fenomen que es dona al capvespre i configura un diàleg entre la llum de l'interior de l'ambient i a tonalitat de blau que es va enfosquint amb el temps; l'espectador es troba en aquest instant entre la calma i la indeterminació. A *Twilight Epiphany* de James Turrell (il·l.59) l'obertura al cel ofereix veure passar del dia mentre els espectadors estan envoltats de llum canviant de colors. Sota el cel en constant transformació i acompanyats de la llum atmosfèrica els espectadors construeixen un lloc en la llum, el temps de veure i sentir marca la forma en què es constitueixen en la llum àmbits de retir i d'obertura a la sensibilitat.

La llum natural i artificial la trobem també la trobem en Janssens mesclada amb boira a *Blue, Red, Yellow* on la llum de l'exterior es filtra a través de vinils de color groc, magenta i blau. L'interior de l'espai ple de boira que refracta i dispersa la llum provoca que l'interior esdevingui un lloc de zones de colors secundaris mixtos, es dona així una transformació de l'ambient lumínic que passa de forma serendípica a mesura que els espectadors exploren l'ambient lumínic.



Il·lustració 59. *Twilight Epiphany*, James Turrell, 2012. Holzherr, Florian. Instal·lació a la Universitat Rice, Houston, Estats Units. https://www.hatjecantz.de/files/9783775744706_hr_pr02.jpg

3.2. Qualitats de la llum

Després d'aquesta primera distinció entre llum natural i llum artificial i les vicissituds que planteja l'ús d'ambdues, es considera tractar les diferents qualitats de la llum i mostrar-les a través de diferents instal·lacions. Aquest pas permetrà establir una certa ordenació de les instal·lacions de forma no limitativa ni tancada però una incursió necessària per oferir certa estabilitat en el mar dels estats lumínics. Establir una classificació, tot i que no sigui inamovible, facilita la reflexió sobre el conjunt de les instal·lacions que apareixen al llarg de la present tesi.

El tracte de les qualitats de la llum depèn en els múltiples discursos que circulen sobre aquesta, de la seva aplicació o de l'ús que es desitgi fer de la llum. Així trobem fonts que ens assenyalen les qualitats segons la pintura, la fotografia o el disseny d'interiors, de tipus arquitectònic o escenogràfic. Entre el miler de manuals i llibres sobre el tema aquest estudi de les qualitats es basarà en el compendi entre les qualitats citades en algunes obres de referència: *Light for Visual Artists*, de Richard Yot, *Made of Light* de Mark Major i *Stage Lighting: Fundamentals and applications* de Richard Dunham. En aquestes obres trobem des de les qualitats més "naturals" com el color o la intensitat (Dunham 2016) fins a qualitats que es construeixen i s'expliquen entorn de la manipulació de la llum com la capacitat de la llum de dirigir emocions cap a les persones (Yot 2020: 150-159). Per elucidar les qualitats de la llum presents als estats lumínics s'opta per escollir, d'entre la multiplicitat de discursos entorn del tema, aquelles qualitats que coincideixen en les diferents disciplines, o si més no que més apareixen, i a partir d'aquí desenvolupar l'explicació de cadascuna en relació amb les instal·lacions en què més present és aquesta qualitat.

3.2.1 Intensitat

La intensitat com a qualitat lumínica defineix la quantitat o potència produïda per una font de llum. Tot i que és un aspecte de la llum mesurable normalment s'avalua de forma comparativa. Una gran intensitat pot resultar molesta per a la nostra visió i provoca certa desestabilització fins que la retina s'hi acostuma. L'interval d'una primera sensació d'excés d'intensitat que es transforma posteriorment en una llum que recull l'espectador és present a *Valley* de Karolina Halatek (il·l.60). La intensitat de la llum blanca en aquesta instal·lació ofereix, però la possibilitat de sentir que s'elimina l'exterior, ja que per contrast allò que queda fora del passadís esdevé completament fosc. Al mateix temps, sembla ampliar l'estret espai i crear un ambient lumínic que s'estén més enllà dels seus límits físics i aquesta sensació d'infinitud és absorbida per l'espectador.

La intensitat dels LED de colors primaris que utilitza David Magán a *Spectrum 03*, permet que els espectadors es sobreestimulin amb la llum i les mescles que es generen amb el transitar dels espectadors. La forta lluminositat generada en el passadís, tot i que en aquest cas obert, a diferència del que succeeix a *Valley* de Karolina Halatek, elimina la concepció dels espectadors d'estar en una sala i possibilita concentrar l'atenció en el vaivé de color en què es transforma el transitar.



Il·lustració 60. *Valley*, Karolina Halatek, 2020 (2a versió). Imatge cedida per Karolina Halatek. Exposició Moving Space, Kunstkraftwerk, Leipzig, Alemanya.
<https://www.karolinahalatek.com/Valley>

3.2.2 Reflexió difusa i especular

Tot i no ser una qualitat mesurable la forma d'aparèixer de la llum té a veure amb la naturalesa de la superfície en què aquesta incideix, per tant, les superfícies on aquesta incideix es transformen, però alhora modifiquen la llum (Major, Speirs i Tischhauser 2005). En el seu mesclar-se amb el material produeix que l'estructura d'aquest reveli la presència o absència de textura i al mateix temps la llum mateixa pot aparentar posseir-la en connectar i fusionar-se amb aquest material. Així doncs, de vegades les superfícies s'afegeixen a la llum, o transformen aquesta per produir l'ambient lumínic. Aquesta transformació es produeix mitjançant diferents processos. En el cas dels ambients que configuren els estats lumínics ens centrarem en la reflexió.

La reflexió de la llum es produeix quan les ones troben una superfície o un altre límit que no absorbeix l'energia de la radiació i fa rebotar aquestes ones lluny de la superfície. De manera general es distingeixen dos tipus de reflexió.

D'una banda, la reflexió difusa que es produeix quan la llum que reflecteix es dispersa per la superfície on incideix, un fenomen que "[...]tot i atribuir-se a la rugositat de la superfície en qüestió és un fet que es produeix a escala atòmica" (Yot 2020: 72). El fenomen és doncs conseqüència de la relació entre la llum i la matèria. Un exemple d'aquesta reflexió difusa és al projecte *Sense títol (Purpurina Blanca)* d'Ann Veronica Janssens. Segons la direcció de la llum la capa de purpurina que reposa sobre el terra sembla moure's i flotar gràcies a la reflexió de la llum que augmenta la brillantor de la purpurina i alhora s'estén més enllà de la mateixa per inundar el seu entorn immediat i incidir en el lloc de l'espectador.

D'altra banda, tenim la reflexió especular que reflecteix tota la llum que arriba des d'una direcció determinada amb el mateix angle relatiu a la superfície on incideix. Aquesta tipologia de reflexió dona una gran presència al feix de llum que envaeix la superfície i alhora també reflecteix l'entorn on es situa, és el cas de *Break Line* d'Alyson Sholtz (il·l.61), on a més de la brillantor de la llum solar quan hi incideix, el reflex de l'entorn pren presència en relació amb la posició de l'espectador. Tot i que els angles determinen exactament què es reflecteix en una superfície especular, ja que "[...]la reflexió té el mateix angle respecte a la superfície i a l'espectador" (Yot 2020: 85), en el cas del projecte d'Alyson Sholtz la posició de les barres metàl·liques produeix que aquesta reflexió sigui mal·leable i incorpori aspectes de l'entorn on es situa que no serien possibles sense aquesta configuració que simula una onada.

Aquestes reflexions unides es troben en el projecte d'Olafur Eliasson *Stardust Particle*, el projecte combina dos poliedres irregulars, incrustant-se l'un dins de l'altre per formar un únic esferoide fet de vidre de filtre parcialment reflectant, translúcid i puntes d'acer inoxidable prim. Els vèrtexs del políedre exterior, que es construeix com un entramat d'acer, corresponen als centres de les cares pentagonals de vidre de la forma interior. La combinació d'esferes permet que hi hagi una reflexió difusa d'una esfera en l'altre, desdibuixant la diferència entre dins i fora. Alhora hi ha una reflexió especular que prové d'un focus que projecta llum sobre l'estructura el que provoca reflexions de diferents colors i capes que s'estenen per inundar l'espai circumdant i generar un ambient de lluminositat en moviment que l'espectador pot descobrir.



Il·lustració 61. *Break Line*, Alyson Shotz, 2015. Imatge de l'artista presa entre el 16-17 de Setembre entre les 6:22 pm i 7:31 am. Col·lecció privada, Connecticut, Estats Units.
<https://www.alysonshotz.com/work/break-line>

3.2.3. Moviment

El moviment és la qualitat lumínica que es refereix als canvis que es produeixen en la llum d'un moment a un altre. No només es refereix a veure el moviment com ocorre, és a dir, observar com es mou per exemple una flama d'una espelma, sinó al moviment percebut sense necessitat de veure la font de la llum. El moviment pot donar-se de forma sobtada, si s'apaga i s'encén un llum o bé ser més transicional i dilatar-se en el temps.

El moviment com a qualitat lumínica no modifica la llum per si sol, però si permet posar l'èmfasi en l'efemeritat infinita, és a dir, com el moviment lumínic al llarg del dia transforma la instal·lació. Aquest fet és present en projectes com *Object for Reflection* d'Alyson Shotz, on la incidència de la llum en les petites peces d'acer modifica la seva brillantor i la intensitat del reflex en l'entorn. En canvi, a *Iri-Descent* de Liz West (il·l.62), el moviment de la llum produeix que el reflex del plàstic iridescent que conforma l'esquelet dels cubs es dissolguin per l'ambient lumínic generant una atmosfera acolorida.

El moviment com a qualitat lumínica també destaca en la mesura en què permet l'aparició de certs efectes lumínics com per exemple succeeix a *Standing Wave* (il·l.63) d'Alyson Shotz. El projecte està format per milers de tires acríliques fines, dicroïques, col·locades una al costat de l'altra. Projectant-se des del sostre en arcs corbats, les tires formen ones ondulades. Aquesta composició subverteix l'experiència visual esperada concentrant-se en la forma en què l'acrílic dicroic reflecteix i absorbeix les longituds d'ona de la llum. El plàstic iridescent es talla en tires i es combina per formar una ona física, la capacitat iridescent produeix patrons de color i llum impredecibles que pertorben la capacitat de comprendre i apelen a la sensorialitat que desplega el vaivé de colors que envaeix l'entorn. Com a substitut eteri de l'espectre electromagnètic, la peça ofereix tant pes com ingravidesa. La llum que es reflecteix de la seva superfície cau en cascada a través de les parets properes. La lleugeresa de l'ona que es compon fa que la llum discorri per les tires augmentant la seva presència i irradiant la lluminositat a l'entorn circumdant.

Per descobrir l'arc iris de color que es desplega en la passarel·la circular de *Your Rainbow Panorama*, és necessari el moviment però també l'oscil·lació de la llum solar permeten que els colors es despleguin amb més o menys intensitat i, per tant, infusionen l'ambient amb un color atmosfèric que s'intensifica i es fa més palpable en els moments en què la llum incideix a la passarel·la de forma obliqua.

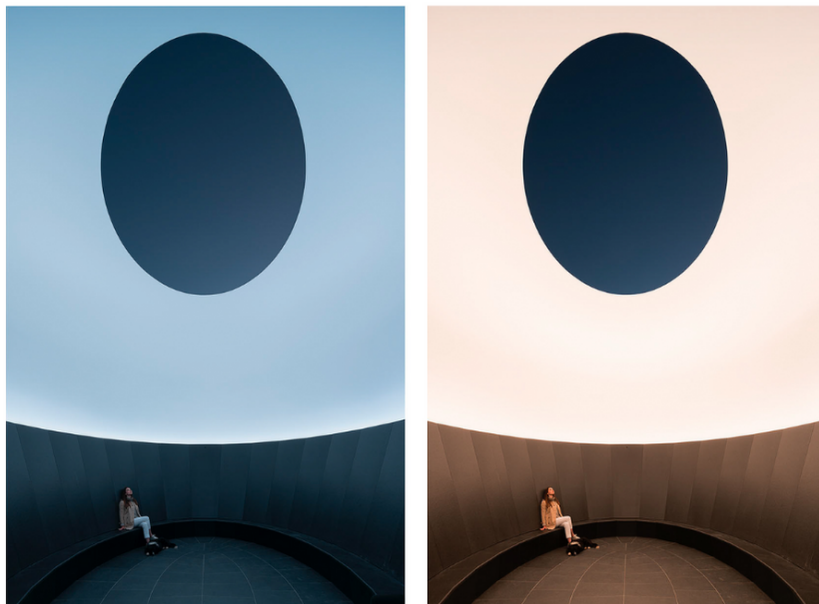
Dues formes de moviment es troben a l'*Skyspace* de Lech (il·l.64) de James Turrell. Aquest ambient convida els espectadors a meditar mentre aixequen la mirada cap al cel, visible a través de l'obertura al sostre. Aquí trobem el moviment solar, que porta amb el seu lent passar, un canvi de color en el cel i una accentuació o atenuació de les ombres. D'altra banda, els colors de l'interior que canvien amb el temps i l'hora del dia, il·lustren els vincles entre la llum en la natura i les percepcions internes del color. El recorregut de l'espectador pel túnel acompanyat dels LEDS que canvien de manera subtil fins a arribar al lloc on seure per contemplar el cel és un segon moviment que requereix també la seva absència per observar l'obertura i apreciar el diàleg entre el subtil canvi de lluminositat exterior i el vaivé adaptatiu de les llums interiors.



Il·lustració 62. *Iri-Descent*, Liz West, 2019. Nurminen, Aleks; Stagg, Andy. 2020. Imatge al Museu d'Art Hyvinkää, Finlàndia.
<https://www.liz-west.com/iridescent>



Il·lustració 63. *Standing Wave*, Alyson Shotz, 2010. Piehowicz, Cory; Kahns, Sven. 2010. Wexner Center for the Arts, Columbia, Ohio, Estats Units. <https://www.alynshotz.com/exhibitions/standing-wave-2010>



Il·lustració 64. *Skyspace*, James Turrell, 2018. Holzherr, Florian. 2018. Instal·lació permanent a Lech, Àustria. <https://www.florian-holzherr.com/#>

3.2.4 Dispersió

La dispersió és un fenomen que fa referència a la reflexió multidireccional de la llum pel medi a través del qual la llum passa, o es reflecteix. Part de la llum es dispersa en totes les direccions en colpejar petites partícules i es diferencia en gran part de la reflexió perquè en la dispersió la llum es absorbida i posteriorment es dispersa a través d'aquest mitjà. El grau de dispersió depèn de la naturalesa del material i pel que fa als estats lumínics la dispersió es genera en les instal·lacions que introdueixen boira o boirina. En els ambients lumínics on està present la boira desapareixen els límits de l'entorn on es situa, però alhora dona una materialitat i una tactilitat a la llum que embolcalla l'espectador. Introdueix un component d'indeterminació perquè la boira elimina les referències visuals, però subratlla la necessitat de ser present en un mateix i en l'entorn alhora que la llum guanya un sentit de presència que necessita la desacceleració i d'un nivell de consciència augmentada.

Aquest fet succeeix a *Yellow, Blue, Pink* d'Ann Veronica Janssens, on trobem una sala que conté una boira densa i llums de colors que creen una atmosfera acolorida. Mentre l'espectador es mou per aquest ambient lumínic les tonalitats canvien i es mesclen creant una experiència embolcalladora. En aquesta instal·lació hi ha una multiplicació de la participació dels sentits que transforma la rutina de la percepció en una aventura. L'experiència que es desplega en aquesta boira és un viatge de descobrir la llum de manera física, corpòria. Una experiència similar es desplega en projectes com *Your atmospheric colour atlas* o *Din Blinde Passager* d'Olafur Eliasson (il·l.65). En aquest medi ambient lumínic es condensa l'espessor del clor en un espai estret que en un primer moment accentua la sensació de desorientació, però amb el temps sembla esdevenir un revestiment suau que alberga l'espectador al seu interior.

En instal·lacions com *Beacon* o *Field* de Karolina Halatek la boira dispersa la llum blanca. A *Field*, l'eteri de la boira contrasta amb la solidesa de la llum blanca que il·lumina el terra i ofereix una sensació d'ingravedesa que acull l'espectador i consolida el seu sentit de presència en aquest espai elevat. Boira i llum blanca creen un entorn per deixar l'espectador crear un lloc meditatiu. *Beacon* presenta una estructura vertical que té una qualitat monumental que fa de far, però també ofereix un espai petit i íntim on l'espectador pot entrar, experimentant l'ambient lumínic des de dins, canviant la seva percepció i possibilitant el fet de sentir-se aixoplugat per una brillantor inesperada i extraordinària. La seva senzillesa formal i la puresa de la seva llum blanca generen un efecte misteriós, però calmant en qui s'hi acosta. La boira trenca el focus de llum singular en un nombre molt més gran de fonts de llum més petites i és la posició des

de la qual aquestes fonts de llum més petites veuen el subjecte cosa que permet crear l'ambient lumínic a través d'embolcallar l'espectador en una llum suau que acaricia i ofereix la possibilitat de crear un lloc de consciència pròpia.

Cal aturar-se breument en la subtil peculiaritat que conté la llum en la seva dispersió en la boirina. A diferència de la boira que condensa aquesta llum i la dispersa embolcallant l'espectador, la boirina és menys densa el que permet que la llum es dispersi amb major efectivitat. Aquesta singularitat la trobem a *Beauty* d'Olafur Eliasson (il·l.66) on un feix de llum projecta la seva brillantor de manera obliqua en direcció a una cortina fina d'aigua el que provoca que la llum dispersada generi l'arc iris, l'aparició del qual depèn del moviment de l'espectador. El moviment al voltant del fenomen o situar-se sota la suau boirina fa que l'arc iris generat sigui sempre un acte efímer.



Il·lustració 65. *Din Blinde Passenger*, Olafur Eliasson, 2010. Sune Berg, Anders. 2019. Exposició "Olafur Eliasson: In Real Life", Tate Modern, Londres, Regne Unit. <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/>.



Il·lustració 66. *Beauty*, Olafur Eliasson, 1993. Jose, Paola. 2019. "Olafur Eliasson: Exposición In Real Life en el Tate Modern". *Lightroom.Lighting*. <https://lightroom.lighting/olafur-eliasson-tate-modern/>

3.2.5. La resplendor

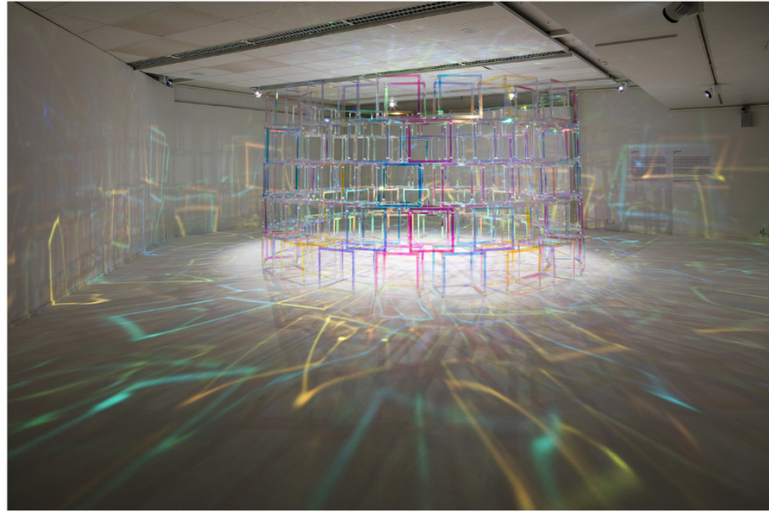
Podem referir-nos a aquesta qualitat com un tipus de brillantor. La resplendor és aquella situació en què la llum emesa per una font incideix en una àrea o superfície petita i en funció de la posició i la direcció del feix de llum l'efecte resplendent és més o menys acusat resultant, per tant, una major o menor brillantor. Tot i que la resplendor és present en gairebé la majoria de projectes que componen els estats lumínics hi ha alguns projectes on aquesta qualitat aglutina l'aspecte de la llum.

Així doncs, aquesta qualitat lumínica és plenament present a *Geometry of Light* d'Alyson Shotz, la peça es compon de lents Fresnel de plàstic tallades a mà que han estat col·locades sobre cables d'acer inoxidable. Les lents, que van ser desenvolupades originalment per a fars, brillen a la llum del sol de manera fascinant. El joc de brillantor que permeten aquests cercles de diferents mides fan que es dilueixin els límits entre escultura i espai i alhora es materialitza l'espessor de la llum perquè els discos Fresnel concentren els raigs. La inclinació de la llum del sol així com la seva brillantor fan que la resplendor lumínica de les lents de plexiglàs sigui més o menys vibrant i que aquest canviï de lloc al llarg del dia, incidint en la relació que l'espectador estableix amb l'entorn lumínic.

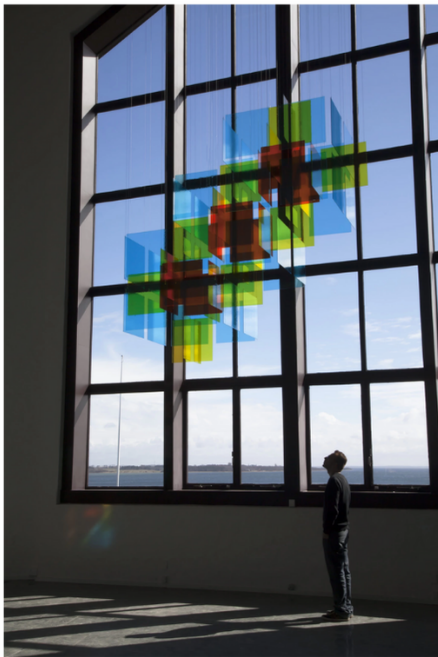
L'esquelet de cubs de plàstic iridescent són el punt on la incidència de la llum esclata en una resplendor multicolor a *Iri-Descent* de Liz West (il·l.67). L'estructura permet que la resplendor sigui dinàmica i es mogui amb el transitar de l'espectador que cerca les múltiples formes en què els centelleigs acolorits inunden l'entorn i intercedeixen en el seu caminar. L'esclat lumínic dirigeix l'atenció sobre la sensació de la llum en diàleg amb el recorregut que construeix cada espectador en i entre la llum.

Tanmateix, la resplendor també es fa present a *Cubic Progression II* de David Magán (il·l.68), peça on els panells de vidre de colors primaris que formen una estructura geomètrica són travessats per la llum natural. Aquest acte genera un ambient acolorit en què la llum va més enllà del límit físic dels panells de vidre i l'espectador troba les resplendors de color de manera serendípica. Per al mateix artista, *Cubic Progression II* “cerca el diàleg entre la peça, l'arquitectura i l'ésser humà [...] Quan es dona aquesta interrelació, l'entorn de l'obra es veu alterat i permet observar-lo amb una mirada diferent i inclús ampliar-lo” (entrevista Capítol 8). Per tant, la resplendor modifica l'entorn i l'espectador amplia la seva atenció cap a aquest entorn dins aquest vaivé lumínic que l'envolta.

La resplendor que genera el gran canó de llum a *Représentation d'un corps rond* (il·l.69) d'Ann Veronica Janssens, trenca la subtil boira que inunda de forma constant l'espai i revela múltiples possibles itineraris lluminosos que intercepten els espectadors.



Il·lustració 67. *Iri-Descent*, Liz West, 2019. Nurminen, Aleks; Stagg, Andy. 2020. Imatge al Museu d'Art Hyvinkää, Finlàndia. <https://www.liz-west.com/iridescent>



Il·lustració 68. *Cubic Progression II*, David Magán, 2015. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Colours" a Hempel Glasmuseum, Nykøbing Sjælland, Dinamarca. <https://davidmagan.com/project/cubic-progression-ii/>



Il·lustració 69. *Représentation d'un corps rond*, Ann Veronica Janssens, 1996. Petzi, Wilfried, 2001. De l'exposició "Work for space" Kunstverein München, Munic, Alemanya. Imatge reproduïda a: Bal, Mieke. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Nova York, Bloomsbury Publishing

3.2.6. El color

La qualitat més dinàmica de la llum. El color d'aquesta es determina per l'agrupament específic de longituds d'ones presents en ella mateixa. Tanmateix, el color és una percepció basada en la manera en què les diferents longituds d'ona estimulen els fotosensors dels nostres ulls. La llum té un gran impacte sobre el color dels objectes on es posa i el color que resulta neix de la dualitat que s'estableix entre el color de l'objecte i el color de la llum que es situa en ell. De la mateixa manera, té una certa importància la temperatura de la llum que es projecta sobre l'objecte, el que produeix que la saturació i la intensitat del color variïn.

El color s'aconsegueix per addició o per sostracció. La síntesi additiva es basa en la formació de colors a través de la unió de diferents llums en les seves diverses longituds d'ona. La síntesi sostractiva, en canvi, obté el color a mitjançant la mescla de pigments. Els colors sostractius, doncs, són els que es creen mitjançant l'absorció de certes longituds d'ones. Quan la llum blanca toca un material o una superfície, els pigments de colors absorbeixen totes les ones de la llum excepte les dels seus colors, que són reflectits i percebuts per la visió.

El color també és la qualitat lumínica que més es lliga a la interioritat del subjecte. Per Goethe el color té la capacitat de ser un fet subjectiu i posseeixen diferents efectes morals que recull de forma àmplia a la seva *Teoria del Color*. A través de la sensació els colors connecten amb les emocions de cada ésser humà. Josef Albers a la *Interacción del Color*, diferencia entre estat actual i factual del color (Albers 2017). L'estat actual s'endinsa en la forma com el color es percebut, en aquest estat el color és fluït i s'integra i entremescla amb aquell qui l'observa. En el color com a qualitat de la llum en els estats lumínics l'entendem en aquesta forma fluida i flexible que s'uneix amb els espectadors.

Tot i que el color és present en moltes de les instal·lacions recollides en els estats lumínics juga un paper holístic en els projectes de Liz West. A *An Additive Mix* l'ambient lumínic es conforma mitjançant miralls que repeteixen la imatge de manera infinita. Al sostre es col·loquen fluorescents recoberts amb filtres LEE, que permeten donar-li color. En concret trobem 250 colors diferents. El reflex de la persona i el reflex de les llums de color es repeteixen de manera infinita. Des de la llunyania només es percep el color blanc, que s'aconsegueix a través de la mescla additiva, però un cop a l'interior l'espectador s'introdueix en una dansa múltiple de colors i un ambient infinit que conviden a interactuar. Els colors s'expandeixen en un dinamisme que interpel·la el transitar de l'espectador.

Al projecte *Our Spectral Vision* (il·l.70) es crea un entorn viu que barreja color lluminós i llum radiant. A través de set prismes realitzats amb vidre, film dicroic i LED, els raigs de llum de cada color de l'arc iris es fan passar per aquests prismes creant una il·lusió atmosfèrica que estimula la percepció visual del color, incorporant un estat somàtic que emfatitza la subjectivitat associada al color. L'obra és una interpretació i s'inspira en l'experiment d'Issac Newton sobre compondre i descompondre la llum blanca en l'espectre de colors visible mitjançant prismes. Conviden els visitants a explorar la seva relació amb el color i la seva comprensió sobre el poder d'afecció i associació del color. Replicant el desviament de la llum blanca a través d'aquests prismes a gran escala es permet que el color saturat inundi l'espai.

La presència del color a través de la síntesi sostractiva es pot trobar a projectes com *Hundreds and Thousands* on els panells de colors que recobreixen la balustrada de vidre del parc Tide creen una exhibició rítmica de matisos brillants i ratlles lluminoses que inunden l'entorn del parc. El reflex del color és resultat de la llum que es projecta sobre les tires de color, que projecten les longituds d'ona que corresponen a cadascun dels colors.

El color que dona densitat a la llum i inunda l'espectador s'expressa a *Pavilion 01* de David Magán (il·l.71). L'artista refereix que treballa amb el "pes del color" (Le Feuvre 2018:7), que es pot traduir en aquesta densitat que obté la llum en el moment d'esdevenir color. La llum es filtra pels diferents metacrilats que componen aquesta estructura laberíntica i mescla els seus colors que canvien amb el ritme de l'espectador. Magán introdueix l'espectador en un lloc de colors fluïts que muten i es reflecteixen en l'entorn i en l'espectador, com el mateix artista afirma "proposar noves realitats a l'espectador qui ha de posar tots els seus sentits" (entrevista capítol 8) i en aquest sentir el color es desplega l'experiència.



Il·lustració 70. *Our Spectral Vision*, Liz West, 2016. Woodley, Jamie. 2016. Exposició "Colour and Vision: Through the Eyes of Nature", Museu d'Història Natural, Londres, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/installation#/our-spectral-vision/>



Il·lustració 71. *Pavilion 01*, David Magán, 2019-2020. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Matter Matters" al Centre d'Art Contemporani de Burgos, Espanya. <https://davidmagan.com/project/pavilion-01/>

3.3. Classificació dels estats lumínics.

Establertes i analitzades les qualitats lumíniques que conformen l'essència dels diferents projectes recollits en els estats lumínics, es presenta una possible classificació de les diferents instal·lacions a propòsit d'aquestes qualitats de la llum que s'estableixen com a categoria dins la qual es situen els diferents projectes. A forma d'assaig es configura el mapa que es presenta a continuació. Aquesta classificació no és inamovible perquè alguns projectes combinen diverses qualitats de la llum i, per tant, podrien estar presents en més d'una categoria. També pretén ser un mapa interactiu on el lector, després de llegir la tesi, haver visitat algunes de les obres les instal·lacions o en conegui d'altres el modifiqui. D'altra banda, com s'ha afirmat en la introducció del present escrit els estats lumínics s'han establert com a àmbit d'estudi i com a tal ha de seguir el seu curs. Així doncs, aquestes categories es podran ampliar en un futur amb nous projectes que vagin apareixent. Tanmateix, la classificació esdevé un instrument metodològic que permet establir una xarxa de relació entre els diferents estats lumínics i serà la base de la proposta expositiva que s'elabora al final de la present investigació.

Color

Liz West, *Our Colour Reflection*
Liz West, *Your Colour Perception*
Liz West, *Our Spectral Vision*
Liz West, *Hundreds and Thousands*
Liz West, *Solstice Ritual*
Liz West, *An Additive Mix*
Ann Veronica Janssens, *Yellow Blue Pink*
Ann Veronica Janssens, *Rose*
Olafur Eliasson, *Your Rainbow Panorama*
James Turrell, *Ganzfeld, Aural*
James Turrell, *Deuce Coop*
James Turrell, *Skyspace Lech*
James Turrell, *Skyspace Twilight Epiphany*
David Magán, *Pavilion 01*
David Magán, *Spectrum 03*

Reflexió difusa i especular

Liz West, *Iri-Descent*
Olafur Eliasson, *Beauty*
Olafur Eliasson, *Your Rainbow Panorama*
Alyson Shotz, *Standing Wave*
Ann Veronica Janssens, *Rose*
James Turrell, *Skyspace*

Alyson Shotz, *Break Line*
Alyson Shotz, *Object for reflection*
Alyson Shotz, *Standing Wave*
Ann Veronica Janssens, *Glitter*
Olafur Eliasson, *Stardust Particle*
Liz West, *Iri-Descent*
Liz West, *Hundreds and Thousands*
David Magán, *Pavilion 01*
Olafur Eliasson, *Beauty*

Moviment

Karolina Halatek, *Valley*
Ann Veronica Janssens, *Représentation d'un corps rond*
Ann Veronica Janssens, *Hot, Pink, Turquoise*
David Magán, *Spectrum 03*
Olafur Eliasson, *Your Double Lighthouse Projection*
James Turrell, *Ganzfeld*

Ann Veronica Janssens, *Yellow Blue Pink*
Ann Veronica Janssens, *Blue Red Yellow*
Olafur Eliasson, *Din Blinde Passager*
Olafur Eliasson, *Your atmospheric colour atlas*
Olafur Eliasson, *Yellow Fog*
Olafur Eliasson, *Beauty*
Karolina Halatek, *Field*
Karolina Halatek, *Halo*
Karolina Halatek, *Beacon*

Intensitat

Resplandor

Alyson Shotz, *Geometry of Light*
Liz West, *Iri-Descent*
Liz West, *Our Spectral vision*
Philip K. Smith III, *Circle of Land And Sky*
David Magán, *Cubic Progression II*

Capítol 4. La percepció en els estats lumínics

La llum en els estats lumínics es fa explícita, no a través d'allò que il·lumina sinó per si mateixa, ja que els artistes disposen l'escenari perquè la llum desplegui multiplicitat d'inicis i camins a través de les seves qualitats. La llum esdevé l'element que crea i desvetlla la seva pròpia presència o bé fa aparèixer aspectes de la realitat que normalment no són visibles o els quals ens passen desapercebuts. D'aquesta manera, la llum dona consistència i substància a aquests aspectes i esdevé ella mateixa l'element per generar sensacions. Així doncs, la llum i les seves qualitats constitueixen l'àmbit on esdevé el percebre. En conjunt amb l'espectador, els estats lumínics ofereixen àmbits per desplegar una poètica de la llum que cerquen revertir el ritme ràpid de la societat (entrevista capítol 8) , experiències intenses i que s'actualitzen de manera mútua per l'efemeritat de la llum i el desplegament de l'experiència de l'espectador. L'espectador esdevé la peça central per desenvolupar-se en aquests medis ambients que obre la llum, on es desenvolupen experiències que possibiliten una percepció que va més enllà de la visió i que implica un cos mòbil que sent i s'afecta. Percebre en els àmbits que obren els estats lumínics és unir-se amb l'ambient en un fluir i moviment que contribueix a la seva formació continua. Un percebre que constitueix un medi ambient on llum i subjecte es transformen l'un a l'altre, però alhora un percebre que possibilita l'acte d'habitar la llum part dels espectadors. Un medi ambient lumínic que el cos travessa per experimentar i experimentar-se a si mateix en l'embolcall de la llum. En aquest capítol treballarem els aspectes de percepció que es despleguen i caracteritzen els estats lumínics. La percepció s'estableix com una via per examinar l'experiència dels espais lumínics partint d'una perspectiva encarnada que es fonamenta en les sensacions somàtiques i afectives que parteixen i impliquen un més enllà de la visió. Explorar la percepció en els estats lumínics permet acostar-se a la llum entesa com a *lux* per emfatitzar i explorar les sensacions que aquesta provoca en els éssers humans.

4.1 Percepció encarnada

La llum en els projectes dels estats lumínics es fa visible i la seva experiència es basa en la conjunció de dos aspectes de la llum: la incidència d'energia radiant i l'excitació dels fotoreceptors a la retina, i alhora la llum com a qualitat de l'afecte el que provoca que aflorin sensacions i emocions sobre què es sent en habitar un món il·luminat. En els ambients lumínics es produeix una trobada afectiva entre el món i l'ésser humà, d'índole encarnada, on l'espectador s'introdueix en una sintonia amb la llum canviant i els seus efectes en l'entorn i en ells mateixos.

Si definim una trobada encarnada ens hem de remetre al concepte de percepció encarnada que desenvolupa Merleau-Ponty. A *Fenomenologia de la Percepció* va definir la percepció humana com “[...]un procés multisensorial i la relació entre un perceptor encarnat i el món es caracteritza per ser fonamentalment íntima (o entrelaçada) i corporal” (Merleau-Ponty 1999 [1945]: 18). D’aquesta forma la visió s’enreda inseparablement en el món visible que és alhora un espai tàctil des del qual no pot transcendir “[...]cap a un punt de vista unificat, autoreflexiu o panòptic” (Vasseleu 1998: 21). Aquest espai tàctil es converteix en un àmbit de la sensorialitat, que parteix del cos i s’arrela a ell. La sensorialitat és un domini inseparable del fet d’habitar el món, comprenent aquí aquest habitar com les accions i relacions que s’estableixen en la rica multiplicitat que és el món visible. En relació amb les qualitats lumíniques és a través de la sensibilitat perceptiva que es dona l’intercanvi entre la llum i el cos de l’espectador en el qual ressonen les diferents qualitats lumíniques. D’aquesta manera el subjecte s’insereix en la llum i aquesta es permeabilitza en el seu interior.

En el percebre a través de l’experiència de la llum, el cos no és només un transmissor de missatges. Quan Merleau-Ponty explica que “[...]el sensible és allò que s’aplega amb els sentits” (1999 [1945]: 12), no vol dir que l’aparell sensorial sigui un conductor sinó que es produeixen i s’experimenten sensacions amb tot el cos que existeix en el medi ambient. Aquest lligam fa que la percepció sigui inseparable de l’experiència encarnada. Així doncs, és en el percebre quan es produeix la unió amb el món i podem dir que tota experiència d’una manera o una altra parteix de la sensació, tot i que en els estats lumínics les sensacions desenvolupades en el contacte amb la llum són el motor principal de l’experiència.

“El tema de la sensació no és ni un pensador que pren nota d’una qualitat, ni un entorn inert que la vegi afectada o canviada, sinó que és un poder que neix, i alhora, en un determinat entorn existencial o que es sincronitza amb ell”. (Merleau-Ponty 1999[1945]: 245).

Aquestes sensacions no estan mai del tot determinades però motiven l’experiència. En l’acte perceptiu s’aprehèn no només un objecte sinó alguna cosa més, qualitats que parteixen d’aquesta i sorgeixen com a possibilitats de dinàmiques per construir una experiència pròpia i singular. El subjecte forma part d’una coexistència amb les coses i alhora d’aquestes amb nosaltres. Aquest fet és el que Merleau-Ponty apunta com la reversibilitat “[...]que s’ha de comprendre com una mena de circularitat entre la cosa i el nostre cos que fa que tot en si sigui originàriament un per a si” (Moreno 2020: 82). Així doncs, es produeix una reciprocitat que impedeix separar qui percep del món percebut. En el percebre la llum, les diferents sensacions que es despleguen de les

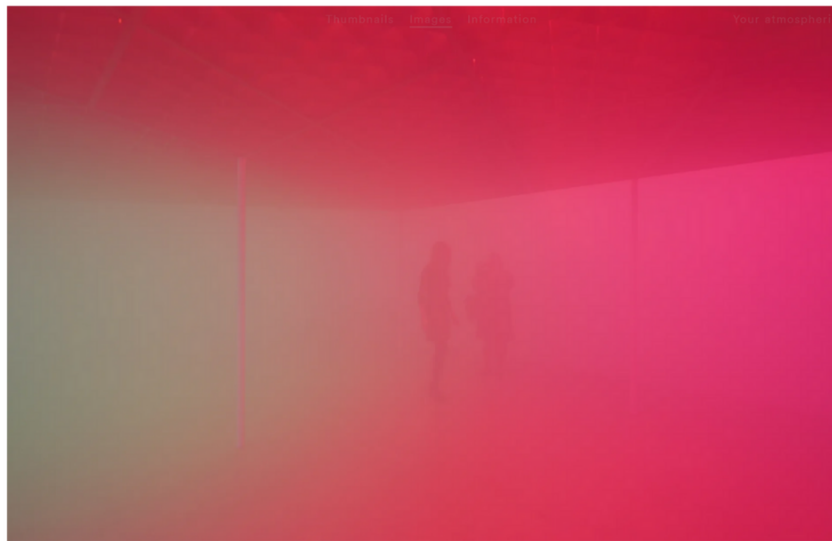
seves qualitats en cadascun dels subjectes són experimentades per aquests a través de les afeccions que els provoquen. D'aquesta manera en el moment en què s'acull la sensació i es diposita una atenció sobre aquesta es despleguen per l'espectador les múltiples possibilitats d'acció entorn la llum. La singularitat d'acollir la sensació, que necessàriament és diferent per cadascú, emfatitza el caràcter d'actualitat dels estats lumínics perquè es reconfiguren en cada trobada amb l'espectador.

L'indissoluble lligam de la sensació amb la percepció encarnada posa el focus en el cos. Aquest és un cos fenomenal, és a dir, un cos fermament immers en el món del qual també forma part intrínsecament. En línia amb aquest plantejament, Merleau-Ponty desplega el concepte de l'esquema corporal com la base de l'acte perceptiu: "L'esquema corpori és una manera d'expressar que el meu cos és del món"(Merleau-Ponty 1999 [1945]: 118). L'esquema corporal dona lloc a prendre consciència de la postura que s'ocupa al món. Per aquest fet, submergir-se en els projectes dels estats lumínics implica obrir-se a desplegar i explorar les possibilitats de sentir i experimentar que proposa la llum. Aquesta obertura té dos vessants, el fet d'experimentar per part del subjecte, però també adonar-se de les possibilitats que aquest món té per oferir. En aquest experimentar es parteix del coneixement de la disposició en l'espai i, per tant, s'implica l'orientació del cos respecte del punt on es troba de l'espai. Aquest concepte, tot i que es recuperarà més endavant, aquí subratlla l'evidència que no només és una qüestió d'orientació física o posició sinó que també implica l'estat emocional de l'espectador. Així doncs, es percep el món amb el cos i alhora "[...]l'experiència del món és tal com se'ns apareix quan som-del-món" (Merleau-Ponty 1999 [1945]: 230).

La percepció encarnada que lliga el cos al món i que és condició indispensable per experimentar aquest món situa els processos perceptius en una zona intermèdia entre el construir i la sensibilitat. Entrar en les instal·lacions dels estats lumínics és esdevenir conscients de la pròpia percepció per deixar de banda la mirada que cerca identificar o focalitzar alguna cosa. El fet és percebre com les qualitats fenomèniques de la llum -com a *Ganzfeld* de James Turrell o a *Thousands and Hundreds* de Liz West(il·l.72) o bé aquestes qualitats mesclades amb la boira com a *Yellow, Blue, Pink* d'Ann Veronica Janssens o *Your atmospheric Colour atlas* d'Olafur Eliasson (il·l.73)- canvien i es modifiquen.



Il·lustració 72. *Hundreds and Thousands*, Liz West, 2021-22.
Emerson, Charles. 2020. *The Tide*, Greenwich Peninsula, Londres,
Regne Unit. <https://www.liz-west.com/hundreds-and-thousands>



Il·lustració 73. *Your atmospheric colour atlas*, Olafur Eliasson, 2009.
Studio Olafur Eliasson. 2009 21st Century Museum of Contemporary
Art, Kanazawa, Japó. <https://olafureliasson.net/artwork/your-atmospheric-colour-atlas-2009>

En aquest percebre el subjecte experimenta el fet d'estar obert a què alguna cosa aparegui i trobar les sintonies o dissonàncies entre allò que la llum desvela i allò que sent l'espectador. La sensibilitat desplegada en aquest observar encarnat implica que el que s'espera que aparegui o el que apareix fortuïtament és el que construeix l'espectador en les relacions que decideix establir. Així, del que apareix, el subjecte s'arrela allò que li ressona i la percepció encarnada dona accés a les múltiples possibilitats de ser de l'experiència. L'obertura del món possible partint de l'esquema corpori permet explorar les possibilitats de la llum com a configuradora de l'entorn i que catalitza les sensacions en els subjectes.

D'altra banda, en els ambients lumínics hi ha un embolcallament en la llum, de forma total o parcial en les diferents qualitats de la llum que s'accentuen a través del nostre moviment. El submergir-se en la llum produeix un desdoblament de la persona en l'acte perceptiu a la manera que proposa Merleau-Ponty. "La visió és el mitjà que ens és donat per ser absents de nosaltres mateixos" (Merleau-Ponty 1999 [1945]: 241), és a dir, es pot donar una projecció de l'ésser humà en allò que percep. Aquest acte de projecció provoca que la consciència sobre l'acte de percebre es veu en part superada per la interrelació entre la llum i l'espectador. Per tant, el fet percebut pot deixar de ser el fet de percebre per convertir-se en el món de l'ésser humà. En aquest canvi el subjecte s'obre a aquest món que trenca els límits existents entre el subjecte i l'ambient lumínic. En els ambients lumínics és a través d'aquest deixar-se endur per la percepció en conjunt amb les sensacions que es despleguen i el moviment, que l'espectador passa a esdevenir llum. Immersos en les diferents qualitats de la llum es dona una interrelació entre l'espectador i les qualitats de la llum, en el sentit de què no s'experimenten les situacions separades d'aquestes, com un fet extern, sinó que els espectadors s'hi insereixen a l'interior.

L'embolcallament en la llum comunica una mateixa manera de ser, proporciona un arrelament corporal a les situacions que presenten els projectes dels estats lumínics i possibiliten la consciència de trobar-se a un mateix percebent. Aquesta autoconsciència permet apreciar no només la llum i les seves qualitats sinó l'experiència que desenvolupa el mateix espectador i que marca l'ancoratge somàtic de la percepció que es desenvolupa en els estats lumínics com s'aclarirà més endavant en aquest capítol. Aquesta interrelació de l'ésser humà en el percebre s'uneix amb l'argument de Tim Ingold que afirma que tota percepció és conduïda per una reacció de fissió i fusió, on la llum segueix la correspondència temporal de la atenció, "[...]la fissió correspon a què la llum és en els meus ulls, la fusió és el meu viatge al cosmos i el moment en què el cos esdevé un espectre" (Ingold 2016: 174).

En els estats lumínics aquesta reacció que planteja l'autor esdevé en dos moments: un primer temps on l'espectador s'endinsa en el medi ambient lumínic o pren un primer contacte amb els elements disposats i un segon moment que pertany a la implicació de l'espectador en l'entorn on obre el diàleg sensorial amb la llum, desenvolupant la percepció com a mode de ser en la llum donat en l'experiència subjectiva.

La percepció encarnada en els estats lumínics defineix una situació en què l'espectador s'insereix en la llum i coprodueix la percepció i l'experiència, però que alhora es veu atrapat en el vaivé de la llum. En els estats lumínics aquesta percepció encarnada que hem definit, uneix espectador i llum en un teixir-se perpetu que no acaba quan l'espectador abandona el lloc de la instal·lació perquè la llum segueix en transformació i el sentit ressona en l'espectador. L'esdevenir mutable de la llum i de les seves qualitats que produeix un ambient lumínic sempre en subtil transformació possibilita que l'ésser humà conflueixi amb si mateix i amb l'entorn construint aquest percebre que parteix del sentir encarnat. Així, les instal·lacions són responsives de forma contínua a múltiples formes d'experimentar-les i la mateixa llum s'ofereix com una àmplia zona que convida a ser explorada i que apel·la a la sensorialitat.

4.2 Percepció perifèrica i inconscient

Els ambients dels estats lumínics ens proposen experimentar la llum com a lluminositat, ja que es disposen les bases per experimentar-se a un mateix en el moment present dins un medi ambient lumínic. Les manifestacions lumíniques són totalitats que integren l'entorn, per tant, parlem d'un fenomen espacial que involucra l'espai. Així, per a la percepció en aquests medis il·luminats és central un cos estès que sent, entenent aquest sentir com a coexistència amb el fenomen. Així doncs, és a través del cos i la multisensorialitat que el subjecte pot explorar el fet d'habitar la llum. El concepte de percepció encarnada ja fa èmfasi en el rol del cos en l'acte perceptiu, però la visió perifèrica que tractarem a continuació emfatitza l'embolcallament de l'ésser humà en les qualitats lumíniques.

Juanhi Pallasmaa es refereix a la percepció perifèrica com la tipologia de percepció que "[...]permet el pas de la imatge retinal a una involucració corporal en l'espai que dona lloc a una sensació de compromís" (Pallasmaa 2014: 244). Aquesta involucració corporal porta a trobar en la llum una multiplicitat de trajectes per experimentar on el cos es veu embolicat en la llum. Aquesta llum que es configura com a subjecte atmosfèric sempre està en transformació, però alhora el fet d'estar inserit en el medi ambient lumínic transforma l'espectador en el percebre. Aquesta tipologia de percepció

és latent en les instal·lacions dels estats lumínics on la boira s'uneix i s'entremescla amb la llum. A *Yellow, Blue, Pink* d'Ann Veronica Janssens (il·l.74) o a *Din Blinde Passagern* d'Olafur Eliasson s'entra en un medi ambient on la visió no troba cap punt on es pot focalitzar i alhora tampoc és possible l'orientació quant a fondària o amplitud. Una certa situació d'instabilitat visual concentra la capacitat de la percepció perifèrica que activa el caràcter d'embolcallament, el somieig i la imaginació de manera gairebé màgica. La lluminositat penetra en els espectadors en el moment en què el subjecte sobrepasa aquesta impressió de trobar-se a la deriva.



Il·lustració 74. *Yellow, Blue, Pink*, Ann Veronica Janssens, 2015. Farnetti, Thomas SG. 2016. Exposició "Ann Veronica Janssens: yellowbluepink". Welcome Collection. Londres, Regne Unit.
<https://wellcomecollection.org/exhibitions/XFximBAAAPkAioWz>

A *Beacon* de Karolina Halatek l'embolcallament en la lluminositat blanca genera la sensació de presència i atenció al sentir interior dels espectadors. Els estímuls de la llum emboirada assenten el subjecte en l'ambient de llum realçant el sentit de presència i el lligam de l'espectador a la necessitat de construir el seu lloc en la llum difusa. La percepció perifèrica en els estats lumínics propicia el sentit de presència absoluta, un aquí i ara que es produeix per l'efecte d'actualitat que impulsa la llum i que està relacionat amb l'efemeritat infinita, ja que de manera constant la llum crea situacions múltiples que s'obren a què l'espectador s'adoni de si mateix en un món lumínic que existeix i alhora és viscut per aquest en l'instant precís i present.

D'una banda, aquesta percepció perifèrica permet una major experiència de la interioritat, ja que l'espectador s'amera en les qualitats lumíniques i es constitueix l'experiència física de l'espai teixint un sentit de continu entre la llum i la interioritat de l'ésser humà. Allò que percebem de manera perifèrica vigoritza el sentit de plenitud

d'espai. Tot i que “[...]la percepció perifèrica de forma completa és una visió desenfocada” (Pallasmaa 2014: 234), permet l'experiència sensorial del medi ambient lumínic i de la interioritat de cada espectador. A *Your Rainbow Panorama* d'Olafur Eliasson aquesta percepció perifèrica embolcalla l'espectador en la lluminositat acolorida. Acompanyat del moviment augmenta la sensació d'intensitat i infusiona el caminar en un paratge de color espès. Alhora, pot lligar-se a la idea d'indeterminació, que posa l'espectador en estat de recepció i sensibilització per descobrir la relació amb la llum.

D'altra banda, Pallasmaa uneix a aquesta percepció perifèrica l'adjectiu inconscient, entès com “[...]l'element que facilita l'acte creatiu” (Pallasmaa 2014: 236). En el cas dels estats lumínics aquest inconscient deriva d'aquesta inestabilitat visual que permet mirar de forma creativa, allò que la mirada és incapaç de determinar dispara l'acció de la imaginació per construir l'experiència de la llum en un intercanvi d'afecció entre llum i espectador. En el percebre es construeix una relació pròpia amb la llum que implica també l'emoció i l'acció del qui transforma.

4.3 Percebre des de la presència corporal

En les instal·lacions lumíniques la llum no es percep com a objecte, ja que en l'acció de percebre el subjecte es troba present en la percepció, s'experimenta i forma part del lloc de possibilitats que constitueix la llum i alhora estableix el seu propi lloc a partir de l'experiència. Per tant, parlem que la llum a més de percebre-la es sent, en co-presència amb ella, l'espectador articula la seva pròpia experiència. Com ja hem afirmat, la sensació emfatitza la corporalitat no només de la llum sinó la del mateix espectador.

La percepció basada en co-presència parteix de la definició de percebre que desenvolupa Gernot Böhme, per a qui percebre és sentir, estar en persona i estar disposat. De fet, afirma que “[...]el que sentim ens arriba com a possibilitat” (Böhme [2001] 2020, 45). El sentir permet experimentar, és allò que ens passa o ens afecta. Així doncs, la llum és allò que ens afecta en les instal·lacions i que ens fa sensació de presència corporal, però també el moviment de l'espectador en l'experiència atorga una sensació atenta i conscient de la nostra corporalitat en relació amb la llum. Ser co-present amb el fenomen, en aquest cas amb les qualitats de la llum, disposa la possibilitat de transformar l'ambient lumínic. Aquest aspecte acompanyat d'una consciència atenta fan possible una experiència singular que actualitza llum i espectador. Segons Böhme hi ha elements que es poden experimentar com atmosfèrics, per tant, podem dir que la llum, a través de les seves qualitats, possibilita

generar una experimentació de tipus atmosfèrica i, en conseqüència, la percebem mitjançant la sensació de presència.

Proposem doncs que els estats lumínics a voltes ofereixen atmosferes. Un fenomen que, tot i que desenvoluparem en el proper interludi aquí avancem que es desenvolupa en les instal·lacions mitjançant les relacions de les qualitats de la llum en la configuració mutable que produeixen en medi ambient lumínic i amb el mateix espectador. El terme tot i ser originari en l'àmbit climatològic, Gernot Böhme el porta a l'àmbit de l'estètica així com en l'arquitectura sorgeix de la mà de Juanhi Pallasmaa. Gernot Böhme es refereix a l'atmosfera com "[...]alguna cosa indeterminada que està lluny d'una explicació racional" (Böhme 1993: 114) i "[...]que es percep de forma corporal i fa sensació de lloc" (ídem), per tant, el sentir-se en un lloc depèn alhora de les qualitats de la llum i el recorregut que decideix l'espectador en la seva experiència. La indeterminació, ara bé, no implica una pèrdua de rumb sinó que fa referència al caràcter difús que envolta l'espectador. Tot i que l'artista a través de la seva manipulació de la llum construeix els elements de l'atmosfera es completa en el moment de l'experiència i és el vincle entre les característiques de l'entorn, en aquest cas, els efectes de la llum, les sensacions perceptives i els estats que es disposen a través de la imaginació, la memòria i una consciència atenta sobre un mateix. Tanmateix, és necessària una participació activa que es dona mitjançant aquesta atenció de l'espectador a l'entorn i al seu propi cos a través d'un transitar i una contemplació activa que l'arrela a un estat de presència absoluta, entenent aquesta expressió com l'atenció sobre l'aquí i l'ara de l'experiència.

L'estudi sobre les atmosferes s'ha dut a terme des de diversos camps com l'arquitectura⁹, la implicació que tenen en la quotidianitat¹⁰ i el seu lligam amb les emocions. Tot i que aquests múltiples estudis han donat en cada ocasió diferències en la definició del concepte atmosfera s'apunta aquí a la definició d'atmosfera com "[...]alguna cosa entremig entre subjecte i objecte"(Böhme 1993: 118).

Parlar d'atmosfera en relació amb els estats lumínics sense indagar en la part emocional ens permet aquí posar èmfasi en l'embolcallament i apuntar a la importància de la percepció des de la corporalitat. Així doncs, recuperant la definició d'atmosfera en el cas que ens ateny seria allò entremig de subjecte i entorn; els artistes posen les condicions perquè aquestes apareguin. Així doncs, les condicions són elements que generen, la llum fa aparèixer l'atmosfera.

⁹ Un clar exemple és Zumthor, Peter. (2006) *Atmospheres: Architectural Environments. Surrounding Objects*, Birkhäuser, Basel.

També es pot trobar un estudi a: Borch, Cristian (ed.). (2014) *Architectural Atmospheres: On the Experience and Politics of Architecture*, Birkhäuser, Basel.

¹⁰ Un estudi extens sobre les atmosferes en les arts i en les diferents situacions de la vida així com una genealogia del concepte es pot trobar a: Griffero, Tonino. *Atmospheres: Aesthetics of Emotional Spaces*, Routledge, Londres.

En les instal·lacions de Liz West com *Your Colour Perception* (il·l.75) trobem un espai dividit en zones de llum de colors. Hi ha una immersió directa en color. Un cop entrem hi ha una gran intensitat de la llum i s'introdueix el moviment perquè l'espectador pren el paper de transeüent que explora l'ambient lumínic i les sensacions que aporta cada color. La lluminositat acolorida és el que genera l'atmosfera, l'efecte que ens produeix, com diu Goethe “[...]és la seva realitat” (Goethe [1840] 2015: apartat 475). En aquest cas, doncs, el color es torna en atmosfèric i aquesta captiva i ofereix l'oportunitat d'experimentar els colors a través dels records de cada espectador. Així podem dir que l'atmosfera tinta l'espai amb color un fet proper al terme amb què Böhme relaciona les atmosferes, “[...]l'èxtasi o formes de sortir d'un mateix” (Böhme 2017: 33) i elaborar les experiències individuals úniques.



Il·lustració 75. *Your Colour Perception*, Liz West, 2015. Illes, Stephen. Castlefield Gallery's New Art Spaces Federation House, Manchester, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/yourcolourperception/>

En el cas de *Blue, Red and Yellow* d'Ann Veronica Janssens, caminem enmig de boira acolorida per la llum que es filtra dins el pavelló, l'atmosfera aquí és l'espai disposat amb elements, boira i llum, que permeten sentir i experimentar aquest espai de forma física i sensorial. La captació visual de la boira provoca desorientació en l'espai, així podem dir que és un efecte cinestèsic en què les sensacions captades en a través del cos en conjunt amb altres elements despleguen possibilitats de sentir. El sentiment de desorientació ens duu a explorar el medi ambient lumínic, cercar el seu límit, aventurar-se en aquesta difusió lumínica. No obstant això, posteriorment hi ha un moment de distensió o deixem que la boira ens envolti, acariciem el color.

Per establir la relació de co-presència amb el fenomen percebut per Böhme necessitem estar disposats. El terme que utilitza Böhme per a disposició és el mot alemany - *sich befinden*- que es podria traduir com estar posicionat, trobar-se a un mateix o sentir. Podem veure que aquest terme té l'ambigüitat que correspon al fenomen de presència corporal en l'espai. És a dir, el terme significa tant ser/ estar en l'espai com estar disposat (Böhme, 2017: 45). D'aquí sorgeix un tot: en la disposició de l'ésser humà es sent en quin tipus d'espai un està i alhora la percepció es converteix en una forma d'habitar l'espai. En l'experiència dels estats lumínics, la disposició permet sentir el medi ambient lumínic i alhora aquesta percepció co-present és la manera de l'espectador d'estar en aquest medi ambient i establir el seu indret en la llum, mitjançant el construir els camins propis a través de la llum i el seu propi sentir-la. Així, és en aquest espai disposat on es desenvolupa una experiència que combina exterior i introspecció; les instal·lacions lumíniques ens despleguen llocs de llibertat de sentir per constituir el lloc de llum de la instal·lació i el propi de l'espectador.

D'aquesta manera, la percepció de la llum en les instal·lacions és una forma d'estar en l'espai que permet sentir-se a un mateix sentint i que en combinar-se amb el moviment retorna un poder ser en l'espai de llum a mesura que l'espectador s'obre a les sensacions i percepcions de les qualitats de la llum; immers en aquesta es nota la forma com ens afecta i la disposició és essencial perquè aquesta tingui lloc.

4.4 Cinestèsia i propiocepció: el moviment impulsat per la llum

En els diversos àmbits sobre la percepció que s'han anat desplegant, hem intuït que el moviment té un paper rellevant en aquesta percepció. Aquí en parlarem breument i reprendrem, en el capítol posterior el moviment en la seva relació amb l'experiència estètica i el que s'anomenarà caminar contemplatiu.

El percebre encarnat en conjunt amb la manera de disposar-se en l'espai i sentir la presència de la llum i la del nostre propi cos ens duu a tractar la cinestèsia. En les instal·lacions dels estats lumínics hi ha sempre una demanda subtil de moviment. Moure's en l'espai de llum i comprometre's en aquest moviment- per tal de crear una experiència pròpia- és el que constitueix la instal·lació i alhora a l'espectador. Les qualitats de la llum en construir el medi ambient lumínic impulsen al moviment. En l'àmbit de la recepció estètica ens referim al caminar contemplatiu com a eina per emocionar i experimentar les instal·lacions, però aquest moviment també té uns efectes en la percepció. Experimentar la llum de les instal·lacions és saber el cos disposat per la cinestèsia, l'entorn esdevé l'àmbit de l'exploració i el cos s'obre a aquest entorn on sap que és una peça central; en les instal·lacions el subjecte està

dins el medi ambient que acull i impregna cada part del seu cos i aquest ja no està en la lluminositat de l'espai sinó que és part d'aquesta lluminositat de l'espai.

La cinestèsia neix en la intersecció entre diferents disciplines que van des de la filosofia fins a la fisiologia i és un àmbit d'estudi que com ja hem apuntat té relació amb la percepció del moviment. Mitjançada pels receptors que es troben en músculs, articulacions, tendons i la pell és el tipus de percepció que ens posa en relació amb el medi ambient. La sensació cinestèsica és aquella que procedeix dels moviments del cos mateix i que “[...]sosté la manera de percebre l'espai a través del moviment que es desplega en aquest” (Merleau-Ponty 1999[1945]: 235)

El moviment possibilita l'experiència del cos mateix des de l'interior, moure's entre els aspectes de la llum permet que aquests s'experimentin i que s'estableixi un major contacte amb la llum per tal que es pugui desenvolupar una reciprocitat. És a través del sentir del subjecte en conjunt amb les qualitats de la llum que es crea una experiència singular, però sempre mutable per la naturalesa de la llum que es sustenta en aquesta ampliació de consciència i atenció a l'entorn.

Així doncs, en aquestes instal·lacions ens trobem amb la duplicitat del fet que el moviment és necessari per a la percepció i alhora les sensacions que desenvolupem en el transcurs de l'experiència també modifiquen el moviment que el subjecte desenvolupa en el medi ambient lumínic. De manera simultània es produeix un encontre entre la sensació del moviment i la llum esdevenint aquesta última modificada i afectada per aquestes cinestèsies.

Així doncs, les sensacions cinestèsiques actuen reforçant la introducció en l'experimentar la llum i en motiven un apropament a aquesta des del sentir corporal. D'aquesta manera, si el cos es mou de forma pausada o inclús s'atura com en el cas de *Field* de Karolina Halatek (il·l.76) o bé es troba en constant moviment com a *Hundreds of Thousands* de Liz West les qualitats de la llum canviaran incloent-hi l'entorn on es conté i, per tant, el medi ambient lumínic que constitueix.



Il·lustració 76. *Field*, Karolina Halatek, 2020. Imatge cedida per l'artista. Instal·lació a la terrassa del Museu Gelsenkirchen com a part del festival de Ruhr, Alemanya.
<https://www.karolinahalatek.com/Field>

D'altra banda, la importància del moviment en la percepció ens duu a parlar de la propiocepció, les sensacions internes del cos físic s'activen en aquelles instal·lacions on la visió queda diluïda a través de la boira, la foscor o l'excés de llum, però també en la resta on el moviment és clau per descobrir els efectes de la llum en l'entorn i en l'espectador. Per Mark Paterson, “[...]podem percebre qualitats estètiques a través de sentir els nostres propis moviments” (Paterson 2012: 487). El moviment que implica l'experiència dels estats lumínics activa la consciència corporal, és a dir, el fet de sentir el medi ambient lumínic a través del recorregut que estableix l'espectador i com aquest sent en el seu cos l'efecte de les qualitats lumíniques.

D'altra banda, la propiocepció ha estat treballada per James Gibson qui la relaciona amb el sistema hàptic i la defineix com:

“La percepció del moviment del cos no com un sentit diferent i individualitzat, sinó com una conjunció dels diversos sistemes perceptius, un sentit que utilitza una gamma d'informació nerviosa, inclosa la tensió muscular i l'equilibri del sistema vestibular, que col·lectivament retornen sensacions de moviment” (Gibson 1968:111).

Així, les qualitats de la llum que impulsen el moviment i al mateix temps aquestes sensacions internes podem dir que suggereixen una forma més hàptica de

comprometre's amb la llum, de disposar-se en l'espai per tal de trobar l'indret des d'on establir una poètica pròpia. Les qualitats de la llum es senten en la pell, per exemple a *Beauty* d'Olafur Eliasson, la fina cortina d'aigua augmenta la humitat mentre que a *Your solstice ritual* de Liz West (il·l.77) el sol del migdia que dona uns colors vibrants acompanya el reflex dels colors d'una calidesa especial, ja no només anomenats càlids per la temperatura visual sinó també física.

Propiocepció i cinestèsia es combinen, ja que ambdós aspectes perceptius procedeixen del moviment que s'introdueix en l'experiència. Així, les relacions que s'estableixen amb les qualitats de la llum als estats lumínics venen marcades per aquesta interconnexió de sensacions corporals internes que connecten l'espectador amb la llum.

La propiocepció també es pot explorar des de i en conjunció amb la disciplina de la somaestètica. Una tendència inaugurada per Richard Shusterman, “[...]la propiocepció és sinònim d'observació somaestètica” (Shusterman 2008: 52). Aquesta observació somaestètica permet explicar l'autoconsciència o consciència atenta que hem anunciat anteriorment. Percebre a través del cos obre un nivell de reflexió on el subjecte de la percepció no només és conscient de les qualitats de la llum i el seu desplegament en el medi ambient sinó també de la forma en què el subjecte experimenta i transita en la llum. Per tant, l'autoconsciència d'experimentar la llum influència el desenvolupament de l'experiència mitjançant l'atenció augmentada en el sentir i els sentiments que es relacionen i sorgeixen en aquesta. El fet d'experimentar la llum des de la interioritat és subjacent a l'acte del desplaçar-se corporal pel medi ambient que genera la instal·lació i, per tant, la llum es percep a través de les sensacions del cos mateix. Aquesta articulació perceptiva que dibuixen propiocepció i cinestèsia implica que les qualitats de la llum ressonen en els éssers humans. Sentir-se a un mateix experimentant no només la llum sinó el medi ambient que aquesta constitueix i el propi lloc que l'espectador ocupa i construeix durant l'experimentar la instal·lació.



Il·lustració 77. *Solstice Ritual*, Liz West, 2016. Rustem, Yusuf. 2016. Instal·lació al pavelló Penarth Pier, Penarth, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/solstice-ritual>

4.5 La totalitat perceptiva dels estats lumínics

La llum es revela a si mateixa com a lloc d'experimentació, però alhora porta el sentir la presència del cos propi, així la immersió en les qualitats de la llum ens perfila un sentir doble: el sentir la llum i el sentir del cos que la sent, acostant-se així al "sentir-se sentint" (Eliasson 2010: 80). Aquest sentir-se sentint esdevé possible per aquest percebre configurat en aquest capítol. Un fenomen que respon a la reversibilitat de la qual parla Merleau-Ponty entre el sentir i el sentint i que il·lustra amb el tacte: "[...]quan la meua mà esquerra toca la meua mà dreta [...] el «subjecte que toca» passa al rang de tocat, de manera que el tacte es constitueix des del centre del món" (Merleau-Ponty 2010 [1964]: 122), per tant, la reversibilitat es pot experimentar no alhora, però sí en un anar i tornar de la sensació. El sentir-se sentint és el ser actiu en el percebre i alhora permet que l'entorn constituït per la llum sigui permeable en l'espectador, introduint-lo en un àmbit de sensació. El cos en moviment "[...]és la subjectivitat encarnada, desplegant-se i desplaçant-se per una voluntat lliure" (Venebra 2019: 161). Aquesta llibertat d'experiència, que es va configurant en el diàleg que espectador i llum teixeixen possibilita la multiplicitat d'experiències a través del sentir propi. La llum compel·leix en moure's, a l'exploració, per tant, sentir el cos és, en els estats lumínics, sentir la llum, teixir-se en consonància, o en alguns casos, en dissonància amb ella.

En conjunt, els diferents aspectes de la percepció apuntats en aquest apartat activen l'experiència dels estats lumínics com un procés d'intercanvi entre medi ambient lumínic i espectador. Un esdeveniment que uneix els espectadors amb l'entorn i que es desplega a partir de la constitució de l'experiència estètica. La llum dels estats lumínics es fa present a través de la percepció ampliada que hem tractat, i que ofereix un àmbit per desplegar un sentit més atent del món. Així, la percepció possibilita una interrelació de les qualitats de la llum i alhora és un factor mutable i efímer que transforma la nostra experiència i el percebut en la interioritat.

El dinamisme perceptiu que es desplega en els estats lumínics explica l'estat de mutabilitat permanent d'instal·lació i espectador promogut pel continu canvi que succeeix en cada estat lumínic.

Aquesta percepció oberta i dinàmica que hem definit i la seva relació amb el moviment ens han afirmat que la percepció en els estats lumínics té la seva base en la corporalitat. Per aquest motiu parlem del cos estèsic i per extensió de percepció estèsica. Sota aquest concepte, com hem desplegat en aquest apartat, entenem la implicació corporal en l'experimentació de la llum mitjançant el sentir interior del moviment i el percebre que implica l'ésser humà orientat, disposat i encarnat a l'entorn.

Un cos que té un paper central en la poètica que desplega l'espectador, en el sentit que produeix i reforça sentits i significats de l'experiència, ja que els moviments corporals i l'atenció augmentada sobre l'experimentar la llum activen la imaginació o donen les eines per construir una poètica singular que s'explicarà més endavant. Aquest cos estèsic es lliga de forma íntima amb la somaestètica. Shusterman defineix el cos com:

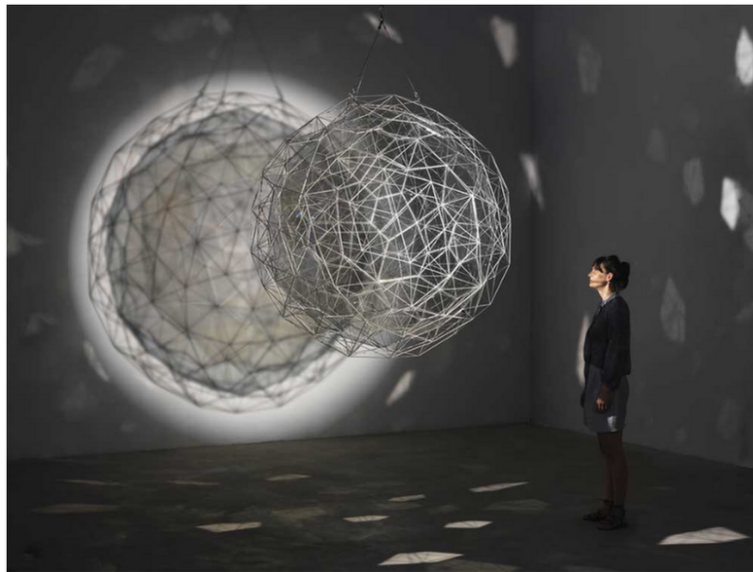
“La subjectivitat perceptiva és la forma en què la nostra personificació és la font indispensable del coneixement perceptiu i un límit ineludible. Perquè, com a cos, soc una cosa entre les coses del món on estic present, aquest món de les coses és també present i comprensible. Com que el cos està profundament afectat pels objectes i les energies del món, incorpora les seves regularitats i, per tant, les pot agafar de forma directa i pràctica sense necessitat de dedicar-se a un pensament reflexiu.” (Shusterman 2012: 8).

El cos esdevé lloc d'apreciació sensorial i estètica i alhora d'autoformació creativa, és afectat pel que té al seu entorn i incorpora aquestes afectacions al seu propi ser. Els estats lumínics proposen que espectador i llum es trobin en estat-de-relació i actualitat constants. Aquests conceptes es relacionen el concepte de transaccionalitat que definia Dewey. La transacció indica “[...]una relació recíproca que es defineix mútuament en què els elements o parts són aspectes d'una situació completa o un esdeveniment” (Bentley i Dewey 1949: 70). La transacció amb les qualitats de la llum activa així un corrent de doble sentit que de manera dinàmica mescla les sensacions de l'espectador amb l'allò físic de la llum i on aquestes reverberen i es fusionen unes amb les altres. En els estats lumínics la transacció es basa en l'experiència mateixa de l'espectador, en tant que cerca focalitzar l'atenció en el que s'està vivint en relació amb la llum durant l'esdeveniment.

Aquesta percepció estèsica va acompanyada i es conjuga amb la visió, però a vegades pot ser decebedora per a la visió perquè no hi ha punt on reposar la mirada com, per exemple, en el cas de *Stardust Particle* d'Olafur Eliasson (il·l.78) on aquesta es veu completament sobrepasada per la boira com també succeeix a *Yellow, Blue, Pink* d'Ann Veronica Janssens. No obstant això, la rellevància del cos estèsic fa que la percepció esdevingui fructífera perquè possibilita una experimentació del que és tènue, que en la quotidianitat passa desapercebut, i alhora de l'espectador mateix com a subjecte.

A través d'aquest cos estèsic l'experiència de les instal·lacions lumíniques estableix una reciprocitat d'intercanvi entre espectador i espai de llum que es constitueix també a través del que anomenem caminar contemplatiu en la llum. Amb aquest element es

situen al centre de la consciència no només el fet de percebre la llum sinó els aspectes qualitius i la manera en què transformen l'espai així com les tensions interiors, sensacions, sentiments i associacions que es despleguen en cada espectador i que, per tant, completen una experiència única, però que es pot traslladar i compartir. El caminar contemplatiu doncs marca la forma de l'experiència estètica dels estats lumínics i subratlla el seu caràcter vivencial i únic que fuig de la interpretació- entès com posar l'atenció en trobar veracitat o identificació- i que desplegarem en capítols posteriors.



Il·lustració 78. *Stardust Particle*, Olafur Eliasson, 2014.

Ziehe, Jane. 2017.

<https://olafureliasson.net/artwork/stardust-particle-2014/>

Interludi 1. El concepte d'atmosfera en els estats lumínics

El capítol anterior ha delimitat els aspectes perceptius que evocuen els estats lumínics. La importància del cos en aquest acte, no només pel que fa a la situació sinó també de les capacitats de sentir, per exemple, a través de la propiocepció o la cinestèsia, ens ha dut a referir-nos a una percepció estèsica. En aquesta digressió dins l'apartat del percebre des de la presència corporal ha sorgit el terme atmosfera del que s'ha assenyalat breument el seu origen i la seva relació específica amb la percepció deixant en un pla secundari la seva implicació emocional.

No obstant això, es proposa en aquest interludi indagar algunes qüestions més sobre el concepte, ja que el caràcter vivaç i de fluïdesa de la llum s'adiu als aspectes sobre l'atmosfera que tractarem a continuació. Tanmateix, pel que fa a l'atmosfera en els estats lumínics s'afinarà aquesta indeterminació a què fa referència Gernot Böhme en la seva definició de l'atmosfera com a “[...]alguna cosa indeterminada lluny de l'explicació racional” (Böhme 1993:118).

Així doncs, es proposa tractar aquest concepte en forma d'interludi perquè l'atmosfera queda en l'entremig dels aspectes perceptius i el pròxim capítol que es refereix a l'espai. Tot i voler fixar aquesta indeterminació, el terme atmosfera té certa volatilitat que no li permet ser un aspecte exclusiu de cap dels dos àmbits però sí, per la seva capacitat vaporosa, ser un pont entre els dos capítols.

Situar l'atmosfera: àmbits i definicions

El concepte d'atmosfera, que s'elabora des de l'àmbit de les ciències socials i les humanitats sorgeix en paral·lel amb el gir afectiu d'aquests àmbits. La noció d'atmosfera doncs, s'introdueix com un element des d'on pensar la nostra vida afectiva i les emocions que s'entenen des d'aquesta perspectiva com entitats disperses en els espais que habitem, i que “[...]generen un profund impacte en la nostra quotidianitat, donada la importància que en diferents camps té l'afectivitat” (Griffero; Tedeschi 2019: 1).

Recuperant el fil de l'anterior capítol, l'atmosfera sorgeix com a concepte aplicat a l'experiència estètica de la mà de Gernot Böhme que amplia i evoluciona la nova fenomenologia plantejada per Hermann Schmitz. En l'àmbit estètic primer i després traslladada la noció d'atmosfera a l'esfera de l'educació i la política trobem els estudis de Tonino Griffero. Com ja s'ha esmentat en l'àmbit de l'arquitectura pren volada amb els escrits de Juanhi Pallasmaa i de l'arquitecte Peter Zumthor. Per tant, la proliferació

del concepte i la rellevància que aquest dona al percebre corporal i a la ressonància que l'entorn provoca en les emocions i sensacions dels éssers humans permet explorar la seva aplicació en l'àmbit dels estats lumínics.

L'atmosfera com l'element que transcendeix l'esfera de la percepció individual i, per tant, conté les qualitats que participen en la percepció, erigint-se com un tot embolcallant que conté al seu interior subjecte i ambient.

A conseqüència d'aquesta multidisciplinarietat en l'estudi de les atmosferes diverses definicions han aflorat, però també es poden trobar matisos en la perspectiva d'un mateix autor. En el discurs que desplega Gernot Böhme a *The Aesthetics of Atmospheres* aquesta és definida com “[...]l'experiència de la presència” (Böhme 2017:17) o “[...]el que s'experimenta des de la presència corporal en relació amb les persones, coses o espais” (ídem) .

Des d'una òptica situada en el percebre des de l'estar situat, que hem tractat en el capítol anterior, l'atmosfera és definida com “[...]la relació entre les qualitats ambientals i estats dels éssers humans” (Böhme 2017: 12). Aquest entremig que relaciona sensibilitat de l'ésser humà i ambient és l'atmosfera, una conjunció entre ambdós aspectes que s'interrelacionen plenament.

Per consegüent, aquest entremig provoca que no hi hagi una distinció entre el pol del subjecte i l'objecte en la percepció i, per tant, sentir l'atmosfera és immersir-se en ella i desplegar el percebre que porta associat la sensorialitat emocional, és a dir, allò percebut té un ressò en el paratge emocional de l'ésser humà.

L'atmosfera doncs és el concepte que respon al “je ne sais quoi” que en multitud d'ocasions es sent en l'experiència d'alguna cosa. L'atmosfera amb el seu caràcter difús i la seva fluïdesa integra els individus emocionalment amb el món que els envolta, i desplega l'acte d'acostar-se a les sensacions d'un mateix, “[...]el que ens interessa aquí és com i no per què ens sentim com ens sentim” (Griffero 2014: 6). Així mateix, tot i l'abstracció del concepte podem pensar en l'atmosfera com un element que integra els individus emocionalment amb el món.

L'atmosfera aplicada als estats lumínics

L'aspecte a què s'apuntava anteriorment d'immersir-se en l'atmosfera suposa, que en la seva translació als ambients lumínics, l'espectador i les qualitats de la llum esdevenen i són en el moment de l'experimentació. Com veurem en capítols posteriors, l'espectador transita de manera singular l'ambient lumínic i en la seva

manera de sentir l'existència de la relació amb la llum, arriba a desenvolupar una poètica pròpia.

La fluïdesa característica de la llum què està sempre en aquest procés constant de canvi i transformació produeix una indeterminació que ja s'ha puntualitzat i que acompanyarà el transitar i el descobriment estètic de l'espectador. Aquesta indeterminació permet que l'atmosfera sigui un element adequat per aplicar dins els estats lumínics pel seu caràcter d'entremig que relaciona la sensibilitat i l'ambient i, alhora, ens permet assentar la idea d'estats lumínics com ambients que metamorfosen i impacten la relació en i amb la llum.

L'atmosfera existeix en el moment de la seva experiència, però també es connecta amb els anomenats *ekstases*¹¹ (propietats) de les coses. Per a Andrzejewki, "L'atmosfera es crea quan el lloc és experimentat per algú i és determinada per les qualitats del lloc així com per la manera en què aquestes són experimentades" (Andrzejewski 2022). Així doncs, en els ambients lumínics l'atmosfera apareix en el moment en què l'espectador s'obre a l'experiència i s'estableix en co-presència amb el flux lumínic que es dona en cadascuna de les instal·lacions.

Així mateix, podem referir-nos a les qualitats lumíniques, que hem definit en el segon capítol, com a *ekstases* perquè tenen un mode d'aparició concret. En el moment de co-presència amb l'espectador les qualitats lumíniques prenen un caràcter concret que depèn de la manera de ser que prenen per l'espectador. Referir-se a les qualitats lumíniques com a *ekstases* reforça alhora aquesta efemeritat infinita ja no només lligada a la naturalesa canviant de la llum sinó també a la disposició i esdevenir de l'espectador en cada ambient lumínic. Les qualitats lumíniques enteses com a *ekstases*, reforcen el seu caràcter responsiu vers els espectadors i, alhora, articulen la presència i la totalitat dels estats lumínics.

Per exemplificar aquest fet ens centrarem en dos projectes: *Field* de Karolina Halatek (il·l.79) i *Ganzfeld Aural* de James Turrell (il·l.80). En el primer cas, la dispersió de la llum blanca a través de la boira embolcalla als espectadors en l'entorn obert a què arriben després d'ascendir l'escalinata. El mar lumínic que s'entretéixeix entre els espectadors ofereix la possibilitat d'obrir un lloc, i la dispersió lumínica és l'àmbit on construir-lo a partir de la sensibilitat que cada espectador aboca a la lluminositat. A *Ganzfeld Aural* l'absència de límits físics que suposa el color ofereix un medi ambient

¹¹ Böhme prefereix parlar d'*ekstases* en lloc de propietats perquè aquestes últimes són possessives i es basen en aspectes específics de la cosa que oblidat el subjecte. Parlar d'*ekstases*, en canvi, relaciona l'aspecte amb la manera que aquest té de ser per nosaltres. Per conèixer més sobre aquesta digressió: Böhme, G. 2020. *Aisthétique. Pour une esthétique de l'expérience sensible*, Les presses du réel: Monts.

lumínic en què els espectadors es troben impulsats a relacionar-se amb aquests colors que emocionen els espectadors segons les seves relacions o associacions amb el color. En ambdós casos, la qualitat de la dispersió i la qualitat del color són *ekstases* i la seva presència i forma de sentir-se depenen de la del ser i de la relació que cada espectador teixeix en el medi ambient lumínic.

Altrament, experimentar l'atmosfera és possible a través de la percepció que implica sentir la presència, no tan sols de la llum sinó la pròpia presència corporal en l'acte de percebre, per tant, en els estats lumínics es possibilita aquest doble nivell perceptiu que explicàvem en el capítol anterior.



Il·lustració 79. *Field*, Karolina Halatek, 2020. Imatge cedida per l'artista. Instal·lació a la terrassa del Museu Gelsenkirchen com a part del festival de Ruhr, Alemanya. <https://www.karolinahalatek.com/Field>



Il·lustració 80. *Ganzfeld (Aural)*, James Turrell, 2018. Holzherr, Florian. 2018. Instal·lació al Museu Jueu de Berlín, Alemanya. <https://www.jmberlin.de/en/press-release-11-april-2018#media-21158>

Per altra banda, Pallasmaa parla de l'atmosfera com un sisè sentit el qual ens permet anar més enllà de la nostra pell, estendre'ns a través dels nostres sentits, afirma:

“Les ones electromagnètiques del cor humà ara es poden mesurar a una distància de 5 metres (16 peus) de distància, però en principi s'estenen fins a l'infinit. Així, sense saber-ho, habitem tot l'univers” (Pallasmaa 2016: 133).

En aquest apunt final d'habitar tot l'univers hi ha una de les aproximacions per referir-se a aquestes atmosferes que es creen en els estats lumínics a través de les qualitats de la llum. Les instal·lacions ens proposen que a través del nostre contemplar en trànsit trobem una manera de ser en el lloc d'experimentar a través de la nostra pròpia experiència constituïda en l'entremig de les qualitats lumíniques, el ressò del sentiment i la sensació i l'entorn on ens trobem.

L'estat d'absoluta presència que referíem en el capítol anterior és un element possible per fer aflorar la consciència d'un mateix en relació amb l'experiència en la llum. Aquesta sensació de presència, en l'aquí i l'ara, implica que en la percepció de la llum es produeix, al mateix temps, la percepció d'un mateix en la llum. La immersió en la llum provoca que la percebem a través de sentir-nos en ella.

L'experiència de la presència, com afirma Böhme “[...]no es tracta de la localització del jo amb relació a altres objectes” (Böhme 2020: 52), sinó que és experimentar el fet de ser allà, és a dir d'estar en l'ambient lumínic. Aquesta presència que duu a l'atmosfera possibilita que el sentiment propi de l'aquí, és a dir, el ser conscient que estàs dins un ambient lumínic, es dissipa per esdevenir en una connexió amb la lluminositat. Entrar dins de *Valley*, de Karolina Halatek és disposar-se en un lloc d'una lluminositat intensa, que talla la connexió amb el fora del passatge i ofereix una extensió on obrir-se en diàleg amb la pròpia interioritat.

Les qualitats de la llum en els estats lumínics esdevenen reverberacions d'energia dins el subjecte que sent i està en moviment. Per tant, la llum posseeix una presència substancial que en relació amb l'afecció i aquest sentir la presència genera l'atmosfera. El sentir de l'espectador que co-participa en la generació de l'atmosfera s'entén com la manera única d'experimentar-se en cada ocasió, sentir-se afectat per la llum a través d'aquest estar situat permet obrir-se a les condicions de possibilitat que proposa la llum per construir-ne una poètica singular.

L'afectivitat que juga un paper clau en com es constitueix l'atmosfera en cadascun dels

ambients lumínics no només fa referència als sentiments o emocions de cada subjecte sinó que l'afecte és aquell canvi transformatiu que succeeix en l'experiència i permet que cada subjecte es reconegui a si mateix en transformació en consonància amb l'ambient lumínic. Així doncs, l'afectivitat reforça aquest percebre corporal que s'obre a l'experiència i on ressona la tonalitat de cadascuna de les possibilitats lumíniques.

L'atmosfera té una funció sintètica perquè uneix la realitat d'allò percebut en forma de presència i la realitat del qui percep en la mesura que sentir les atmosferes implica estar present i estar disposat com s'ha afirmat en el capítol anterior. El fet d'estar present a través d'estar afectat implica una percepció que té dos components: un subjecte que percep involucrat i alhora el seu estat interior en l'ambient lumínic que l'afecta i es constitueix en el joc entre la sensibilitat i els *ekstases* de la llum.

Així doncs, la generació de l'atmosfera donada pel joc entre les qualitats lumíniques i la sensorialitat dels espectadors produeix que la potencialitat i capacitat de les atmosferes no siguin pas condicions duradores sinó que flueixen com una seqüència d'esdeveniments i sensacions, provocant successivament immersió, compromís, distracció i atracció.

Parlar d'atmosferes en relació amb els estats lumínics amplia la característica processual i en constant transformació que es troba de forma natural en aquests projectes. Experimentar-se en els estats lumínics i la configuració d'aquestes atmosferes específiques són una porta a experimentar el nostre món, en aquest cas, la relació amb la llum de manera diferent. Les atmosferes en els estats lumínics són instants que esdevenen i ens connecten amb nosaltres mateixos i l'entorn.

Capítol 5. La metamorfosi de l'espai en els estats lumínics

En aquest capítol analitzarem la peculiar transformació que l'espai pateix en els estats lumínics. D'una banda, parlarem de medi ambient lumínic com la forma de tractar l'espai en les instal·lacions alhora que s'explicarà la no conveniència de fer servir el terme espai en referència als estats lumínics. D'altra banda, veurem com en el moment en què els espectadors s'insereixen en les instal·lacions sorgeix la possibilitat de parlar d'indret i com aquest es desplega i configura l'àmbit d'identificació entre llum i espectador des d'on aquest genera la seva poètica.

Les diferents qualitats de la llum en les instal·lacions dels estats lumínics configuren espais d'experiència, en tant que la llum en les instal·lacions és oferida com a matèria per a la sensació. Els estats lumínics com a medis ambients que generen experiències obren un àmbit per la poètica a través del descobriment de les seves qualitats des del percebre estèsic. Una poètica mitjançant la qual es condensa el viatge que cada espectador constitueix, trobant la llum en el seu aspecte més experimentable. La instal·lació com a format artístic ja porta implícita l'ocupació de l'espai, com afirma Claire Bishop “[...]l'espai i la situació dels objectes en ell formen una entitat singular”(Bishop 2005: 6). La llum en els estats lumínics és disposada pels artistes i oferida com un àmbit per descobrir les seves possibilitats d'experimentació. En cadascuna de les instal·lacions sí que es dona aquest caràcter holístic d'unitat que assenyala l'autora. En els estats lumínics l'espai es transforma en lloc de llum experimentable. Aquest espai, però deixa de ser una extensió mesurable per esdevenir un lloc d'obertura de possibilitats per a l'espectador. Per a Tim Ingold la presència constitueix un lloc particular, en la descripció de l'obra *La collita* (1565) de Pieter Brueghel el Vell descriu com l'arbre reuneix el paisatge al seu voltat:

“[l'arbre] dibuixa el paisatge al seu voltant amb un enfocament unitari; la seva presència constitueix un lloc particular. El lloc no hi era abans de l'arbre sinó que va sorgir amb ell [...] La gent està tan lligada a la vida de l'arbre com l'arbre a la vida de les persones” (Ingold 2000: 204).

De manera semblant les qualitats de la llum uneixen diferents elements, des de les formes passant pels materials, acollint al centre els espectadors i constituint així un lloc específic. Per consegüent, l'espai no emmarca la instal·lació sinó que s'integra en ella, transformant-se a través de les qualitats lumíniques i la corporització de la llum en els espectadors. Així doncs, podem afirmar que en els estats lumínics trobem dos

aspectes de l'espai que tot i que es fusionen és necessari separar-los ara per poder copsar quina mena d'espai es configura en els estats lumínics. D'una banda, l'espai físic transformat per la llum i que esdevé llum en ell mateix. D'altra banda, l'espai corpori de l'espectador que afecta la forma de l'entorn i estableix una reciprocitat de transformació i obertura.

5.1 De l'espai al medi ambient lumínic

La concepció de l'espai ha estat objecte de debat filosòfic des dels inicis de la cultura occidental. L'estudi d'aquest concepte ha obert un llistat exhaust d'aspectes a través dels canvis històrics i posicions conceptuals així com els avenços en la ciència i la cosmologia. Per tant, el panorama ens deixa un degoteig de teories sobre l'espai que van des de la finitud del cosmos espacial de l'Antiguitat, l'espai infinit i homogeni Renaixentista i l'espai absolut de Newton. D'altra banda, la importància de la concepció espacial kantiana com un a priori necessari per a l'experiència marca el debat des del s.XIX. L'arribada de la teoria de la relativitat d'Einstein canvia l'enfocament que havia estat present fins al moment i insta a renovar i repensar l'espai des de la filosofia, travessada per aquesta revolució de la ciència.

Així doncs, el debat des del s. XX gira entorn i en conjunt amb el creixent interès cap al món de l'experiència i de les relacions entre els éssers humans. En aquesta confluència de posicions, com afirma Ströker es dona rellevància a:

“L'espai del “Dasein” experimentat en la seva quotidianitat més enllà de les concepcions científiques [...] el ser-en de Heidegger busca distingir la concepció categòrica tradicional de l'espai per un espai existencial” (Ströker 1987: 2).

Dins aquest àmbit de l'espai existencial es situa la comprensió de l'espai des de l'experiència viscuda que ens ofereixen disciplines com la fenomenologia i la psicologia o més recentment la idea de cos que sent -*sentient living body*- que s'aplica a la somaestètica. Tenir aquestes diverses comprensions permet en part parlar d'espais en plural perquè s'adjectiven segons el camp d'exploració des d'on s'estudien, però totes les puntualitzacions mantenen la centralitat del subjecte que és ahora observador d'aquest espai. Per tant, no només parlem del subjecte en l'espai sinó que en tractem les seves relacions i el seu establiment com espectador contingut en aquest.

Tanmateix, en aquest ampli debat sobre l'espai al llarg de la història ha anat apareixent el concepte de lloc en un degoteig constant. Definit en algun moment com a simple punt de localització en l'espai, en d'altres s'entén com l'element que determina i

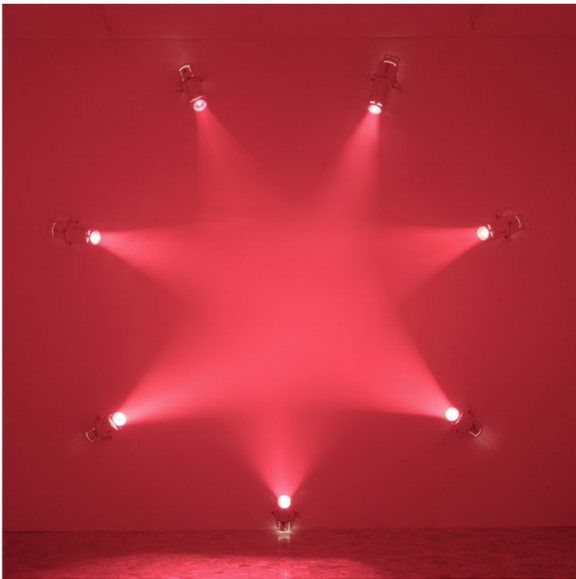
especifica l'ésser humà i el món. Aquesta noció de lloc serà, com veurem més endavant, un punt clau per a l'experiència de l'espectador dins els estats lumínics. Abans però cal presentar algunes qüestions més sobre l'espai que veurem com muten dins la configuració de les instal·lacions fins a constituir-se en el que anomenaré medi ambient lumínic.

Com ja hem anunciat la llum en els estats lumínics té poder d'espaiament, és a dir, crea, transforma i desconstrueix l'espai per convertir-se ella en espai i fer d'aquest un element experimentable. Per veure aquesta transformació posarem el focus en alguns projectes. El color emboirat de Janssens a *Yellow, Blue, Pink* (il·l.81) de manera aparent dilueix els límits de la sala esdevenint aquesta una àrea infinita, sense límits aparents. A *Rose* (il·l.82) en canvi, la llum que sorgeix des dels focus en consonància amb la boira fan emergir a la sala un estel que s'acosta a l'espectador i l'atrau, desdibuixant l'estel i deixant pas al que sembla un mar de llum emboirada que interpel·la. Així mateix, els colors de West a *Our Colour Reflection* inunden les seves proximitats de reflexos que es superposen tintat l'entorn i al propi espectador. D'una manera semblant a *Thousands and Hundreds* el reflex de la llum fa que el color s'estengui més enllà de la balustrada provocant que els camins del parc on es situa esdevinguin acolorits segons l'angle de la llum solar i, per tant, proposen una nova forma de trobar-se amb aquest desplaçament o passeig que fa el subjecte i l'espai habitual del parc es converteix en un arc iris sensorial.

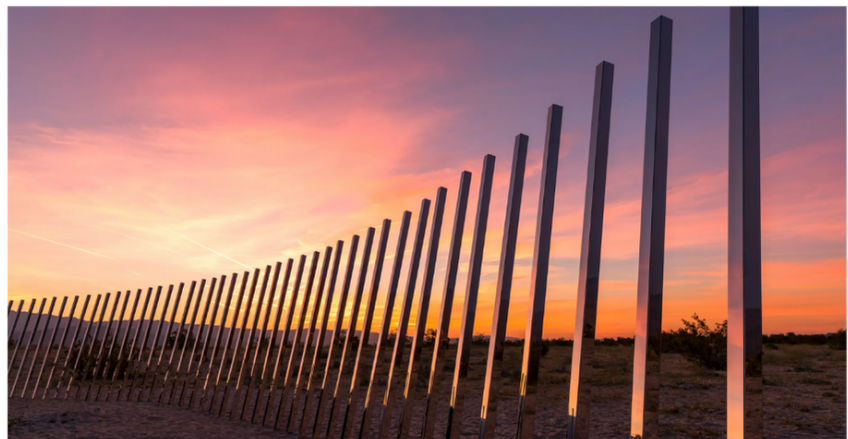
Altrament, les superfícies d'acer brillant de Sholtz a *Break Line* i els pilars d'acer de Philip K. Smith a *Circle of Land and Sky* (il·l.83) concentren els raigs de llum i alhora multipliquen les visions de l'entorn on es troben tenyint-se així dels colors de la natura i obrint multiplicitat de perspectives per apropar-se a ella i de forma simultània la llum s'intensifica o es focalitza segons l'angle d'incidència d'aquesta en la superfície polida.



Il·lustració 81. *Yellow, Blue, Pink*, Ann Veronica Janssens, 2015. Wellcome Trust. 2016. Exposició "Ann Veronica Janssens: yellowbluepink". Wellcome Collection. Londres, Regne Unit. <https://www.anothermag.com/art-photography/8215/ann-veronica-janssens-illuminating-the-masses>



Il·lustració 82. *Rose*, Ann Veronica Janssens, 2007. Romano, Luciano. 2020. Exposició Galeria Alfonso Artiaco, Nàpols, Itàlia. <https://awarewomenartists.com/en/artiste/ann-veronica-janssens/>



Il·lustració 83. *Circle of Land and Sky*, Phillip K. Smith III, 2017. Gerber, Lance. 2017. Desert X. Palm Desert, CA, Estats Units. <https://www.pks3.com/works/circle-of-land-sky>

Extensió aparent de l'espai i infinitud de perspectives també es donen en els *Skyspaces* de Turrell i els projectes de Halatek com *Valley*. Mentre que amb els *Skyspaces* trobem la connexió entre la llum de l'interior i el canviar de la llum diürna que ofereixen una certa sincronia i fusió d'espais per a l'espectador, a *Valley* l'espai estret es converteix en un oasi d'amplitud gràcies a la llum blanca que dissol la connexió amb l'exterior del passatge i alhora embolcalla l'espectador.

En aquest repàs per aquestes instal·lacions l'espai es desintegra en les diferents polifonies lumíniques. La rellevant significació que pren en l'àmbit dels estats lumínics l'experimentació i el cos viscut que esdevé la peça clau per detonar les instal·lacions ens porta a situar aquesta reflexió sobre l'espai al centre de les teories i arguments que l'expliquen com essencialment viscut i experimentat (Costa 2001). Ens trobem així en la línia d'aquest entendre l'espai des de la perspectiva fenomenològica. No obstant això, tot i trobar l'encaix del desenvolupament de l'espai en els estats lumínics dins aquests corrents teòrics el mateix concepte d'espai ens resulta poc precís. El concepte espai en ell mateix genera un eco massa ampli que dificulta poder explicar el què succeeix en els estats lumínics. Així pel propòsit present considerem que el terme espai com afirma Tim Ingold:

“De tots els termes que fem servir per descriure el món en què vivim, aquest [l'espai] és el més abstracte, el més buit, el més indiferent a les realitats de la vida i l'experiència [...] L'espai no és res, i perquè no és res aquest no pot realment ser habitat en absolut.” (Ingold 2011:9)

Tot i que com breument hem vist l'espai sí que té identitat i caràcter, aquests elements depenen de la necessitat que hi hagi alguna cosa subjacent en aquest espai que permeti el sorgiment d'aquests aspectes. El que en aquestes línies exposa Ingold és el rebuig a la concepció de l'espai com allò que tendeix a l'homogeneïtat i la uniformitat en els termes que proposa Jeff Malpas per a qui aquestes característiques:

“[...]comporten l'assumpció que aquest [l'espai] és també quantificable i mesurable, i això és evident en la pròpia etimologia del terme: espai procedeix del llatí *spatium* i del grec *spadion* o *stadion*, termes que arrossegueu un sentit de distància [...] Ja que l'espai pot comprendre's, efectivament, en termes de tal amplitud mesurable i uniforme, no necessita albergar, per això, cap sentit del seu propi límit” (Malpas 2015: 206)

L'expansivitat teòrica i metodològica que té el concepte espai així com “[...]la seva proximitat amb el buit” (Casey 1977:42 i ss.) ens duu a reafirmar que utilitzar el terme espai en els estats lumínics esdevé gairebé contraproductiu perquè com hem pogut apreciar en les instal·lacions amb les quals s'ha obert aquest apartat, en cada ocasió

l'espai té una qualitat diferent- donada per la presència de les diferents qualitats de la llum- que alhora es lliga amb el sentir del espectador. Tot i que ara deixem de banda el sentir de l'espectador en la constitució de la instal·lació mateixa proposem fer ús del terme medi ambient com a concepte que cospa l'esperit embolcallador dels estats lumínics així com aquesta centralitat de la corporeïtat en l'experiència que esdevé el punt de partida per a crear la poètica, entesa des de la seva vessant productiva, i que cristal·litza la construcció de l'espectador en l'experiència.

Així doncs, a través de les diferents qualitats de la llum que es presenten en les instal·lacions dels estats lumínics s'estableix el que anomeno medi ambient lumínic. Escollim aquest terme per la connotació implícita del fet que el medi ambient embolcalla i compromet el subjecte que s'hi troba inserit. L'espectador forma part de la instal·lació en la mesura en què es sintonitza en aquesta. Acullo aquí la noció d'*attuned* que fa servir Ströker en associació a l'espai. Aquest *attuned space* és una mena d'espai fenomenal que envolta i comprèn la dimensió atmosfèrica d'un ésser sintonitzat, és a dir amb emocions produïdes per aquest espai. Ströker afirma:

“L'espai no és principalment un objecte per a un subjecte que realitza actes de comprensió espacial. Més aviat, com a espai sintonitzat, té un mode de convivència adequat amb el subjecte corporal” (Ströker 1987: 19).

La convivència que refereix l'autora, en els estats lumínics es produeix entre espectador i qualitats lumíniques. Ambdós elements constitueixen el medi ambient on s'estableix una reciprocitat entre les parts perquè cos i llum s'entrellacen i creen una impressió única en cada trobada.

La llum en cadascuna de les seves aparicions crea les condicions per un medi ambient que muta, és a dir, no tots els medis ambients dels estats lumínics són els mateixos. El medi ambient lumínic que es configura en cadascuna de les instal·lacions obre un àmbit de possibilitats segons les qualitats que té la llum. Per veure com cada medi ambient té les seves característiques analitzarem alguns projectes. D'una banda, les llums difuses que crea la boira en els projectes de Janssens o Olafur Eliasson a *Your atmospheric colour atlas* emfatitzen la indeterminació diluint qualsevol element que orienti l'espectador i les instal·lacions esdevenen així mars de boira que busquen l'estat de presència atenta del subjecte. A *Iri-Descent* (il·l.84) o *Our Colour Reflection* de Liz West la llum en contacte amb els blocs iridescents o els miralls de color es transforma en llum acolorida que escapa del material i desenvolupa un acte màgic d'aparició, desaparició i reaparició en diferents punts, emfatitzant la relació amb

l'entorn i el propi procés de relació, és a dir, l'acte d'admirar com el color envolta i afecta o emfatitza certs aspectes de la localització.



Il·lustració 84. *Iri-Descent*, Liz West, 2019. Nurminen, Aleks; Stagg, Andy. 2019. Exhibida a Fortnum & Mason pel London Design Festival, Londres, Regne Unit <https://www.liz-west.com/iridescent>

D'altra banda, de manera semblant, el reflex lumínic sobre l'acer polit de Sholtz a *Break Line*, dirigeix l'atenció a la manera com l'entorn natural es reflecteix i ofereix una nova perspectiva al subjecte. A *Beacon* de Halatek, en canvi, la llum blanca ofereix una entrada a la desacceleració, una llum que acull l'espectador al seu interior en el sentit més amable d'acollir, de donar temps per experimentar i experimentar-se, un aixopluc gairebé meditatiu.

D'aquesta manera els medis ambients es caracteritzen per una mutabilitat permanent, ja que en les instal·lacions s'emfatitza amb més rellevància algun aspecte per sobre d'altres com per exemple l'embolcallament gairebé com una llum que abruga en el cas de Janssens o Eliasson mentre que en altres casos com Liz West hi ha una gran apel·lació a fixar-se en l'entorn i en la relació amb aquest mitjançat per la llum.

Tot i això, el que podem establir de forma general i comuna a totes les instal·lacions és que el medi ambient es caracteritza per una obertura que té molt a veure amb la idea d'obertura d'Umberto Eco per a qui l'obra oberta és una proposta que dibuixa una nova relació entre l'obra i el receptor (Eco 1992). Aquesta concepció promou en el receptor la possibilitat d'esdevenir centre actiu d'una xarxa de relacions inesgotables entre i amb la llum. Així mateix, com hem vist, és també un medi ambient que posa en situació l'espectador i que recull en el seu interior la possibilitat o possibilitats de ser.

Podem dir que es caracteritza per l'acte de donar, comprnent aquest concepte en el sentit que regala una àrea on el poder de la llum desfà la funcionalitat espacial però també demanda la involucració de l'espectador. Es constitueix un medi ambient que esdevé lloc de retir actiu on l'ésser humà es posiciona en la llibertat de constituir el seu lloc. Altrament, la llum possibilita aquest medi ambient on les diferents qualitats de la llum són plurals en conjunt amb les condicions i els materials disposats així com en relació amb l'espectador. Un medi ambient basat en una simultaneïtat de possibilitats que s'obren per ser descobertes. Com afirma Doreen Massey, "[...]l'espai com a simultaneïtat porta implícit l'ara mateix" (Massey 2003: 112). I és que aquest medi es caracteritza per l'adjectiu present, ja que és l'aquí i ara de les qualitats lumíniques i la presència de l'espectador el que constitueix l'escenari del medi ambient de les instal·lacions als estats lumínics.

5.2 L'aflorar de l'indret en el medi ambient lumínic

Com hem apuntat, les instal·lacions dels estats lumínics com a generadores d'experiències, tenen aquest caràcter de donar possibilitats i alhora demanar la involucració de l'espectador per activar l'experiència. En aquesta experiència caracteritzada pel caminar contemplatiu en la llum és on aflora el concepte d'indret dins el medi ambient lumínic. El deambular de l'espectador espai a la llum, decideix el seu recorregut. A partir d'aquí l'experiència que es construeix a través de la interacció i interrelació entre llum i subjecte, es transforma del fet d'espaiar la llum a la constitució del lloc singular en la llum. Fa uns moments definíem el medi ambient com obert, aquesta obertura també és en referència a la disposició d'obertura de llocs singulars per cada espectador en cadascuna de les seves experiències.

El concepte d'indret ha fluctuat en el temps en la seva relació i, a vegades, contraposat al concepte d'espai. Edward Casey elabora a *The fate of place* un recorregut per la història d'aquest concepte, des del poder que li atorga Aristòtil per la seva capacitat de contenir i envoltar viatjant pels moments en què el concepte lloc queda relegat a un mer aspecte de l'espai en els discursos del s. XVII i part del s. XVIII; la seva recuperació per mitjà del cos com la necessitat del fet que aquest estigui ubicat, la condició necessària per ser en el lloc fins a arribar a la proliferació de rols i, per tant, el desenvolupament de definicions diverses segons el context d'aplicació del concepte (Casey 1997).

Cal especificar que dins la construcció dels estats lumínics es produeix el pas de medi ambient a indret, o si més no que dins el medi ambient lumínic sorgeixen les arrels que posteriorment permeten l'esdevenir de l'espectador, que des de la seva obertura a la

llum i el que sent constitueix una poètica en l'experiència estètica. Per tant, pretenc aquí caracteritzar aquest indret en l'àmbit lumínic i explicar la manera com aflora per tal que en el següent capítol es pugui assentar la noció de poètica dins l'àmbit de l'experiència estètica.

L'indret que s'obre en els estats lumínics és calidoscòpic des de dos vessants que il·lustrarem mitjançant dos projectes. Pel que fa a les qualitats de la llum, el color com ara el blanc de *Valley* de Halatek (il·l.85) posseeix una potència que arrela al cor mateix del medi ambient lumínic. En canvi, la procedència de la llum, en les instal·lacions que fan ús de la llum natural com *Hundreds and Thousands* on la indeterminació per la immensitat i la dispersió de la llum és més accentuada. Altrament, també és un indret múltiple per la singularitat dels espectadors perquè cada persona duu un bagatge i sensibilitats diferents. Ambdós aspectes marquen el seu caràcter final.



Il·lustració 85. *Valley*, Karolina Halatek, 2020 (2a versió). Imatge cedida per Karolina Halatek. Exposició Moving Space, Kunstkraftwerk, Leipzig, Alemanya.
<https://www.karolinahalatek.com/Valley>

D'aquesta distinció es deriva el primer atribut de l'indret com l'element que té caràcter propi però que inclou allò que es troba en ell, per tant, és construït per la llum i l'espectador que resideix en aquesta. Com afirma Malpas:

“El lloc és, en síntesi, l'obertura dinàmica que passa dins uns límits determinats. Com a tal, no funciona com un principi determinat per si mateix, sinó més aviat possible la determinació del que apareix dins i en relació amb ell, inclosa la determinació del que és humà” (Malpas 2015: 217).

Dins els límits del medi ambient lumínic, a través de l'espectador i la seva relació amb la llum s'articula l'indret en el seu sentir la llum i en el recorregut que desenvolupa. Per tant, no és un únic indret sinó que dins de cada medi ambient hi ha una simultaneïtat

d'indrets perquè cada espectador es situa i escull el seu propi. Alhora, aquest indret singular necessita del subjecte per existir. D'aquesta doble constitució podem dir que l'indret es basa també en la reciprocitat entesa no com una interacció constant entre llum i subjecte sinó més aviat un diàleg o una conversa on s'intercala el sentir amb l'expressar, l'estar situat amb el viatjar per l'interioritat a través del que ofereix la llum. L'indret doncs com veurem serà l'element que sosté i possibilita als espectadors precisar l'experiència desenvolupada en la generació de la poètica.

Una altra característica d'aquest indret és el seu ser com esdeveniment (Costa 2010) perquè es desenvolupa a mesura que es desplega l'experiència de l'espectador. No és un indret ni l'indret sinó que és el propi ser indret que flueix en l'intercanvi entre l'espectador i la llum, en l'acte de descobrir-lo. Aquest esdeveniment en els estats lumínics s'estén més enllà de la seva concepció espacial (Costa 2010) i engloba el sentit de què en el procés, l'espectador troba alguna cosa en la llum que l'atrapa, que el connecta amb ell mateix a través del record o la imaginació o que li obre una nova atenció vers l'entorn. Aquest caràcter d'esdeveniment inicia o desenvolupa l'indret des del qual i dins del qual les persones es troben a si mateixes i, per tant, es construeixen en la llum.

Hem apuntat a l'acció de descobrir l'indret. Aquest descobrir relaciona l'indret que s'obre en els estats lumínics amb la serendipitat. Com la seva definició indica la serendipitat és una troballa afortunada i inesperada produïda de forma casual o quan s'està buscant una cosa diferent. Per a Ann Veronica Janssens la serendipitat “[...]és descobrir en accidents feliços formes o elements que estan subjectes a desenvolupar-se” (Lund: 2016). Aquestes troballes inesperades a les quals fa referència l'artista són zona comuna en els estats lumínics. Els medis ambientals lumínics contenen en ells multiplicitat de possibilitats de crear, experimentar i sentir. L'indret que troba l'espectador és serendípic perquè s'obre en el descobrir l'inesperat que ofereix la llum en cadascuna de les seves qualitats.

Trobar-se en l'indret és per Casey “[...]estar en un horitzó indefinit de coses per fer” (Casey 1997: 345), aquí concretem aquest aspecte en aquelles sensacions i percepcions que estan en experimentació, per tant, l'indret com a diàleg entre allò que ofereix la llum i el que la persona ofereix a aquesta. Es configura en la consciència atenta o reflexió somàtica que s'ha tractat en el capítol de la percepció i l'experiència encarnada de l'espectador. L'indret implica les nocions d'estar situat, de trobar-se, per tant, és caracteritzat també pel terme presència, però aquesta es veu ampliada perquè l'aquí del cos en l'experimentar s'obre a l'absolut de l'indret. Tanmateix, un aquí i ara

que farà de l'indret esdevingui efímer perquè quan marxi l'espectador desapareixerà però quedarà el ressonar d'aquest en el mateix subjecte.

Com s'ha desplegat en aquest apartat es dona una reciprocitat en el medi ambient. La llum en aquests medis ambients afecta i alhora els espectadors que el modifiquen a través del moviment que conforma el caminar contemplatiu. Entrar, submergir-se o relacionar-se en el medi ambient lumínic possibilita el pas a l'indret. El moviment i la percepció encarnada permeten ancorar-se a aquests medis ambients lumínics. La corporalitat perceptiva que integra la cinestèsia i el fet d'estar disposat són el mitjà necessari per l'habitar. Com afirma Casey “[...]el cos és el mitjà per estar localitzat, la condició *sine qua non* per ser en el lloc” (Casey 1997: 216). Així, els medis ambients lumínics s'obren i possibiliten la construcció dels indrets momentanis on cada espectador crea la seva poètica que reflecteix les correspondències teixides amb i en la llum. Aquesta construcció també es basa en l'acte d'habitar (Costa 2010:348), l'ésser humà habita els ambients de llum tant pel que fa a les qualitats d'aquesta com amb relació a les accions i el moviment de cada espectador. A *Deuce Coop* de James Turrell (il·l.86) el passatge es transforma en un moment que s'estén i interromp el caminar per l'impacte que el color té en els espectadors. A mesura que el moviment s'alenteix, augmenta la intensitat del color i el passatge esdevé l'indret per habitar i generar un lloc entre el color.



Il·lustració 86. *Deuce Coop*, James Turrell, 1992. Instal·lació permanent al Centre Cultural Convent Sant Agustí, Barcelona, Espanya

L'espectador es situa i es relaciona en el medi ambient lumínic i aquest en la consciència del qui habita, així el lloc “[...]es converteix en exteriorització i extensió de

l'èsser humà" (Pallasmaa 2016: 7). Tanmateix, habitar permet construir aquests indrets on ser en la llum, en el sentit en què Heidegger afirma que "[...]habitarem un lloc no per construir sinó que el construïm en la mesura que l'habitarem" (Heidegger 1994: 154). Així l'espectador es situa en el medi ambient lumínic que crea la llum mitjançant un transitar, la llum doncs esdevé part d'ell mateix i alhora projecta en la llum aquest ser transformat en llum, desplegant les relacions entre sensacions i llum. Experimentar el medi de llum constitueix l'indret en aquest diàleg recíproc entre espectador i llum, que re-torna el fet de sentir.

Interludi 2: La temporalitat en el medi ambient lumínic: constitució i experiència

Després d'aquest àmbit en el qual hem delineat el medi ambient lumínic que creen les instal·lacions dels estats lumínics i la seva transformació en indret que succeeix durant l'experimentació que duu a terme l'espectador és necessari aturar-se en un tema que ha planejat de forma velada al llarg d'aquests capítols i que apareixerà de nou amb el caminar contemplatiu. Aquesta constant latent és la temporalitat que apareix en l'àmbit de l'ambient lumínic però també en el moment de l'experiència. El temps ha estat objecte de debat i estudi de manera extensa en el terreny de les ciències humanístiques però també de la física. No pretenem aquí elaborar una digressió, però si apuntar a certs aspectes de la temporalitat que obren els estats lumínics perquè té un caràcter especial i no es pot ignorar la seva presència en el desenvolupament de la percepció ni tampoc de l'experiència estètica.

Així doncs, podem començar per posar en relleu que les qualitats de la llum sobretot en aquelles instal·lacions on hi ha presència de llum natural estan lligades al passar del temps, que les modifica i altera, per tant, el moment de l'experiència varia segons l'hora i es pot perllongar amb el passar de les hores cosa que permet a l'espectador esplaiar-se. Per exemple, els *Skyspace* de Turrell són el lloc per eternitzar el pas del temps a través d'observar el cel, *Solstice Ritual* de Liz West emfatitza la calidesa de la llum al llarg del dia i com el seu nom indica gairebé un ritual a la llum solar en el seu moment màxim. Mentre que a *Break Line* de Sholtz o *Circle of Land and Sky* de Philip K. Smith, el canvi de tonalitat de la llum modifica de ple l'entorn on es troben a través del reflex dels colors i l'emmirallament. De forma semblant, el temps és condició en instal·lacions com *Double Lighthouse Projection* d'Olafur Eliasson on quedar dins el cercle lumínic permet crear post-imatges del color o el ritme que marca la forma com es sent el color a *Your Rainbow Panorama*.

Així mateix, l'experiència dels estats lumínics es basa en el que més endavant proposarem com a caminar contemplatiu en la llum, el transitar en les instal·lacions desplega una simultaneïtat de trajectòries per descobrir els ambients lumínics. A més a més, com ja s'ha plantejat en el capítol sobre la percepció, el moviment activa la cinestèsia i, per tant, planteja la possibilitat d'experimentar la llum a través de les sensacions corporals. Així doncs, no només és la temporalitat de la llum, en el pas del dia sinó que l'espectador també introdueix un temps en el moment de l'experimentació.

El temps de la llum

Com ja hem subratllat al capítol de les qualitats de la llum el moviment és una qualitat de la llum que esdevé el principi d'algunes de les instal·lacions dels estats lumínics. La mutabilitat permanent és condició de la llum natural, ja que es modifica la seva intensitat i color amb el succeir del dia. Aquesta mutabilitat permanent es transposa a tot allò que il·lumina i com hem vist, accentua l'efemeritat infinita en les instal·lacions. El moviment lumínic al llarg del dia produeix que la instal·lació canviï i, per tant, el que la llum ofereix en cada ocasió és gairebé únic en el seu aparèixer de forma fugaç. Tanmateix, tot i que amb menys intensitat, ja que la llum artificial no pateix una variació, sí que les seves alteracions són introduïdes pel moviment de l'espectador en accions que provoquen canvis en la intensitat lumínica o si més no introdueixen una accentuació de la seva presència en l'ambient lumínic.

D'una banda, la capacitat de canvi que duu implícita la llum natural fa doncs que puguem parlar del temps de la llum com a dinamisme gradual que permet l'aparició dels efectes de la llum en el seu esdevenir. Per exemple, el joc d'ombres de colors a *Hundreds and Thousands* (il·l.87) de Liz West és més intens al migdia. En canvi, a *Skyspace* (Lech) de James Turrell el contrast entre les llums interiors i l'exterior s'accentua al capvespre.



Il·lustració 87. *Hundreds and Thousands*, Liz West, 2021-22.

Emerson, Charles. 2020. *The Tide*, Greenwich Peninsula, Londres, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/hundreds-and-thousands>

D'altra banda, aquest temps de la llum és també vivencial perquè la llum es pot entendre des del fluir del que parla Henri Bergson, una transició continua que es dilata en el temps i que ell defineix com “[...]una mutació dins la duració que es perpetua sense fi” (Bergson 1936:14). Seguint aquesta reflexió, el temps de la llum no es pot pronunciar com una entitat sinó com aquesta mutació constant en la qual l'espectador s'insereix i s'obre a les múltiples possibilitats que s'hi despleguen. Com afirma Alyson Shutz a l'entrevista un dels elements presents a *Geometry of Light* “és fer que l'espectador experimenti el temps a través del moviment del sol en el cel que es fa més present a través de les lents” (entrevista Capítol 8). La llum que es desplega en els ambients lumínics compul·leix al moviment com a eina per explorar i desplegar les possibilitats poètiques i sensorials que es contenen en cada estat lumínic.

Temporalitat en el percebre els estats lumínics

El moviment a més de ser una qualitat de la llum com s'ha apuntat, en l'àmbit perceptiu que es desenvolupa en els estats lumínics, el moviment juga un factor important. És l'element que possibilita la formació contínua de l'ambient lumínic i la seva experiència. Permet descobrir els ambients lumínics i desplegar la capacitat de sentir la corporalitat en relació amb la llum d'una manera atenta i conscient.

Així mateix, tenim el moviment com a element que també es desprèn, com observarem en el pròxim capítol, del caminar contemplatiu que permet desplegar la reciprocitat en el medi ambient lumínic, habitar-lo i constituir un indret que desplega memòria, imaginació activa i sensació on l'espectador construeix en definitiva una poètica pròpia en relació amb i en la llum. Aquest moviment, que és l'element implícit en el caminar contemplatiu, és un transitar per activar l'experimentació.

El moviment és necessari per a l'experiència, però les sensacions que es despleguen en aquesta introdueixen modificacions en aquest moviment. Així doncs, en el percebre i experimentar els estats lumínics hi ha el temps com a element que s'interrelaciona amb la resta d'aspectes i que conforma una temporalitat peculiar.

El moviment porta implícit el sentir del temps per part del subjecte, per Olafur Eliasson “L'espai és del temps” (Eliasson 2012: 67), per tant, a través de la interacció que estableixen els espectadors, els ambients lumínics es transformen, la llum es projecta sobre el subjecte o és interrompuda per aquest mentre que la pausa accentua la contemplació sobre la relació que s'estableix amb la llum i emfatitza la seva capacitat de presència. El temps de l'espectador, augmenta el sentit de presència tant per part del subjecte com per part de la llum i, per tant, hi ha implícit un compromís amb les

accions que es prenen, ja que marquen l'experiència de la instal·lació, és per aquest motiu que ens referim al fet que cada experiència és única i singular. Karolina Halatek parla de la capacitat de la llum en les seves instal·lacions com l'element que impulsa una atenció augmentada a l'aquí i ara de l'experiència, de fet afirma que "quan estem en un estat *mindful* on podem admirar certes situacions [...] Apreciar-se a un mateix, la nostra presència és alguna cosa molt important en les meves obres, pensades per ser a dins, per apreciar que existeixes, que ets present" (entrevista Capítol 8).

Així doncs, la conjunció entre el temps de la llum i la temporalitat introduïda per l'espectador fan aparèixer en els estats lumínics una temporalitat propera al *kairós* grec. Abans, però d'entrar en aquest terme cal definir aquesta conjunció com un devenir perpetu que afecta llum i espectador de forma simbiòtica on l'experiència passa a ser un entre dinàmic que anima la llum i possibilita que aquesta revisqui en l'interior dels espectadors mitjançant la imaginació i la memòria, aspectes que es desgranaran més endavant. Situar-se en aquest temps que s'obre als estats lumínics és experimentar l'amalgama de sensorialitats possibles i, per tant, trobar-se en una simultaneïtat entre l'experimentar la llum i sentir allò que succeeix en l'experimentar de l'espectador.

El concepte *kairós* que s'anunciava anteriorment és el temps de l'esdeveniment, del succeir i del fluir. Antonio Campillo parla dels modes de temporalitat presents en la cultura de la Grècia clàssica i es refereix al *kairós* com "[...]el terme que defineix un moment, un interval de temps relativament breu però que no és l'instant o el present actual [...] és l'ocasió propícia, l'oportunitat" (Campillo 1991: 60). És un temps de l'ocasió i aquesta sol ser passatgera. En els estats lumínics, l'efemeritat infinita és present tant en l'experiència com en la configuració de l'ambient lumínic, per tant, es connecta amb l'instant que és aquell moment en què l'espectador es defineix a si mateix en la llum, en el moment de la poètica.

Seguint a Campillo afirma que el *kairós* "[...]no afecta només al temps físic ni només al temps psíquic, sinó a ambdós simultàniament" (Campillo 1991:61). De fet, com ja s'ha deixat entreveure la temporalitat dels estats lumínics es desplega en aquesta dualitat entre el temps de la llum i el temps del moviment de l'espectador el que resulta en l'entremesclat de les dues formes de sentir i experimentar la temporalitat.

Així doncs, s'apunta al *kairós* com a temps de l'esdeveniment de la mateixa manera que els estats lumínics són en ells mateixos esdeveniments que en el seu continu fluir es donen en un moment i lloc concret i es revelen en el conjunt de l'experiència. Perquè el *kairós* és "[...]l'ocasió adequada per l'acció" (*op. cit* 1991: 64), el seu succeir

va lligat a l'acció de l'ésser humà, per tant, un temps que ocorre en el moment en què es troben la poètica de l'espectador i les poètiques de la llum, enteses com les infinites possibilitats que proposa. Aquesta temporalitat desplegada als estats lumínics es caracteritza també per la simultaneïtat perquè en l'esdevenir de l'experiència hi ha una co-producció simultània entre la llum i el subjecte, però alhora també les dues temporalitats aquí exposades s'amalgamen i ocorren de forma simultània. No obstant això, aquesta simultaneïtat no és tancada sinó que forma part del fluir propi de la llum i l'experiència a la que s'ha apuntat amb anterioritat.

Desaccelerar per sentir

Una de les últimes característiques de la temporalitat dels estats lumínics és la desacceleració. Tot i que podria associar-se a la noció del *kairós* perquè sobre aquest es diu que “[...]té la capacitat de suspendre el temps” (Campillo 1991: 66), en aquest cas aquesta desacceleració no atura el temps sinó que aquest, en el percebre'l, sembla dilatar-se.

El submergir-se en els ambients lumínics dels estats lumínics implica un endinsar-se en un experimentar, un anar a l'aventura, descobrir i sorprendre's pels efectes de la llum, la manera com afecten als espectadors per teixir una poètica personal. Shotz en entrevista amb l'Storm King Art Center Museum Hill parlant sobre *Mirror Fence* afirma “Vull que la gent pugui seure amb ella [la peça] durant un llarg període de temps i no es cansi. Així que aquest aspecte de canvi permet que això passi. Permet que la gent hi participi durant un període de temps més llarg” (Dziedzic 2017: 7), així el que demanen els projectes dels estats lumínics és passar-hi llarga estona.

Desaccelerar en l'experiència dels estats lumínics no tan sols es refereix a prendre's temps en experimentar i aventurar-se en la llum sinó que també implica descobrir la capacitat del cos, a través de la percepció estèsica, d'interferir i relacionar-se amb la llum, de transitar el medi ambient lumínic i de gaudir del fenomen. Les diferents qualitats de la llum en els estats lumínics possibiliten un joc en què no es descobreix només la llum sinó que els subjectes es descobreixen en la seva presència. Aquesta situació de coproducció, donada en el moment precís, només és possible en la desacceleració. En aquest endinsar-se en cadascuna de les múltiples qualitats de la llum es demanda un ritme pausat. La desacceleració que neix d'aquest ritme cadenciós contribueix a possibilitar l'obertura i intercanvi constant que es dona entre la llum i l'espectador. Alhora, col·labora en l'obertura d'aquest àmbit de reflexió entorn les sensacions de la llum i permet desplegar aquest ser conscient de sentir-se sentint que

s'ha apuntat a l'inici d'aquest interludi i que serà un aspecte clau i implícit en l'experiència estètica.

Capítol 6. El caminar contemplatiu en la llum. La forma de l'experiència estètica en els estats lumínics

L'àmbit de l'experiència estètica en els estats lumínics esdevé un terreny on és necessari aturar-se perquè la constel·lació de llocs teòrics que hem anat obrint al llarg d'aquesta dissertació s'uneixen en el moment de l'experiència de l'espectador. En aquest capítol es desplegarà la característica forma que pren l'experiència estètica en els estats lumínics. En primer lloc, es farà èmfasi en la rellevància del concepte experiència i que lliga amb el renaixement de l'*aisthesis* als estats lumínics. En segon lloc, l'establiment del concepte del caminar contemplatiu com a mode d'experimentació dels estats lumínics a partir dels termes que hi estan implicats: caminar i contemplació. Seguidament, la construcció de la poètica pròpia dels espectadors. En tercer lloc, el paper de la memòria i la imaginació com a elements que s'impliquen en l'experiència. Finalment, s'analitza la possibilitat de referir el caminar contemplatiu com una eina somaestètica dins de la comprensió que en fa Richard Shusterman.

Ja hem afirmat que els estats lumínics obren una multiplicitat de recorreguts que l'espectador tria i constitueix de forma subjectiva i pròpia perquè depèn de les relacions que estableix amb i en la llum. La distinció subjecte-objecte tradicional en la relació estètica perd el sentit en els estats lumínics, ja que els límits es dilueixen, no només per la constitució d'un medi ambient mitjançant la llum sinó també perquè la noció de qui és el pol actiu en la relació es dissipa de tal manera que s'estableix una dualitat d'anada i tornada cíclica: El subjecte percep; però la instal·lació compel·leix a explorar en tant que les qualitats de la llum proposen poètiques en el seu esdevenir com ocasions d'experimentar la sensibilitat lumínica. Al mateix temps, l'espectador troba l'indret en la llum on genera una poètica pròpia fruit de les correspondències entre la llum i l'amalgama de sensacions i emocions sentides.

El concepte experiència no s'utilitza aquí de forma casual. Del seu origen llatí amb el terme *experientia* que implica l'acte de provar o assajar, el nucli de la paraula, *peri* és l'arrel del verb grec πειράω [peiran] que a més d'experimentar també significa intentar, arriscar, anar a l'aventura. De fet, als projectes dels estats lumínics ens arrisquem- a submergir-nos en boira acolorida com en les instal·lacions de Janssens o Eliasson- o anem a l'aventura per veure com la llum es desplega a través del nostre moviment com en els projectes de West o Sholtz. D'igual manera la tria del terme experiència, com no podria ser d'una altra manera, ve marcada per Dewey i la caracterització que fa d'aquesta com una totalitat. L'autor afirma que:

“En una experiència el fluir és d’una cosa a una altra [...] i cadascuna d’aquestes parts guanya distinció per si mateixa[...] Gràcies a aquesta contínua fusió no hi ha blancs ni conjuncions mecàniques quan tenim una experiència” (Dewey 2008: 38).

Com es desenvoluparà al llarg d’aquest capítol, l’experiència en els estats lumínics té aquesta qualitat fluida en la seva identitat. En gran part constituïda per l’acte de caminar, també hi ha un ritme present en la llum, ambdós aspectes s’entrellacen per construir un continu on llum i ésser humà es desvetllen i es constitueixen l’un a l’altre mentre aquesta experiència es desenvolupa.

L’àmbit de l’experiència estètica des d’on partim, és el que ja exposava Dewey quan afirmava que “L’obra d’art diu alguna cosa als qui impressiona sobre el caràcter de les seves experiències del món; que presenta el món en forma d’una nova experiència elaborada per ells” (Dewey 2008: 83). Robert Jauss recollia aquest enfocament i afegia “[...]en el comportament estètic, el subjecte experimenta l’adquisició del sentit del món” (Jauss 1992: 59). En l’experiència estètica dels estats lumínics el subjecte experimenta una manera d’acostar-se i sentir l’entorn a través de la llum i alhora experimentar-se a si mateix a través de les qualitats lumíniques. Jauss parla del gaudi estètic com l’element que “[...]allibera l’ésser humà dels seus vincles amb la quotidianitat i l’articula a través de la consciència productiva, receptiva i l’obertura a l’experiència intersubjectiva” (Jauss 2002: 40 i ss). Tot i que entenem aquesta alliberació a través de l’imaginari, proposo aquí no comprendre-la com un allunyament de les activitats quotidianes sinó com una experiència que assenta possibilitats per apropar-se a la vida diària des de noves perspectives. En concret, una nova manera de mirar i prestar atenció a la llum en ella mateixa i no des de la seva comprensió com a element intermediari independent de l’ésser humà en què compleix una funcionalitat específica.

Així mateix, l’experiència estètica que reivindiquen els estats lumínics posa un èmfasi en l’*aisthesis* tant com a incentiu, ja que com s’ha afirmat els projectes compel·leixen a una exploració estètica i corporal, com a efecte, perquè la percepció encarnada duu el cos a ser una mena “[...]d’espai d’eco” (Saint Girons 2013: 229) i d’atenció a les ressonàncies internes de la llum. Per Baldine Saint Girons, l’*aisthesis*, “[...]està etimològicament formada a partir del verb “aiô”, que significa escoltar o fer escoltar” (Saint Girons 2013:231), i la llum en les seves qualitats mitjançant les sensacions somàtiques que provoca en els espectadors, incita a què constitueixen les seves relacions en la llum. A través de l’experiència estètica es cerca posar referències en allò que ens envolta. Simultàniament, és a partir d’aquesta experiència que l’espectador accepta perdre’s, a través de la corporalitat, la imaginació i la memòria per retrobar-se a si mateix en la llum. La sensibilitat que sorgeix de la co-presència amb la

llum, en aquest marc que ofereixen els estats lumínics, esdevé una potència que desvetlla i activa l'experimentar. Amb els estats lumínics aquesta sensació s'augmenta i permet apropar-se a aquests medis ambients lumínics, immiscir-se en ells per poder apropiat-se d'ells i construir una poètica en la llum.

En aquesta línia, l'*aisthesis* és un concepte intrínsec en aquesta exploració estètica dels estats lumínics. D'aquest concepte també ens en parlava Jauss a *Pequeña Apología de la Experiencia Estética* on la definia com “[...]l'experiència estètica fonamental del fet que una obra d'art pot renovar la percepció de les coses, esmussada pel costum” (Jauss 2002: 42). Aquest sentit és palpable en l'experimentar la llum, ja que com s'ha deixat veure al llarg d'aquesta investigació, a través dels estats lumínics, la llum es veu, es sent i es compren de forma renovada perquè es contraposa al seu ser utilitzada per il·luminar. No obstant això, els estats lumínics renoven o amplien aquest sentit de l'*aisthesis*. D'una banda, perquè fan que esdevingui meditativa, ja que no només es tracta d'aquest canvi de concepció sobre la llum sinó que hi ha en l'espectador una transformació, de la seva relació amb l'entorn, però també en la seva interioritat perquè la llum es sent de forma disruptiva i el subjecte és teixit en aquest experimentar la llum.

D'altra banda, els projectes dels estats lumínics comprometen l'espectador en el procés d'experimentació. Mitjançant l'aspecte estèsic i sensible el subjecte accedeix a un ésser conscient com s'ha mostrat anteriorment, configurat des d'una reflexivitat somàtica. Aquesta *aisthesis* meditativa es constitueix per una consciència provocada pels moviments corporals i la percepció encarnada i estèsica, però alhora hi ha un prendre consciència per part del subjecte del cos en un àmbit arrelat a la sensibilitat. Aquesta situació constitueix un espai fructífer sobre les condicions de possibilitat de la llum en l'experiència, que reverbera en els subjectes. Aquesta *aisthesis* marca i desplega el sentir-se sentint que citàvem anteriorment. Posa èmfasi en la tenuïtat, l'efímer i el mutable oferint la capacitat de discernir les subtileses de les sensacions que es senten i apreciar els infinits matisos d'aquestes.

Tot i això, l'*aisthesis* meditativa que hem definit també s'acosta en alguns aspectes a l'estètica de l'experiència sensible que construeix Gernot Böhme, qui a l'obra *Asthetique* es centra en la part viscuda que és immanent a l'*aisthesis*, la part afectiva de l'experiència que per l'autor la fenomenologia ha oblidat (Böhme [2001] 2020: 86). El fet de sentir per Böhme “[...]és la prova d'un subjecte que es constitueix en l'instant mateix en què es descobreix afectat” (Böhme [2001] 2020: 16). El sentir és al mateix temps un ressentir (un retorn del sentiment sobre si mateix) “[...]una sensació que emana d'un agent exterior i es mescla amb el que es sent en el cos (ressentit) sense

que hi hagi una distinció entre objecte i subjecte” (Böhme [2001] 2020). Per Böhme doncs l'*aisthesis* és un “[...]sentir que també ens succeeix i que és donat en una situació” (ídem). La llum en les seves diferents qualitats desplega un àmbit de sensacions a les quals l'espectador s'obre i constitueix, en aquest veure's afectat i a través d'aquest ressentir una poètica que defineix la seva singularitat en la llum.

Els estats lumínics com ja s'ha esmentat anteriorment no són obres que versen sobre la llum sinó que són medis ambients lumínics oberts a l'experimentació. Les instal·lacions no ofereixen una visió o significat sinó que retrobant a Sontag donen una experiència o una manera de conèixer i apropar-se a les coses, en aquest cas la llum i les implicacions que desplega per nosaltres en l'àmbit sensorial i estètic. El caminar contemplatiu en la llum com veurem, emfatitza el rol central de l'espectador com a subjecte que experimenta i ofereix experiència enfront d'interpretació, entesa aquesta activitat com la necessitat d'extreure elements de contingut. Per Susan Sontag és necessari tornar a avaluar la interpretació perquè “[...]el mode d'enfocament condicional per acostar-nos a l'art esdevé sufocant per l'obra i l'altera; interpretar implica comprendre i, per tant, reduir el món al significat” (Sontag [1966] 1984: 20). L'aposta per l'experiència immediata i sensorial de les obres és la declaració de l'autora doncs “[...]el mèrit de les obres resideix certament en un altre lloc més enllà dels seus significats” (ibíd: 22).

Consegüentment, l'experiència estètica de la llum esdevé una forma de retrobament amb l'entorn, de percebre situacions i aspectes que passen desapercebuts i, per tant, l'oportunitat d'obrir-se a la indefinició i les possibilitats de la llum en la nostra quotidianitat. Per Susan Sontag és necessari “[...]donar-se a l'objecte d'art, desvinculant-se del món, per adoptar un punt de vista diferent i que sigui possible tornar al món més oberts i enriquits per l'experiència de l'art” (Sontag 1984). Com hem deixat entreveure i ara explicarem a través d'aquest caminar contemplatiu, els estats lumínics obren àmbits perquè el receptor atengui l'experiència, perquè constitueixi no tan sols una experiència sinó la seva pròpia mitjançant la relació que estableix en el sentir la llum i en el percebre a través d'aquesta l'entorn on es troba i a si mateix. En l'experimentar es troben les possibilitats de relació i de transformació mitjançant la llum, en cada instal·lació s'ofereix un camp únic i un èmfasi en algun aspecte o qualitat lumínica, però en conjunt totes obren el camí per veure i comprendre la llum de noves maneres que anuncien un futur fructífer després de la trobada amb les instal·lacions.

6.1 El caminar contemplatiu: una primera aproximació

Els estats lumínics donen l'oportunitat d'experimentar a l'espectador la llum i els seus aspectes en relació amb el seu entorn i a la pròpia interioritat, atorgant-li el poder de comprendre la llum de maneres que no havia pensat i alhora activar una certa reflexió sobre el seu estat en relació amb aquesta. Com ja hem vist, les instal·lacions obren àmbits en la percepció, l'espai i la temporalitat. En la convergència dels diferents aspectes que hem anat tractant al llarg d'aquest camí, s'estableix un diàleg necessàriament obert, ja que les experiències són subjectives per part de l'espectador i mutables i efímeres per les qualitats de la llum. Així doncs, aquest diàleg es dona en el moment de l'experiència que condensem aquí sota el concepte del caminar contemplatiu en la llum.

El concepte caminar contemplatiu, s'inspira en un primer moment en l'assaig *L'homme qui marchait dans la couleur* que Didi-Huberman dedica a James Turrell, on els recorreguts per les instal·lacions de l'artista es transformen en relats gairebé màgics on el fet de veure es converteix en experiència, però com explicarem en l'apartat que dediquem al caminar, prové també de la figura del *flâneur*, una icona de la França del s.XIX que va delinear amb enginy Charles Baudelaire i que recuperava anys més tard Walter Benjamin com la figura de l'experiència moderna i de la ciutat.

Així mateix, el moviment com a element de connexió amb els projectes és present en alguns textos d'Eliasson (Eliasson [2001] 2012) i el seu lligam amb la dotació de sentit de l'espai. També el deambular sense rumb o "flânerie" apareix en els discursos d'Ann Veronica Janssens (capítol 8). Tant moviment, recollit en el terme caminar, com la contemplació són conceptes bastament tractats, però que en aquest capítol caracteritzarem des dels sentits que més ressonen en la seva unió 'el caminar contemplatiu en la llum' i com aquest constitueix l'element des d'on experimentar els estats lumínics.

Aquest caminar contemplatiu que disposem com a experiència es possibilita mitjançant la percepció, afectat pel medi ambient i marcat per la temporalitat. La conjunció d'aquests aspectes produeixen un desenvolupament de l'experiència caracteritzada per la mutabilitat permanent. Medi ambient lumínic i espectador es teixeixen de forma mútua i continua perquè sempre es troben en un estat de canvi perpetu, en tant que el caràcter mutable de la llum produeix que l'ambient lumínic estigui en estat de fluïdesa i alhora el moviment que l'espectador introdueix en cadascun dels seus trajectes.

Aquest procés continu de canvi i reformulació d'ambdues parts del procés provoca que es trobin en un estat d'absoluta presència, entenent aquí la necessitat de l'espectador de ser conscient del seu present per poder experimentar l'aparença mutable i efímera de la llum. Una presència física que es lliga a la d'un present temporal, un aquí i ara on l'espectador que s'implica i es deixa afectar emocionalment, que es basa en un cos estèsic que condueix l'experiència, esdevé l'espectador i l'habitant de les possibilitats de les qualitats lumíniques i per tant creador del seu propi camí lumínic recollit en la poètica pròpia que genera.

La caracterització d'obertura a multiplicitat d'experiències que posseeixen les instal·lacions dels estats lumínics és constituïda per un entrellaçament d'elements. D'una banda, aquesta percepció encarnada en què la cinestèsia reforça un sentir interior. D'altra banda, la permeabilitat de l'entorn en el subjecte i el desplegament de la reflexivitat que posen en relleu el cos estèsic que conforma l'experiència i la integra en la comprensió del món. L'espectador estableix un viatge en la llum que s'acompanya d'una activació de la imaginació en conjunt amb el desdoblament del subjecte en el medi ambient lumínic, és a dir, en donar-se una reciprocitat entre el percebut i el sentit interiorment per l'espectador en el transcurs de l'experiència. Aquests elements combinats donen lloc al caminar contemplatiu en la llum.

Després d'haver desglossat la percepció, la totalitat atmosfèrica que recull al subjecte, la consecució del medi ambient lumínic i el temps especial que s'hi genera, el caminar contemplatiu en la llum és l'acte estètic que recull aquests aspectes esmentats i els travessa mitjançant el moviment. Així doncs, podem afirmar que el moviment és l'element transversal a la resta dels aspectes- modifica la temporalitat a través del ritme, integra la propiocepció i afecta el sentir i explorar el medi ambient lumínic que constitueix cada espectador com a lloc singular. Així doncs, tots aquests elements en unió, configuren la manera en què l'espectador experimenta la llum i a si mateix en els estats lumínics.

Després d'aquesta primera aproximació en els apartats següents es desgranarà cada un dels aspectes que conforma l'acte estètic del caminar contemplatiu en la llum

6.2 El caminar: moviment i distensió de l'espectador

El caminar ha estat present al llarg del temps en la nostra identitat com un mitjà de desplaçament, però també com un mitjà d'actuació dels éssers humans en l'espai, des d'exploracions d'indrets desconeguts, passant pel passeig com a mode de gaudir el paisatge o sent una forma d'expressió artística. De fet Careri afirma que "[...]el caminar

en totes les èpoques ha produït arquitectura i paisatge” (Careri 2006: 13). Així la pràctica de caminar s’ha treballat àmpliament com una pràctica estètica destinada a la intervenció urbana, com un mitjà per interpretar els paisatges urbans. A *Walkscapes*, Careri es fixa en tres dels moments que formen un punt d’inflexió en aquesta experiència del caminar: el dadaisme, que cerca la part inconscient del territori (ibid: 68), la teoria de la *dérive* on el fet de deambular a l’atzar porta a la construcció conscient i col·lectiva dels espais, construint espais de llibertat a través de l’ús del temps que queda fora del sistema (ibid: 99) i finalment el *Land Art* que construeix llocs transformant el territori de manera simbòlica i on l’art a vegades esdevé el propi acte de caminar (ibid: 125).

Tot i que podríem establir algunes relacions entre aquests moments i el caminar que definim aquí, s’aposta per comprendre el caminar com el moviment amb el qual l’espectador entra en la instal·lació, un caminar que immergeix l’espectador en els medis ambients lumínics que crea la llum sense que impliqui una subjecció a aquests, sinó que més aviat es dona un deixar-se endur actiu i atent a l’entorn i al propi cos mitjançats per la llum. No és un caminar pausat sinó que està més a prop de l’esdevenir sense rumb. Així doncs, el caminar es desdobla en dos sentits: d’una banda, un caminar proper al deambular, sense rumb fix però no per això desconnectat de la realitat. Així mateix, un caminar que dilata la reflexivitat somàtica que s’ha referit en el capítol de la percepció i que busca observar la forma en què les qualitats de la llum ens envolten i modifiquen a nosaltres mateixos i al medi ambient lumínic, permetent que aquest a través de l’espectador es converteixi en un indret. Un caminar on el visible i el tangible creen com afirmava Merleau-Ponty “[...]una superposició o entrellaçament” (Merleau-Ponty 1999: 116), però en aquest cas visible i tangible són superats per una polifonia de sensacions i percepcions que van més enllà de la visió i que posen èmfasi en el cos estèsic.

El caminar que es basa en aquest esdevenir sense rumb té els seus orígens, com apuntàvem anteriorment a la figura del *flâneur*. Baudelaire defineix *flâneur* amb les següents paraules:

“El seu domini és la multitud [...] i la seva professió fondre’s amb la multitud. Per al *flâneur* perfecte, per a l’observador apassionat és un goig immens buscar el domicili en la massa, movedissa, fugissera i infinita.” (Baudelaire [1863] 2021: 31).

L’esperit del *flâneur* s’arrela en aquest deambular sense rumb, lliure i disposat a la cosa inesperada, a la sorpresa. Un passejar per adquirir una visió de la ciutat que deixa de banda la funcionalitat per trobar elements de pertinença a ella i, per tant,

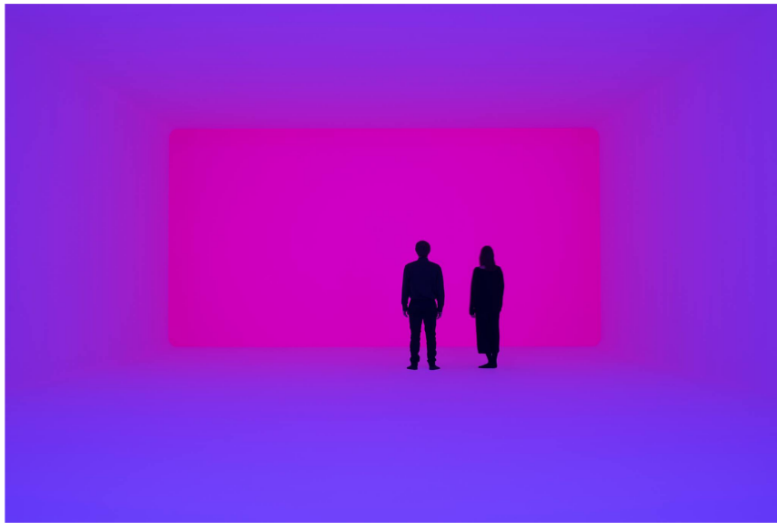
poder establir així una relació de retroacció entre ciutat i *flâneur*. No obstant això, el *flâneur* s'escapa entre la multitud per la impaciència que el caracteritza, per tant la seva vida es tradueix en situacions passatgeres. La pràctica d'aquesta actitud es basa doncs en una dualitat: un desig d'observar i entendre la realitat combinat amb una espècie de deriva, un perdre's per escapar de si mateix.

El fet de deambular sense rumb dels estats lumínics també ressona al passeig a la manera de Walser, entès com una activitat distesa que dissol la intencionalitat, observa i deixa que apareguin les coses. Una manera d'alimentar els sentiments i posar en marxa idees sobtades, “[...]en un bell i dilatat passeig se m'acudeixen mil idees aprofitables i útils” (Walser, [1917] 2014: 52). En el passeig també s'introdueix la imaginació com l'element que permet imaginar-se els llocs com espais interiors per sentir-se més que mai a un mateix. Federico Castigliano en la seva conjunció entre reflexió i narrativa apunta a l'origen del terme *flâneur* en l'escandinau “flana” que es traduiria com anar d'aquí cap allà (Castigliano 2016: 25). En els estats lumínics es desenvolupa un caminar que manté aquesta essència de deixar-se endur, però que busca, de manera conscient o intencionada a través del seu transcórrer les sensacions que produeixen la corporeïtat dels espectadors en el medi ambient lumínic, que es deixa conduir per les sensacions mateixes que produeix la llum, un indret habitat on sorgeix la poètica momentània en la instal·lació.

D'aquesta manera, el caminar permet desvelar els indrets que la llum conté en els medis ambient i, per tant, la seva descoberta. La imaginació i la consciència estètica actuen aquí com a pont entre les sensacions i la llum per cercar una reflexió del subjecte en relació amb la llum i el medi ambient que presenta o dilueix aquesta com succeeix per exemple al *Ganzfeld (Aural)* de James Turrell (il·l.88) o a *Yellow Blue Pink* d'Ann Veronica Janssens. En aquestes instal·lacions, el camp visual de color i intensitat lluminosa uniforme, sense irregularitats provoca la incapacitat de l'ull per enfocar cap punt concret. El component tàctil aquí és una resposta al primer moment d'incertesa, es cerca acariciar aquest color, que es travessa. La llum acolorida s'erigeix com allò que envolta, enlluerna, però que alhora es busca sostenir-la en resposta a la desorientació que provoca perdre els límits visuals de l'espai on l'espectador es troba, que s'estableix dins de llocs de color.

Així mateix, en aquest caminar deixant-se endur, l'espectador es pot submergir en la instal·lació, que ofereix un ventall de possibles que es descobreixen a través d'aquest transitar, per esdevenir amb la llum, fins que el subjecte experimenta la correspondència que connecta la llum amb la seva interioritat. A la instal·lació *Your Colour Perception* (il·l.89) de Liz West, les àmplies zones de colors diversos ofereixen

un ambient on transitar per descobrir com els colors lluminosos es senten a través de la corporalitat. En l'esdevenir de l'experiència, cada espectador construirà el seu indret en aquells colors que ressonin en conjunció amb la seva interioritat per generar la seva poètica pròpia dins la lluminositat acolorida que desvetlli una correspondència única.



Il·lustració 88. *Ganzfeld (Aural)*, James Turrell, 2018. Holzherr, Florian. 2018. Instal·lació al Museu Jueu de Berlín, Alemanya. <https://www.jmberlin.de/en/press-release-11-april-2018#media-21158>



Il·lustració 89. *Your Colour Perception*, Liz West, 2015. Illes, Stephen. Castlefield Gallery's New Art Spaces Federation House, Manchester, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/yourcolourperception/>

Aquest indret que arrela el cos es constitueix mitjançant el moviment, per tant, el caminar tot i el desdoblament de sentits, és fonamental en l'espectador. El caminar contemplatiu ofereix la unió entre cos i medi ambient lumínic en una relació on hi ha un fluir en constant formació. Medi ambient lumínic i cos s'involucren en una interacció mútua i en transformació. El moviment entre i en les diferents qualitats de la llum permet que siguin experimentades i a través del sentir en conjunt amb la imaginació del subjecte es crea i es troben correspondències sensorials que es sintetitzen en cada poètica.

Per aquest motiu s'afirma que en les instal·lacions dels estats lumínics hi ha una dualitat respecte al moviment: el moviment és necessari per a la percepció i pel sentir dels llocs constituïts pels medis ambients lumínics. Al mateix temps, les sensacions que es desenvolupen en el transcurs de l'experiència modifiquen el moviment a través dels indrets que genera l'espectador. Així doncs, el caminar contemplatiu conforma l'acte mitjançant el qual l'espectador esdevé i genera una poètica en l'espontaneïtat lumínica. Aquesta recerca de l'espontaneïtat lumínica és present en instal·lacions com *Geometry of Light* o *Break Line* d'Alyson Sholtz (il·l.90) on el moviment cerca trobar les diferents formes en què la resplendor de la llum acompanya i envolta l'espectador i la forma com l'entorn s'involucra en aquests. Un fet semblant succeeix amb *Hundreds and Thousands* de Liz West on els vinils de línies de colors que embolcallen les balustrades del parc il·luminen el seu entorn i l'espectador pot observar com canvia la llum i el color depenent del moment del dia i les estacions, subratllant la presència de la mutabilitat permanent. Les línies lluminoses de color conformen una experiència fluida i canviant, el caminar pel parc fa descobrir una polifonia de colors infinita.

Així mateix, el moviment reflectit en el concepte del caminar és caracteritzat per l'ambigüitat. La llum impulsa el caminar per descobrir les seves qualitats mostrant el poder sensorial de la llum i alhora és l'eina de l'espectador per obrir els indrets on definir-se travessat pel que la llum li ofereix.

Com hem vist al capítol quart, el caminar també activa la propiocepció, és a dir, la sensació interna del moviment corporal, un sentir interior del moviment que modifica l'experiència. Per aquest motiu, el moviment permet a l'espectador descobrir-se a si mateix sentint la llum i el medi ambient lumínic a través del caminar com un acte emocional i corpori. Alhora aquesta propiocepció es relaciona amb la cinestèsia, "[...]la capacitat de sentir el nostre cos caminant ens compromet amb l'espai" (Paterson 2012: 484) cosa que permet establir una relació entre els sentiments i sensacions percebudes internament, i la manera com es projecten i es desenvolupen en relació amb les qualitats de la llum. Podem dir doncs que el moviment ofereix el mitjà de la

consciència atenta del subjecte, és a dir, la consciència de les interaccions que els espectadors estableix en i amb el medi ambient lumínic. El moviment permet resoldre l'experiència i la producció de l'indret on l'espectador és en el moment de sentir-lo. Gràcies a la capacitat de moviment és possible donar sentit a la realitat. L'actitud oberta en direcció a l'exterior en què espectador i instal·lació es troben són inseparables perquè es co-pertanyen.



Il·lustració 90. *Break Line*, Alyson Shotz, 2015. Imatge de l'artista presa entre el 16-17 de Setembre entre les 6:22 pm i 7:31 am. Col·lecció privada, Connecticut, Estats Units.
<https://www.alysonshotz.com/work/break-line>

6.3 L'allò dinàmic de la contemplació

L'adjectiu del caminar és contemplatiu i aquí es conforma com un acte que hibrida passivitat i dinamisme. En les instal·lacions dels estats lumínics hi ha una invitació al moviment, però alhora es produeix un parèntesi de pausa. Aquesta succeeix de formes diverses: en el moment de l'entrada a l'espai immersiu, com exemplifiquen les instal·lacions de boira de Janssens o algunes d'Eliasson o bé pauses que succeeixen en el transcurs de l'experiència com a *Iri-Descent* o *Our Colour Reflection* de Liz West, així com la llum blanca de Karolina Halatek, que convida a desenvolupar un estat meditatiu d'introspecció i els reflexos de Sholtz, per exemple a *Standing Wave* o *Object for Reflection* que marquen fites en el camí per observar l'entorn a través del seu emmirallament. Sense oblidar, el passatge pausat de *Deuce Coop* o el descobrir sense rumb de *Pavilion 01* de David Magán (il·l.91).



Il·lustració 91. *Pavilion 01*, David Magán, 2019-2020. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Matter Matters" al Centre d'Art Contemporani de Burgos, Espanya.
<https://davidmagan.com/project/pavilion-01/>

D'una banda, el terme contemplació procedeix del concepte llatí *contemplatio* que era part del rite fundacional d'una ciutat a l'antiga Roma. Un procés d'espera com un acte de recolliment en estat d'alerta, una espera que lliga amb aquest pausat present en els estats lumínics, un alentiment que allunya el qüestionament i disposa l'espectador en obertura a l'experiència, com afirma la mateixa Liz West, en l'entrevista que es recull en l'últim capítol del present escrit quan afirma "vull que la gent es deixi anar i permetre que l'obra els dugui de viatge" (entrevista Capítol 8). D'altra banda, la paraula

grega que designa la contemplació és Θεωρία, que significa visió, vista, contemplació (Costa 2010:368). Aquesta terminologia permet comprendre la contemplació com el pas de la mirada a la visió, en tant que en el fet de percebre no hi ha un examinar sinó més aviat un admirar, un desvetllar (ibíd:369). Contemplar en els estats lumínics és deixar que les qualitats de la llum despleguin la seva poètica per endinsar-se en un viatge experiencial, que necessita però la disposició a sentir i l'aventurar-se dels espectadors. En aquest aventurar-se, els espectadors troben, de forma serendípica els indrets on establir la seva poètica.

Podem entendre la contemplació com un acte pausat, però no distanciat sinó que introdueix els espectadors com a subjectes dins la instal·lació per buscar la seva pròpia significació. Així doncs, com afirma Luis Puelles “[...]contemplar és buscar el sentit [per nosaltres mateixos¹²] oblidant que és el sentit qui contempla” (Puelles Romero 2002: 61), per tant, un disposar-se a l'experiència per experimentar la llum sota qualitats i aspectes que passen desapercebuts, una espècie de deixar-se sorprendre per la màgia lumínica.

Tanmateix, contemplar més que proposar una actitud distanciada del que experimenta l'espectador es refereix a la pausa present, necessària i promoguda per les instal·lacions dels estats lumínics. Com s'anunciava a l'inici d'aquest apartat, el terme contemplació dins el concepte es comprèn com una hibridació entre passivitat i dinamisme. Com defineix Walter Benjamin, “[...]la contemplació és una activitat on l'espectador es pot abandonar al fluir de les seves associacions” (Benjamin [1935] 2003: 111). Contemplar en els estats lumínics és abandonar-se a la immersió en la llum per re-definir el sentit d'aquesta en l'àmbit de la presència corporal i en permetre que els afectes de les diferents qualitats de la llum generin el seu eco en els espectadors. La contemplació es desenvolupa a partir de la consciència que un mateix té de la seva relació de compromís amb l'esdeveniment lumínic. En aquest ser conscient un troba o s'acosta a la participació en esdevenir, és a dir, en adonar-se de la potència que la llum ofereix per constituir una experiència pròpia i teixir-la a través de les proposicions oferides per les qualitats lumíniques en tant que sensacions. Un deixar-se endur que no necessàriament ha de ser sostingut sinó que pot tractar-se només d'uns instants on l'ésser humà experimenta els sentiments, sensacions i emocions que es despleguen a partir de la consciència d'un mateix mentre transita per la instal·lació. Podem parlar doncs d'una contemplació dinàmica o compromesa amb experimentar la llum com un lloc de possibilitats on descobrir encontres que no s'esperaven. Una contemplació que traspasa el veure i involucra també el sentir

¹² Parèntesi propi. No present a l'original

corporal, a través del moviment, però també en sentir la carícia i el pes de la llum físicament. La unió d'aquests elements en cada espectador permet que consolidin una poètica que reverbera més enllà de l'experiència i transforma la manera en què es relacionen amb la llum.

6.4 La totalitat del caminar contemplatiu en la llum

Després d'analitzar els diferents aspectes, es defineix el caminar contemplatiu com l'eina que insereix l'espectador en la instal·lació, que embolcallat per les qualitats de la llum i l'entorn, desenvolupa la seva experiència i teixeix una possible poètica de les múltiples que proposen els estats lumínics. La immersió en el medi ambient lumínic comunica una mateixa manera de ser, és a dir, disposa una atmosfera en la qual l'espectador crea la seva experiència mitjançant les sensacions que sorgeixen, en el descobriment de l'indret lluminós, en la relació amb les qualitats de la llum, i de si mateixos, tots al mateix temps. Aquest acte estètic culmina la proposta dels estats lumínics d'una re-espacialització dels cossos en la llum, ja que en aquest caminar contemplatiu es produeix un deixar-se endur per propiciar que la llum en les seves diferents qualitats embolcalli i sorprengui l'espectador mentre transforma i genera medis ambients mitjançant la seva presència, però també és un acte conscient en el sentit que el caminar cerca trobar els efectes i afectacions de la llum en el subjecte.

Així doncs, a través del caminar contemplatiu es troba el punt del medi ambient que es pot establir com a lloc, en el sentit que Heidegger afirma "[...]que habitem un lloc no per construir-lo, sinó que el construïm quan l'habitem" ([1954] 1994: 154). El fet d'habitar "[...]vol dir que m'he apropiat d'un espai[...] que em reconec en aquest espai i des d'ell" (Costa 2010: 348). Traslladar aquesta concepció d'habitar als estats lumínics implica que l'espectador habita l'indret on troba les seves correspondències entre les múltiples possibilitats que desplega la llum.

L'acte de caminar i percebre de forma estèsica, tal com s'ha apuntat amb anterioritat, provoca que aquesta percepció sigui inseparable d'una intensitat de l'experiència (Grynsztejn 2002), en tant que succeeix en el moment precís (*kairós*), on el subjecte es construeix activament. Al mateix temps, el subjecte crea el seu propi indret on la imaginació i la percepció d'un cos afectat retorna un sentit atent de si mateix i ofereix una forma diferent d'experimentar i observar la realitat i el seu entorn immediat, mitjançant per la màgia de la llum i que es cristal·litza en la constitució de la poètica.

Així mateix, segons els arguments de Dewey podem dir que l'experiència, a través del caminar contemplatiu, implica "[...]experiència receptiva i acció productiva, absorbint i

reconstruint reactivament el que s'experimenta, i en ella el subjecte que experimenta es forma i es configura" (Dewey 2005: 42, 57-60, 67-70). El caminar contemplatiu obre l'àmbit de l'experiència estètica com a espai emocional i corporal. El moviment i la percepció permeten als espectadors no només experimentar la instal·lació de la llum, sinó veure com els afecten les qualitats de la llum en l'àmbit emocional i sensorial, alhora que constitueixen la seva poètica en l'estat lumínic. És un procés on l'espectador i l'experiència es transformen l'un en l'altre, una manera de sentir els efectes i afectes de la llum a través del moviment que recau en la necessitat d'un cos que sent i, alhora, articula, una experiència única, perquè cada percepció depèn de la forma en què el cos i el subjecte se senten i funcionen. Aquesta peculiaritat determina la construcció de la poètica momentània en un procés constant de creació i experimentació. L'espectador transforma el medi ambient lumínic modificant les seves accions segons les sensacions que provenen de l'interior i que són intervingudes per la llum. Així, les sensacions que el cos recull en el seu passeig sota les qualitats de la llum es barregen amb la imaginació i el que el sentiment aprehèn.

És a través del cos i de l'esdevenir perceptiu que els espectadors s'experimenten en aquests medis ambients lumínics, creant un moment i indret propi. En aquestes instal·lacions la llum existeix a través de l'experiència encarnada i de les sensacions que s'integren mitjançant la corporalitat. Aquest procés crea un coneixement propi del cos que permet que l'entorn de la llum i l'ésser humà es complementin i es defineixin. Per això podem dir que el caminar contemplatiu conté l'eco del mode d'actualitat que desenvolupa Morris en relació amb l'espai i que es basa "[...]en la unió de la inseparabilitat íntima de l'experiència de l'espai físic i la d'un present immediat continu" (Morris 1970: 177). Així l'estat de presència absoluta d'instal·lació i l'espectador es fonamenta en aquesta unió de l'experiència lumínica estèsica i les relacions que s'estableixen amb i en el medi ambient lumínic.

En efecte l'experiència dels estats lumínics resideix en una celebració del sentir, de descobrir una nova forma d'experimentar la llum només presa en compte entre nosaltres per allò que il·lumina, però també un sentir a un mateix de manera més emfàtica que qüestiona el que passa pel nostre interior i que es projecta en l'entorn que es modifica.

El caminar contemplatiu constituït per aquesta interrelació d'elements recollits fins ara possibilita que l'espectador trobi l'indret on desenvolupar la seva poètica de la llum, que condensa la manera única i, probablement irrepètible, de sentir i relacionar-se amb la llum en el moment de l'experimentació. L'espectador és llum mentre

experimenta i és llum segons les relacions sensorials i imaginatives que estableix en el desenvolupament de l'experiència. Allò que experimenta ho incorpora a ell mateix.

No sols l'estat d'absoluta presència, entès com un aquí i ara conscient sinó també la indefinició són elements que marquen el caminar contemplatiu i, per tant, l'experiència. La polifonia de la llum que es desenvolupa en l'experiència i el fet de viure les sensacions a través del passeig es converteix en reciprocitat: el medi ambient lumínic afecta els espectadors i, alhora, aquests amb la seva experiència constitueixen els seus propis indrets lumínics. A través de la imaginació o la memòria, juntament amb les sensacions que ofereix la llum, els espectadors poden esdevenir i produir una poètica de llum en sentir els entorns, o cosa que és el mateix, l'experiència dels estats lumínics de cada espectador esdevé quan aquest troba la correspondència en la llum.

La indefinició que marca el caminar contemplatiu és “[...]una zona de creativat i fluïdesa on l'espectador pot obrir-se a aquest esdevenir” (Grynsztein 2002: 36), ja que l'atenció del subjecte està centrada en el fluir de sensacions que l'interpel·len i penetren des de l'exterior, de manera que l'atenció dispersa pròpia de la quotidianitat sobreestimada on ens trobem, es converteix en una atenció conscient sobre els efectes de la llum i la forma com impacten en la sensibilitat. Aquests elements fan portar de nou, ara en l'àmbit de l'espectador, l'efemeritat infinita i la mutabilitat permanent. Les instal·lacions dels estats lumínics són càpsules on la llum en les seves diferents qualitats permet maneres d'experimentar l'entorn físicament, en un present que s'actualitza constantment per la relació que hi estableix l'espectador i les qualitats de la llum.

Per tant, podem parlar d'un present en què es produeix una transacció, entenent aquest concepte des de l'òptica de Dewey, que es basa en “[...]el reconeixement que objecte i subjecte són inseparables” (Bentley i Dewey 1949:52). Aquesta transacció en els estats lumínics fonamenta l'esdeveniment en el qual llum i subjecte es relacionen i es modifiquen mútuament, modulant-se a través de les qualitats lumíniques però també amb el ritme de l'espectador. La indefinició de la llum significa que no hi ha estabilització a la instal·lació. Les qualitats de la llum per la seva naturalesa sempre canvien i les passejades contemplatives són mutables i efímeres a causa de com el moviment i la percepció estan lligats a la temporalitat i la desestabilització que hom troba en algunes instal·lacions com a *Din Blinde Passager*. Aquest caràcter aquí es converteix en un aspecte positiu perquè impulsa el viatge de descobriment i afavoreix l'atenció sobre la cinestèsia.

La interacció mútua entre l'espectador i la llum, en l'àmbit dels estats lumínics impulsat pel caminar contemplatiu ens porta a escena la subjectivitat. Tot i que afirmem que els espectadors creen una experiència única i irrepetible fem èmfasi en el fet que aquest subjecte no té una posició d'agent que li permet dirigir plenament l'experiència. Aquest, es troba localitzat, cerca el seu indret en la llum on generar la seva poètica. Així doncs, el subjecte es converteix en un fluir en què la seva autonomia dansa entre l'acció i la contemplació, entre l'actuar i l'abandonar-se a la llum. Una correlació en la transformació o com afirmava Dewey una "transacció" (Bentley i Dewey 1949:52) entre la llum i l'espectador. Així, el caminar contemplatiu és el procés que desplega aquesta transacció on no només el subjecte percep, sent, camina, s'atura, palpa, sinó que alhora es subjecta a l'experiència per l'atracció de la llum que el travessa i permeabilitza en ell i, per tant, la subjectivitat esdevé porosa, permeable.

6.5. La generació de la poètica en la llum

Com hem anunciat en algunes ocasions al llarg de la dissertació, l'experiència en les instal·lacions dels estats lumínics a través del caminar contemplatiu conflueix en la generació d'una poètica. Podem definir aquesta poètica generada per l'espectador com la transformació que succeeix en el moment en què l'espectador dins els medis ambients lumínics troba la seva correspondència entre les infinites possibilitats que li ofereix la llum i teixeix un moment propi (poètica) que cristal·litza les subtileses i matisos que es corresponen amb el sentir interior.

Els estats lumínics possibiliten les atmosferes que mostren el caràcter de canvi i fluïdesa. En els ambients lumínics destaca l'acte de percebre com un esdeveniment que va més enllà de la visió com hem observat al capítol de la percepció i el seu vincle amb la corporalitat. L'atmosfera com l'entremig entre la llum i l'espectador que esdevé culminat en el moment en què aquest constitueix la poètica. A través de les diferents qualitats de la llum es construeix i es transforma el medi ambient per oferir experiències sensorials que embolcallen i que impliquen aquell qui observa de forma plena, que troba una manera pròpia d'habitar la llum i relacionar-se amb ella.

Com ja s'ha vist en el capítol de les metamorfosis de l'espai, on s'estableix la pluralitat com una característica essencial, en aquests projectes no podem parlar d'espai o de lloc tancat sinó d'horitzons que s'obren i que experimentem en el nostre deambular. Així, com diu Ingold "[...]habitarem l'obert" (Ingold 2011: 31) i en aquest acte donem sentit a l'ambient lumínic, ens unim a ell per obrir una dualitat: ens deixem caure en la màgia del lloc i alhora nosaltres afectem aquest amb el nostre esdevenir acompanyat

de la imaginació. Cada espectador troba d'una manera o una altra el seu indret en la llum i aquest instant en què s'estableix una correlació entre les qualitats lumíniques i el que sent l'espectador queda sostingut en la poètica.

Per tant, els estats lumínics, deixen el terreny perquè l'espectador s'experimenti en l'interior de la llum i la seva relació amb l'entorn que modifica la llum, reclamant un estat de presència i atenció a un mateix. Des d'aquesta relació simbiòtica entre interioritat, llum i entorn neix la poètica única que no només desvetlla el sentit de la instal·lació per l'espectador sinó que repercuteix en la seva relació amb la llum i l'entorn, més enllà de l'experimentació. En el cas d'Olafur Eliasson hi ha una connexió amb l'entorn en tant que el color a *Your Rainbow Panorama* arrela al passatge i alhora filtra l'escena de la ciutat, mentre que amb Karolina Halatek aquest entorn es volta sobre els espectadors, s'introdueix en ells a través d'aquest ús de la llum blanca com a *Beacon* (il·l.92) i aquests medis ambients lumínics que cerquen una mirada cap a l'interior, reclamar l'atenció a un mateix.

Les diferents qualitats de la llum també generen poètiques que entenem com les múltiples possibilitats de la llum, un aspecte que es desenvoluparà en el proper i últim interludi.

La polifonia de la llum que es desplega en l'experimentar, es converteix en una reciprocitat: el medi ambient lumínic afecta i alhora els espectadors canvien aquest àmbit generant una poètica pròpia que parteix de la relació amb i en la llum. En definitiva, una poètica que condensa el procés pel qual l'espectador a través de l'experiència es correspon amb les possibilitats de la llum que li ressonen en el seu sentir.

Les poètiques diverses que generen els espectadors en els estats lumínics tenen un caràcter universal, ja que la llum en les seves diferents qualitats estableix un horitzó infinit de possibilitats, en el sentit de què no hi ha cap determinació ni intenció més enllà d'oferir-se com a camp d'experimentació de l'entorn, de la llum i d'un mateix. Al mateix temps, trobem un vessant individual i subjectiu, ja que la poètica que construeix cada espectador és única perquè neix de les seves sensacions i emocions. Aquestes, tot i que poden ser compartides, no permeten una intersubjectivitat en el sentit en què les experiències no es poden assimilar les unes a les altres.

Aquesta poètica que crea l'espectador es pot comprendre també com una *poiètica*, en el sentit de Paul Valéry (Brigante 2012: 277). L'espectador no només és co-creador de l'obra sinó que en la seva experiència perfila, a través del sentir la seva pròpia relació en la llum, un moment singular i una manera de ser en la llum. L'espectador es submergeix en la llum i es troba en estat-de-relació, fonamentat en la fluïdesa i actualització constant que s'ha assenyalat anteriorment, perquè estar i experimentar

els ambients lumínics implica estendre's més enllà de la idea genèrica de la llum i obrir-se a sentir-la i triar múltiples itineraris, velocitats i impressions. Un estar sempre viu, que situa l'espectador i l'ambient en un estat perpetu de descobrir, aparèixer i formar-se.

Respecte a la *poiesis* és proposada de nou en l'àmbit de la recepció estètica a través de la teoria de l'experiència estètica de Hans-Robert Jauss. Mitjançant els conceptes aristotèlics de *poiesis*, *aesthesis* i *catharsis* construeix una teoria de la recepció estètica que parteix del gaudi. Per l'autor la *poiesis* esdevé a partir del plaer com l'experiència central que es produeix en l'art on l'espectador s'experimenta a si mateix. Es relaciona també amb el gaudi procedent de la creació, és a dir, en la percepció d'un mateix en el món i els seus elements són relacionats i transformats a través de l'acció creadora.

“Poiesis, entesa com «capacitat *poiètica*», designa l'experiència estètica fonamental en que l'home, mitjançant la producció d'art, pot satisfer la seva necessitat universal de trobar-se en el món com a casa, privant el món exterior de la seva esquiva estranyesa, fent d'ell obra pròpia, i obtenint en aquesta activitat un saber que es distingeix tant de el coneixement conceptual de la ciència com de la praxi instrumental de l'ofici mecànic” (Jauss [1972] 2002: 42)

En aquest context a *poiesis* és l'element que permet al subjecte experimentar-se en l'objecte creat assimilant el món a través d'aquesta creació. El poètic que es desenvolupa en l'experiència dels estats lumínics té aquest component creatiu per part del subjecte. No obstant això, aquest crear es possibilita a través de la percepció estètica i la resta d'elements que es teixeixen en l'experiència que es desenvolupa en el ser dins i en l'ambient lumínic. A través de les relacions que s'estableixen des de la sensibilitat perceptiva en relació amb la interioritat del subjecte i els seus sentiments, emocions i imaginació que es despleguen en aquesta consciència sobre l'experiència, s'inicia aquesta acció poètica de construcció de l'experiència que conforma una major atenció a l'entorn i un qüestionament o establiment de relació entre l'espectador i la llum.

La poètica, per tant, és la cristal·lització de l'experiència que cada espectador desenvolupa en els estats lumínics, travessada i possible mitjançant tots els àmbits que s'han tractat al llarg d'aquesta investigació. Una poètica que no sempre ha de ser un tot positiu sinó que pot donar-se una certa dissonància entre allò que sent el subjecte i el que ofereix la llum. No obstant això, és igualment una culminació de l'experiència que impacta en la relació amb la llum i l'entorn.



Il·lustració 92. *Beacon*, Karolina Halatek, 2021. Imatge cedida per l'artista. Instal·lació pel Noor Riyadh Festival, Aràbia Saudí. <https://www.karolinahalatek.com/Beacon>

6.6 La imaginació en l'*aisthesis* del caminar contemplatiu en la llum

En l'àmbit de l'experiència estètica de les instal·lacions que conformen els estats lumínics la imaginació té un rol en la constitució de l'experiència i en la poètica que genera l'espectador en l'experiència estètica. Percepció estèsica i moviment físic es lliguen en el que hem anomenat caminar contemplatiu en la llum. La recuperació de l'*aisthesis* com a experiència de la sensació fa que la imaginació tingui un paper destacat. Les instal·lacions i en concret les diferents qualitats de la llum en la relació que estableixen amb el subjecte deixen terreny a la imaginació per teixir la poètica i així els espectadors s'associen amb la llum i l'entorn de noves maneres. La naturalesa oberta de les instal·lacions produeix una redefinició constant del subjecte i el seu entorn en el qual l'espectador es sent veient i sentint en una actuació directa en l'entorn lumínic viscut en l'instant. L'experiència doncs es basa en un procés obert, mutable i efímer on la imaginació és catalitzada per les qualitats de la llum i alhora per l'acció de l'espectador.

La imaginació contribueix a entreteixir les sensacions i percepcions de l'espectador fent possible que l'experiència s'integri a la comprensió pròpia del món. Així podem parlar d'una imaginació creativa. Sobre aquesta imaginació Kant a la *Crítica de la facultat de jutjar* estableix la imaginació com un acte creatiu. L'autor afirma que "[...]l'esperit designa el principi vivificador que es troba en l'ànim [...] el principi no és res més que la facultat de presentar idees estètiques" (Kant [1790] 2012: 318). Aquestes idees estètiques es caracteritzen pel fet de no tenir un concepte, és a dir, no es poden determinar. De fet, el text segueix, "[...]per idea estètica entenc aquella representació produïda per la imaginació que fa pensar molt sense que, tanmateix, cap pensament determinat, val a dir, cap concepte, pugui resultar-hi adequat" ([1790] 2012: 318). Així la idea estètica obre i traspassa allò que el concepte tanca, la imaginació parteix d'allò donat i cerca obrir-se a un altre escenari. El judici de la imaginació entès des de la perspectiva kantiana es relaciona doncs amb "[...]la manera que el subjecte es veu afectat mitjançant les característiques en què l'art s'ha de basar per posar en marxa la imaginació" (Matherne 2016: 56). La imaginació lliure, sense concepte, implica "la capacitat de l'art per presentar una nova realitat" (Matherne 2016: 58). Així doncs, en la concepció de la imaginació que proposen els estats lumínics les instal·lacions lumíniques s'ofereixen com esdeveniment a experimentar i, per tant, l'acte lliure de creació és l'opció del subjecte que experimenta.

Altrament, la llum ens ofereix unes qualitats que mouen en l'espectador la imaginació per anar més enllà del donat, és a dir, del reflex, del color apreciat o de la llum difusa, en altres paraules, anar més enllà de les qualitats lumíniques i els elements que les disposen en les instal·lacions. L'ambient lumínic percebut s'amplifica i permet activar una connexió d'associacions i relacions sensorials que constitueixen l'experiència. La imaginació acompanya l'intercanvi d'afectes i sensacions amb la lluminositat però en ocasions el sobrepassa, com en la boira acolorida de Janssens o d'Eliasson, ambients lumínics en els quals l'embolcallament en la llum produeix un gran arrelament en el percebre més corpori que cedeix a la imaginació un paper principal en l'acte de construir l'experiència. A través de la imaginació s'inicia un procés de vivència i reflexió, el joc de la imaginació kantiana és, en l'experiència dels estats lumínics, una font inesgotable de modes de ser en la llum, únics per a cada espectador però compartibles i comunicables, ja que el trajecte creat per l'espectador basat en la imaginació i la implicació de la *aisthesis* com hem vist anteriorment, retornen una forma nova de relacionar-se amb el món.

Per veure aquest paper de la imaginació ens fixarem en alguns projectes. D'una banda, en instal·lacions com *Sense Títol (Purpurina Blanca)* (il·l.93) d'Ann Veronica Janssens, la qualitat de la llum provoca que la refracció de la llum natural donada per la superfície brillant de la purpurina condueix l'espectador a un espai obert on l'efecte quasi màgic de la iridescència catalitza una proliferació de la imaginació i una reciprocitat perquè aquesta presència sentida del centelleig transforma el subjecte però també la instal·lació. Els estats lumínics conviden a la imaginació, l'estímul incorporat en cada qualitat de la llum permet un teló de fons on cada espectador crea el seu propi esdevenir.

D'altra banda, el color com a qualitat en les instal·lacions de Liz West, com ara *Our Colour Reflection* (il·l.94), és l'espectador qui completa l'essència del color. La multiplicació dels reflexos i la mescla en que es combinen depenen del caminar del subjecte. Aquest fet, afavoreix que la imaginació condueixi les possibilitats en aquest medi ambient lumínic, des de la sensació emocional que el color desperta en el subjecte fins a descobrir com és l'ésser humà enmig d'aquests colors. Així la imaginació és l'element que, com afirma Josef Albers, "[...]revela la realitat actual del color" (Albers [1963] 2017: 88), és a dir, la manera com el color es dona en la percepció i el sentir que es desplega en l'experiència, en aquest cas travessada pel color.



Il·lustració 93. *Untitled (white glitter)*, Ann Veronica Janssens, 2016. Rydal, Laerke. 2020. *Ann Veronica Janssens. Hot Pink Turquoise*. Odder, Narayana Press, p.93



Il·lustració 94. *Our Colour Reflection*, Liz West, 2016. Tiainen, Jussi. 2020. Exposició al Museu d'Art Hyvinkää, Finlàndia. <https://www.liz-west.com/our-colour-reflection/>

Per seguir caracteritzant la imaginació que es desplega en els estats lumínics, com hem afirmat a l'inici d'aquest apartat, va paral·lela al caminar contemplatiu, per tant, percepció i moviment s'uneixen amb la imaginació per donar lloc a un procés de vivència i reflexió de possibilitats per ser en la llum i posteriorment per relacionar-se amb la mateixa fora de l'ambient lumínic. Per a Merleau-Ponty, percepció i imaginació són moments necessaris en el procés de sentit i estableixen una reciprocitat: la percepció s'estimula amb la imaginació i aquesta s'implica en el percebre. La imaginació també és encarnada i, per tant, com afirma López Sáenz "[...]la imaginació no és un estat sinó una mena d'intencionalitat operant que necessita l'afecció de l'objecte" (López Sáenz 2003: 163). Seguint aquesta afirmació, el que aprehèn l'espectador de les sensacions lumíniques permet explorar la relació que constitueix amb l'entorn. Aquesta imaginació ofereix la síntesi de l'univers de sensacions i emocions sobre i en la llum. Pel caràcter mutable i efímer de la llum serà un procés reactivat en cada experimentar de l'espectador. Els actes imaginatius iniciats a partir d'aquest percebre corpori cedeixen així l'obertura a redefinir l'ésser humà en la llum o a trobar formes d'habitar aquesta llum. El procés imaginatiu permet aquest formular i reformular de l'experiència en cada poètica.

Així mateix, la imaginació que caracteritza els estats lumínics és propera a la imaginació empàtica que defineix Pallasmaa, que és el nivell d'imaginació "[...]que estimula la trobada amb el material de tipus sensorial, emotiu i mental" (Pallasmaa 2016a), una experiència de la realitat viscuda. Les qualitats de la llum ens donen possibilitats d'experiència a través de la ressonància de les sensacions i emocions de l'espectador en aquesta. Així, imaginar és un procés d'encarnar aquestes sensacions i emocions en la llum com un procés de desplegar-se a un mateix en la llum.

Per veure aquest procés que engega la imaginació ens aturem a *Your Double Lighthouse Projection* (il·l.95) d'Olafur Eliasson. En aquest projecte la unió de moments a través del canvi pausat dels colors que embolcallen en el medi ambient crea la sensació de presència del subjecte en la llum canviant. La imaginació encarnada aquí modula i mitjança la relació amb l'espai i el fet de sentir-lo, coprodueix un sentir de la llum com a procés canviant i metamorfòsic.



Il·lustració 95. *Your double-lighthouse projection*, Olafur Eliasson, 2002. Dunkley, Andrew; Leith, Marcus. 2004. Exposició "Olafur Eliasson: In Real Life", Tate Modern, Londres, Regne Unit. <https://olafureliasson.net/artwork/your-double-lighthouse-projection-2002/>

En l'apartat anterior, s'ha apuntat al fet que l'experiència estètica dels estats lumínics és un acte de transformació tant de l'espectador com del seu entorn i, per tant, una modificació de les qualitats de la llum. Aquesta transformació és el que duu al subjecte a generar la poètica, la seva manera de construir-se des de l'experimentació en la llum. Aquesta poètica també hi combina les relacions imaginatives i sensorials, per tant, la imaginació produeix i actua en l'experiència per a que l'espectador construeixi aquesta poètica que hem definit. Entenent la poètica, des d'aquest procés de desvetllar i acollir les correspondències pròpies amb la llum, és necessari tractar la imaginació creadora que proposa Gaston Bachelard. Aquesta tipologia d'imaginació utilitza el percebut per un propòsit poètic. Com afirma Puelles Romero, a propòsit de les obres de Bachelard, la imaginació creadora troba la seva funció en "[...]l'esforç de transformació subjectiva del món" (Puelles Romero 2002: 118). Aquesta transformació requereix la noció d'obertura. Les qualitats de la llum es desclouen i ofereixen a l'espectador l'oportunitat de renovar la perspectiva sobre el seu entorn. La imaginació creadora doncs s'insereix en la poètica que cada espectador desenvolupa. En aquesta línia, la immersió en el blanc emboirat de *Beacon* de Karolina Halatek obre un lloc de calma que transgredeix l'acceleració de la quotidianitat; l'aparent senzillesa de la instal·lació permet en el subjecte el que Bachelard anomenava "[...]l'obertura d'una grandesa íntima" (Bachelard [1957] 2010: 164). La calma ressona en el subjecte desplegant les seves possibilitats i es produeix una aparent dissolució del seu ser en la llum blanca que es reformula a si mateix a través d'aquest diàleg amb la llum que desemboca en la poètica.

Així mateix, la imaginació en l'experiència de les instal·lacions sorgeix com l'eina que s'involucra en generar les possibilitats perquè l'espectador desenvolupi la seva pròpia poètica a partir de les qualitats lumíniques de les instal·lacions. El joc que estableix la imaginació en l'experiència és possible perquè en els ambients lumínics res està definit o delimitat amb claredat. Com anunciàvem anteriorment, la indeterminació en què els estats lumínics situen els espectadors són l'arrel del poder lumínic en tant que aquest indeterminat és aquí una obertura de creativitat i possibilitats. D'aquesta manera, les instal·lacions inciten a esdevenir en la llum. Pensem per exemple en *Ganzfeld Aural* de James Turrell. La immersió en la lluminositat canviant que dissol els límits de l'espai i genera un medi ambient que arrela i acull als espectadors, més enllà d'activar la propiocepció i la sensació d'interioritat en el desplaçar-se en aquest indret, també activa la imaginació a través de la qual els espectadors cerquen orientar-se i constituir-se en aquesta densa lluminositat.

Aquesta imaginació que estem definint, que parteix de la sensorialitat dels espectadors també s'uneix a la concepció de la imaginació de John Dewey. Per l'autor, la imaginació és la forma de l'ésser humà d'orientar-se a les coses, veure-les i sentir-les. La defineix com "La imaginació no és un poder que fa certes coses, [...] una experiència imaginativa és el que passa quan diversos materials de qualitat sensorial, emoció i significat s'uneixen en una unió que marca un nou naixement al món" (Dewey [1934] 2005: 279). Així doncs, Dewey afegeix a la imaginació encarnada que anunciàvem a través de Merleau-Ponty, la capacitat d'afectar sobre allò que es viu i, per tant, la possibilitat de generar aquesta experiència única i irreplicable en cada trobada amb la llum. En els estats lumínics la imaginació que es projecta en el terreny sensorial i perceptiu, transforma les sensacions i percepcions de la llum en possibilitats de ser que es recullen en cada poètica. A través del pes de la llum materialitzada per la boira de Janssens o la mutabilitat d'aspectes de l'entorn a *Object for Reflection* d'Alyson Shatz (il·l.96) el subjecte imagina les possibilitats de la vivència, troba el seu lloc unint també retalls de memòria- i aquí també s'enllaça el pensament de Dewey, ja que per l'autor la imaginació "[...]es desenvolupa en el present, però connecta amb el passat"([1934] 2005: 284)- i probablement, com les sensacions del moment es projecten en la quotidianitat, es produeix aquesta relació nova o si més no diferent amb la llum.



Il·lustració 96. *Object for Reflection*, Alyson Shotz, 2017. Reich, Adam. 217. Instal·lació a la Derek Eller Gallery, Nova York, Estats Units. <https://www.alysonshotz.com/work/object-for-reflection>

Malgrat això, no tothom té la mateixa capacitat d'imaginar, segons West, "hi ha aquells qui tenen una imaginació bàsica, qui no són capaços de figurar-se res fins que no es troben en l'espai i aquells que tenen una hiperimaginació, una capacitat de traslladar-se als llocs" (entrevista Capítol 8). En major o menor mesura la imaginació que acompanya aquest viatge que emprèn l'espectador en els estats lumínics és també caracteritzada pel fet de mesclar allò percebut amb l'interior de la persona, és a dir, la forma en què es sent, sigui envoltada per llum emboirada o admirant els reflexos del color en l'espai. L'experimentació desplegada en un continu duu l'espectador a situar-se en un nou escenari que li ofereix reflexió i desbordament.

Així, tot i que com veurem més endavant els escenaris que obren les qualitats lumíniques també poden ser referits sota el concepte poètiques, en aquest apartat consolidem la imaginació com l'element que acompanya el viatge en la llum de cada espectador i, per tant, contribueix a elaborar la poètica pròpia. Així doncs, els aspectes de la imaginació que s'han tractat en aquest apartat fan de la imaginació un dels elements necessaris per configurar aquesta poètica subjectiva. Les relacions sensorials i perceptives establertes amb i en la llum propicien l'esdevenir de manera innovadora en els estats lumínics.

6.6.1 La conjunció entre memòria i imaginació

L'inici d'aquesta proposició sobre la imaginació s'inicia amb la funció creativa de la mateixa definida per Kant i que actualitzem en els estats lumínics com la capacitat de crear escenaris i situacions a través de l'experiència. És rellevant introduir també el paper de la imaginació en conjunt amb la memòria. De fet, les instal·lacions dels estats

lumínics són la possibilitat d'establir un viatge conjugant experiència corporal i psicològica, on es conjuguen memòria i imaginació.

Així ens referim a la capacitat de la imaginació per evocar, a vegades, elements de la memòria. En el transcurs de l'experiència la imaginació ens pot transportar al passat. Liz West referint-se a *Your Colour Perception* explica a través d'una anècdota que el color té la capacitat de transportar-nos a moments passats que creiem oblidats¹³. Per tant, la immersió en el color de West, el transitar entre la brillantor de *Geometry of Light* o oblidar-nos en el blanc de *Halo* (il·l.97) pot obrir la memòria i reviure el moment que es relaciona amb l'aspecte lumínic que s'experimenta en el present. Atès que definim el caminar contemplatiu com la base de l'experiència estètica que es caracteritza per un alt grau de presència i de moment en fluïdesa, la memòria convidada es pot relacionar amb el fenomen de memòria involuntària de Proust. El moment de la magdalena inspira en l'autor una trobada amb el passat. Aquesta trobada és inesperada, succeeix de forma ràpida, que revela alguna cosa de la nostra interioritat i inspira una acció o sentiment que no estava anteriorment relacionat. Alhora “[...]permet crear una subjectivació que s'exterioritza mitjançant l'acte d'escriptura” (Llorens 2018: 7). Podem traslladar aquesta memòria involuntària a l'experiència dels estats lumínics com el moment en que el caminar contemplatiu desplega de manera arbitrària un traslladar-se al passat que alhora qüestiona el present de l'espectador, la seva interioritat i la seva relació amb la llum. Una trobada inesperada, que quan succeeix permeabilitza en la poètica de l'espectador.



Il·lustració 97. *Halo*, Karolina Halatek, 2019. Imatge cedida per l'artista. Exposició al Museu M4, Chengdu, China.
<https://www.karolinahalatek.com/Halo>

¹³ Entrevista amb l'artista (capítol 8)

6.7 El caminar contemplatiu en la llum com a eina somaestètica¹⁴

El caminar contemplatiu com hem vist al llarg d'aquest capítol convergeix en proporcionar una experiència intensa, conduïda per un cos que sent i una percepció que es desplega més enllà dels límits del mirar. Així, el caminar contemplatiu provoca una experiència en la llum on el subjecte és construït pel que la llum li comunica en cada moment i alhora el subjecte crea el seu propi camí on la imaginació i la percepció d'un cos afectat retornen un sentit atent de si mateix i ofereixen una forma diferent d'experimentar i observar la realitat generant una poètica pròpia i individual. L'experiència de les instal·lacions mitjançant el caminar contemplatiu ens fan pensar en aquesta eina com una forma de somaestètica.

6.7.1 Una aproximació a la somaestètica

Per tal de comprendre aquest lligam entre el caminar contemplatiu i la somaestètica és necessari endinsar-se breument en la somaestètica. Aquesta, és una disciplina inaugurada per Richard Shusterman qui la defineix com:

“Un projecte d'apreciació i cultiu del cos no només com un objecte que exposa de forma externa bellesa, sublimitat, gràcia i altres qualitats estètiques sinó també com una subjectivitat que percep aquestes qualitats i que experimenta els plaers estètics associats de manera somàtica”(Shusterman 2012c: 5)

El projecte de la somaestètica restaura “[...]el soma, el cos viu, sensible i amb un propòsit, com el mitjà indispensable per a tota percepció” (Shusterman 2012c:3). Aquest augment de la consciència somàtica no només augmenta l'apreciació i la creació artístiques, sinó que “[...]accentua la consciència perceptiva dels significats i els sentiments que tenen el potencial d'elevat l'experiència quotidiana a un art de viure” (Shusterman 2012c:7)

Així doncs, aquest lligam que proposem entre la somaestètica i el caminar contemplatiu amb la llum, impregna altres aspectes dels estats lumínics perquè com hem afirmat en diversos punts de la present investigació, aquests proposen experiències que impacten la relació amb la llum i l'entorn en un infinit de possibilitats sensibles.

¹⁴ Una primera versió d'aquestes idees es troba a : “The contemplative walking in light: Somaesthetic experience in the projects of Ann Veronica Janssens and Olafur Eliasson”, *Debates in Aesthetics*, 17, Setembre, 2021.

6.7.2. El lligam entre la somaestètica i el caminar contemplatiu

La importància de la percepció estètica en els estats lumínics en conjunt amb aquesta experiència estètica que actualitza l'*aisthesis* emfatitzant la sensibilitat i la reflexivitat en l'experimentar els estats lumínics ens fan proposar el caminar contemplatiu com una eina de la somaestètica.

Com hem vist breument en l'apartat anterior per a Shusterman, la somaestètica implica l'ús del propi cos com a lloc d'apreciació sensorial i estètica i, alhora, d'autoformació creativa. Les instal·lacions que es recullen sota el signe d'estats lumínics exemplifiquen el passeig contemplatiu en la llum com una manera d'experimentar els efectes i afectes de la llum a través d'un moviment que depèn de la necessitat d'un cos que senti i, alhora, articuli una experiència única perquè cada percepció depèn de la forma en què el cos i el subjecte se senten i funcionen. Aquest fet determina la construcció de realitats en un procés constant de creació i experimentació. L'espectador transforma el medi ambient lumínic modificant les seves accions segons les sensacions que provenen de l'interior. Així, les sensacions que el cos recull en el seu passeig sota els efectes de la llum es barregen amb la imaginació i el que el sentiment aprehèn.

Així doncs, el caminar contemplatiu permet l'experiència del nostre propi cos des de dins. El moviment al voltant de diferents qualitats de llum en les instal·lacions permet experimentar els entorns i, a través del nostre sentiment juntament amb la imaginació, es crea una experiència única. Per tant, en aquestes instal·lacions trobem la duplicitat que el moviment és necessari per a la percepció, però, alhora, les sensacions que desenvolupem en el transcurs de l'experiència modifiquen el moviment a través del medi ambient lumínic. Shusterman afirma que l'experiència, tal com insisteix Dewey, "[...]implica experiència receptiva i acció productiva, absorbint i reconstruint reactivament el que s'experimenta, i en ella el subjecte que experimenta es forma" (Shusterman 2002: 71).

El caminar contemplatiu permet que l'experiència estètica es configuri com un espai emocional i corporal.

Construir realitats en un procés constant de creació i experiència pot ser una manera d'aconseguir allò que Shusterman pretén realitzar:

"L'experiència estètica de la creació col·laborativa i fins i tot els guanys cognitius derivats de l'exploració de noves pràctiques que provoquen noves sensacions, estimulen noves energies i actituds i, per tant, sondejar els límits actuals i potser transcendeix-los per transformar l'ésser" (Shusterman 2012: 29).

L'experiència a través del caminar contemplatiu desplega la sensorialitat de la llum i la sensació del propi subjecte de forma augmentada, més conscient. La transformació és dona en la transacció entre llum i subjecte que hem esmentat anteriorment, que acaba desembocant en el la poètica. Shusterman també apunta “[...]al cos com a subjectivitat perceptiva, que és afectat pel que l’envolta, incorporant aquests afectes al propi ésser” (íbid: 8). La polifonia de la llum que es desenvolupa en l'experiència i el fet de viure-la a través del passeig es converteix en reciprocitat: l'indret il·luminat afecta i, alhora, es canvia aquest indret mitjançant l'experiència. A través de la imaginació, juntament amb les sensacions que ofereix la llum, es possibilita una poètica que cristal·litza l'experiència de l'espectador i que modifica la relació amb la llum i l'entorn.

Per tant, podem pensar en el caminar contemplatiu a la llum com una eina somaestèsica que fa una doble transformació. Aquesta eina ofereix una manera d'entendre com ens afecta la llum i com aquesta experiència es pot relacionar amb la vida quotidiana. La sensibilitat somàtica, que ve impulsada per la percepció estèsica tractada al capítol 4, permet l'experiència de la llum es converteix en una manera d'intensificar la vida i entendre el nostre estat en relació amb l'entorn que s'habita.

En aquest capítol hem assentat el caminar contemplatiu com l'eina mitjançant la qual es condueix l'experiència estètica en els estats lumínics. A més d'analitzar els conceptes que el componen, el caminar o moviment i la contemplació, hem vist com es possibilita la trobada de l'indret i la creació de la poètica. Aquesta es veu marcada i complementada per la imaginació i la memòria que planegen al llarg de l'experiència.

Així mateix, hem apuntat al concepte de poètica com la producció generada per l'espectador en el seu sentir la llum. En el proper i últim interludi desplegarem el significat del concepte poètica en els estats lumínics per veure el perquè del seu arrelament a aquest reviu de l'*aisthesis*, de quina manera esdevé resultat de l'experiència, així com la importància de la percepció estèsica i la relació que té amb la reflexivitat somàtica apuntada en capítols anteriors.

Interludi 3. Les poètiques de la llum. Una terminologia en estat líquid

En el capítol precedent s'ha mostrat la plasticitat de l'experiència estètica en els estats lumínics. La centralitat de l'*aisthesis* com a espai d'experimentació sensible des de la corporalitat de l'espectador condensada en el caminar contemplatiu. L'obertura de la llum com a àmbit d'infinites possibilitats per explorar la relació amb la llum i l'entorn. Alhora la culminació de l'experiència en una poètica que recull les correspondències entre la sensibilitat dels espectadors i la llum, obren la possibilitat d'explorar més àmpliament el terme poètiques de la llum en el context de la present investigació.

Referir-se als estats lumínics com a poètiques de la llum va ser la primera opció per anomenar aquest àmbit dins el *Light Art*. Perquè tot i ser un terme ja utilitzat en alguna ocasió¹⁵ es plantejava com una terminologia que recollia en conjunt no només la poètica dels espectadors com a forma única però variable d'establir una relació transformativa en els diferents ambients lumínics sinó també la potencialitat productiva de les qualitats lumíniques, en tant que ofereixen múltiples possibilitats per experimentar-les.

En aquest últim interludi s'exploraran els matisos del terme poètica i la possibilitat de la seva aplicació global als estats lumínics. Al llarg del discurs s'analitzaran les seves potencialitats així com la fragilitat del terme aspecte que duu a fer de les poètiques de la llum una exploració metafísica de l'essència simbiòtica dels estats lumínics.

Del terme poètica a poètiques

Arrelem el terme poètica als seus orígens, *poiesis*. Aquesta definia el fer productiu de l'ésser humà, el concepte que engloba diferents possibilitats del fer humà amb Aristòtil s'acosta a l'àmbit de la recepció. Per l'autor, el que pot arribar a ser d'una altra manera es pot produir a través de la *poiesis* (Aristòtil [IV aC] 2005: 184). Aquesta primera caracterització més aviat ambigua complementa la relació del concepte atmosfera en els estats lumínics tal com l'hem proposat en el primer interludi. L'atmosfera com l'entremig entre les qualitats lumíniques i la sensorialitat dels espectadors. Unir atmosfera i *poiesis* permet afirmar que la poètica és allò que succeeix en l'atmosfera, la relació d'intercanvi singular entre estat lumínic i espectador.

¹⁵ El fotògraf i professor d'arquitectura Henry Plummer ha dedicat part de la seva a realitzar viatges fotogràfics que documenten la llum natural en l'arquitectura i els paisatges. Imatges que es combinen amb textos que reflexionen sobre els efectes de la llum. L'any 1987 "Architecture&Urbanism" publica *Poetics of Light* on recull a través de text i imatge els efectes que la llum té sobre edificis, espais i creant atmosferes.

Mikaela Fredriksson explora la màgia que la llum desplega en l'arquitectura a la seva tesi *The Poetics of Light* publicada el 2017 (Universitat de Lund- Grau en Arquitectura).

Així mateix, el concepte *poiesis* en els seus orígens era proper a la idea de crear una veritat perquè es relaciona el fet de produir amb l'acte de portar a ser, com afirma Agamben “[...]poiesis és una pro-ducció cap a la presència” (Agamben 2005: 72). Per tant, la *poiesis* no és només generar un objecte, en el cas que ens ateny, un medi ambient lumínic, sinó una presència significativa en el món, que en l'àmbit dels estats lumínics seria la capacitat de generar una experiència singular en la transacció donada entre llum i espectador. Per aquest motiu, “[...]la *poiesis* es distingia de la *praxis*, en quant que aquesta última implicava una producció basada en la voluntat” (Agamben 2005: 112).

En l'àmbit dels estats lumínics, com hem vist, la poètica és aquell moment en què l'espectador troba la correspondència entre el sentir desenvolupat en l'experiència i les possibilitats que ofereix la llum. Una poètica propera, per tant, a les nocions d'aparició i producció cap a la presència. La poètica entesa com la capacitat de desvetllar la presència de la llum, o dit d'una altra manera, desplegar el potencial de la llum en el moment de l'experiència.

Si bé els grecs caracteritzaven la *techné* a través de la *poiesis*, definida com una forma de veritat i, per tant, “[...]una revelació que produeixen les coses cap a la presència des del saber” (Agamben 2005: 118). Des de l'àmbit que tractem, aquest portar a la presència propi de la *poiesis* es reflecteix en la poètica que genera l'espectador com la capacitat d'experimentar la llum de forma sensorial i la relació somàtica que es desplega en aquesta, establint un impacte de la llum en la quotidianitat fins al moment desconegut o ignorat. Tanmateix, portar a la presència també és un aspecte de les qualitats de la llum en tant que facilita i proposa oportunitats per descobrir. Per tant, trobem una doble poètica, la proposada per la llum i la generada per l'espectador com a resultat de l'experiència.

Altrament, la *poiesis* entesa com “[...]la producció que porta el pas del no-ser a la presència” (Agamben 2005:114) es pot també comprendre com “[...]un esdevenir que dilata el que es troba en la possibilitat del que pot arribar a ser” (Jagodzinski i Wallin 2013:85). Sota aquest argument es refereix la concepció que la producció creativa implica una obertura cap a allò que encara no existeix, cap a allò que és possible. La poètica, per tant, involucra l'exploració del que és desconegut, l'expansió i el potencial d'obrir noves possibilitats i crear nous horitzons de significats.

Aquesta concepció permet traslladar el concepte poètica de l'àmbit de la recepció estètica als projectes dels estats lumínics, entesos com a propostes que dilaten la forma de relacionar-se i abordar la llum. El projectes, produeixen en el seu desenvolupament en relació amb l'espectador, maneres per explorar el què succeeix en l'experimentació de la llum i les múltiples possibilitats que aquesta experiència pot

donar amb relació al grau de consciència que tenim sobre la llum i la seva afectació en els nostres entorns.

Així doncs, podem aturar-nos en la definició del poètic que elabora Raoul Vaneigmen. Fundador en conjunt amb Guy Debord del moviment situacionista, a la seva obra *La revolució de tots els dies* dedica un capítol a l'espontaneïtat, la creativitat i la poesia on defineix el poètic com “[...]l'organitzador de l'espontaneïtat creativa en la mesura que reforça l'espontaneïtat sobre la realitat. Poesia és un acte que engendra noves realitats: és el compliment de la radicalitat [...] l'acte revolucionari per excel·lència” (Vaneigem [1965] 2001:190). Una forma de comprendre el poètic que es pot llegir com una obertura de possibilitats que poden donar pas a una generació de realitats o, apropant-nos a l'àmbit de les instal·lacions, impulsar maneres de sentir i relacionar-se en i amb la llum que no només són una experiència estètica puntual sinó que tenen continuïtat en la quotidianitat.

Altrament, en les instal·lacions dels estats lumínics es produeix l'obertura del poètic a possibles a realitats, sensacions i relacions. Es dona a través de l'intercanvi constant entre llum i espectador, l'indret per explorar i obrir experiències variables. És mitjançant l'experimentació en la llum que sorgeix el diàleg llum-espectador que impacta de diverses maneres. El concepte poètica aplicat als estats lumínics reforça la seva essència de generadors d'experiències que, per la naturalesa canviant de la llum i les singularitats dels espectadors sempre està en expansió. Al mateix temps, el concepte, com hem vist al capítol anterior, anomena l'instant del viatge per l'experimentació en la llum que cada espectador singularitza.

Tot i que l'experiència que desenvolupa l'espectador té un alt component de subjectivitat, sí que podem afirmar que hi ha un impacte d'aquesta poètica que genera cada espectador sobre els següents aspectes: un desvetllar de la potència de la llum que ens acosta entorn de noves maneres, la desacceleració i consciència sobre l'experiència mateixa.

D'una banda, el desplegament de les qualitats de la llum en els projectes i la possibilitat d'experimentar-los produeix la possibilitat de noves maneres de mirar l'entorn. En conjunt, es desplega l'oportunitat d'establir una relació amb la llum i les seves qualitats de forma desvetlladora, en cada contemplar. La llum en els estats lumínics s'ofereix com una mena de món per descobrir i, per tant, l'ocasió de sentir com il·lumina tant el cos de l'espectador com l'entorn, la forma en què configura l'entorn on es troba i la manera en què sentir la llum somàticament obre la reflexió del grau d'afectació que la llum té sobre nosaltres i el nostre medi ambient.

D'altra banda, la desacceleració que s'impulsa per l'atenció que demanden les instal·lacions. Per a la seva exploració, com ja hem vist, hi ha un transitar que

necessita temps per descobrir aquests efectes i afectes lumínics i construir el viatge que l'espectador té en cada medi ambient lumínic. La desacceleració que no va més enllà d'un alentir el temps i que es dona per aquesta capacitat dels estats lumínics d'atrapar els espectadors en cada medi ambient lumínic, fins a donar aquest possible de canviar alguna cosa en l'interior de l'espectador i establir aquesta poètica que condensa l'experiència. Aquest caminar per explorar obre l'àmbit de la quietud perquè els medis ambients lumínics proposen aquesta pausa que permet alleugerir la pressió perpètua del ritme de la vida social, fet que es dona en l'experimentació que té aquest caire d'intensitat des del moment en què l'espectador s'insereix en la instal·lació.

Seguidament, potencia el ser a través de les experiències corporals. Com ja hem observat, en els medis ambients lumínics es produeix un trencament dels hàbits perceptius i, per tant, es proposa un compromís amb l'atenció en les sensacions corporals que comuniquen les qualitats de la llum, unes sensacions que solen ser esquives i passen desapercibudes fora de l'experiència estètica, però alhora estan lluny d'imposar o proposar una narració sinó que depenen de la singularitat de cada espectador. Com hem tractat en l'anterior capítol aquest posar atenció situa al centre la capacitat de l'*aisthesis* de discernir i apreciar els matisos de les sensacions que viu l'espectador. Aquest fet s'interrelaciona amb la possibilitat de tenir la consciència d'un mateix en l'experiència, una reflexió que s'impulsa a través de la percepció somàtica i el moviment. El doble nivell de consciència o reflexivitat somàtica referit al capítol quart és la peça que desplega el ser a través de les experiències corporals, o dit d'una altra manera, experimentar els ambients lumínics mitjançant la llum filtrada per les sensacions i afectes que provoca en l'espectador en conjunt amb la seva memòria i imaginació.

En els estats lumínics a més de la poètica construïda per l'espectador, aquesta també es pot desplegar des de la llum i el medi ambient lumínic que aquesta crea en les diferents instal·lacions. Aquesta poètica que crea l'espectador es dona en el seu viatge a través de la percepció somàtica i el moviment en l'ambient lumínic, el fet de ser a través de les experiències corporals i emocionals. A més de la poètica que genera cada espectador, el concepte es pot desplegar i assimilar al terreny de les instal·lacions dels estats lumínics. D'aquesta manera, es dibuixa una doble poètica: la que proposa la llum i la que crea l'espectador en la seva experimentació. La duplicitat de la poètica, en realitat pot funcionar com una unitat; La poètica desplegada per l'espectador possibilita l'experiència de la llum i la interacció amb aquesta, però sempre caracteritzada per la novetat i l'esdevenir, aspectes que es consoliden pel caràcter mutable i efímer de la llum. De la mateixa manera és una poètica que es

desplega dins un continu fluir tant per aquest caràcter mutable de la llum com per la importància del moviment en la percepció.

Aquesta possible doble poètica és la raó per la qual ens referim a poètiques en plural perquè recull la pluralitat dels estats lumínics per les diferents qualitats de la llum. Les poètiques mostren la pluralitat de moments donats per les qualitats lumíniques. Altrament, en l'experiència estètica que es desplega en els ambients lumínics existeix l'element subjectiu i la singularitat que cada espectador aporta en la seva relació amb la llum, en el desplegament dels camins que porten a establir la poètica de cada persona.

De manera general, parlar de poètiques de la llum possibilita refermar les transformacions que succeeixen en els estats lumínics. Cadascuna de les instal·lacions que conformen aquest àmbit i cadascuna de les experiències que desenvolupen els espectadors són una manera de desvelar la potencialitat de la llum i obrir possibilitats per ser i per desplegar-se a un mateix en relació amb la llum. Al mateix temps, la percepció encarnada, l'atenció conscient i el caminar com a eina d'experimentació estètica propulsen una experiència que ens compromet amb l'entorn a través de la llum que ens desperta a una nova consideració de la vida quotidiana.

Poètiques de la llum en relació amb els estats lumínics

Les instal·lacions dels estats lumínics transformen a través de la llum la materialitat de l'entorn proposant una consciència d'un mateix en relació amb la llum obrint les possibilitats per relacionar-nos de manera nova amb l'entorn i amb els matisos de la llum que es desvelen en aquestes. Els ambients lumínics s'experimenten a partir de l'estat d'energia i fluïdesa propi de la lluminositat que es transforma en cada esdevenir i en cada contemplar, i que l'espectador concreta en la poètica que desenvolupa.

Així doncs, les qualitats de la llum als medis ambients lumínics tenen presència substancial i originen un somieig lluminós, que desplega possibilitats a través de la unió de la percepció i la imaginació en l'experiència viscuda de l'espectador. Aquest somieig lluminós és el que obre la possibilitat de referir-se a poètiques de la llum.

La llum és catalitzadora de les poètiques, disposada en l'ambient pels artistes compromet l'espectador que ja no està en una instal·lació lumínica sinó en l'indret de llum. Les poètiques es comprenen com els possibles que desvetllen els espectadors a través de la relació amb i en la llum. El concepte poètica, des del pol de les instal·lacions, evoca el resultat del procés obert on l'acte de percebre i caminar té lloc en una durada que es lliga a la intensitat de l'experiència assentat en el *kairós* presentat en el segon interludi. En canvi, en la poètica generada per l'espectador,

aquest es redefineix com a individu, però alhora també la seva relació amb l'entorn a través de la llum que transforma el medi ambient i la sensibilitat dels espectadors. De fet, podem dir que s'identifica amb la lluminositat i vibra amb la seva presència. Com afirma Henry Plummer a *Poetics of Light* “[...]sembla que trobem la imatge de la nostra existència en les llums canviants del nostre món” (Plummer 1987, 139). Les reverberacions de la llum en les instal·lacions fan que les poètiques siguin reverberacions de sensacions entre la llum i els sentiments dels espectadors. La llum disposada per a l'expressió poètica i l'espectador que construeix la seva poètica en l'experimentació que resulta en configurar-se a un mateix en el món on ens trobem a través de la llum. De fet, les sensacions que es despleguen en el percebre estèsic dins els estats lumínics són productives, ja que com hem vist, les experiències viscudes són singulars i úniques. Aquesta sensació productiva és transformada pels i en els espectadors en una sensació poètica que unida a les poètiques de la llum, en tant que possibles a desvetllar pels espectadors, co-produeix l'estat lumínic fent que qualitats lumíniques i espectadors siguin correlatius i únics en cada trobada i en cada espectador.

Les diferents qualitats de la llum en els medis ambients lumínics són una disposició de possibilitats dins les quals l'espectador construeix la seva experiència emocional i corpòria que s'engloba en la poètica que genera. Aquesta neix en descobrir l'indret precís en el medi ambient lumínic. O dit d'una altra manera, si l'indret s'entén com “l'horitzó infinit de possibilitats” (Casey 1997:345) que plantejàvem en el capítol cinquè, és trobar aquella possibilitat de la llum que reverbera en consonància amb la interioritat.

Les possibilitats que disposa la llum en les instal·lacions tenen un caràcter productiu i alhora revelen matisos i capacitats de la llum que quedaven ignorats. Per aquest motiu, es va considerar el concepte poètiques de la llum per referir-se a la present investigació.

Així mateix, referir-se a poètiques realça el caràcter d'estat momentani d'obertura a l'inesperat on es deixa entrar l'entorn lluminós a la nostra existència, deixant que s'assenti en l'espectador i que s'acull en combinació una mena d'emoció relacionada amb un misteri que no s'aconsegueix explicar.

Les poètiques de la llum sempre es mantenen en un estat obert i de continu fluir que convida l'espectador en qualsevol moment a retrobar-se amb l'acte de ser, de trobar-se amb la llum i acostar-se a allò que passa desapercebut. Les poètiques de la llum conviden a trobar-se amb un mateix, a aventurar-se en la presència de la llum i a construir a través de l'experimentació un lloc lumínic que probablement impacte en la

relació amb la llum en la nostra quotidianitat. Parlar de poètiques emfatitza el desvetllar la capacitat dels estats lumínics per proposar experiències que permeten conèixer-se millor a un mateix a través de la relació amb la llum.

Així mateix, aquest concepte recollia també les poètiques que genera l'espectador són aquest estat productiu en expansió que descobreix subtileces i matisos que enriqueixen l'experiència. Són el resultat d'un sentir, un estar en el medi ambient lumínic i contemplar amb atenció conscient en aquest deixar-se endur. Unes poètiques que impacten en la quotidianitat.

No obstant això, la fluïdesa i obertura que acull el terme poètiques és una de les seves principals fragilitats perquè el poètic en aquest significat originari de desvelar, produir, obrir mons fa que sigui gairebé impossible abastar els límits de la terminologia, deixant un àmbit conceptual amb una liquiditat que acaba per absorbir-se a si mateix. De la mateixa manera, les múltiples definicions i apropaments teòrics al concepte fan que la riquesa que intenta desvetllar el terme es dilueixi.

Així mateix, la forta relació entre poètiques i el somieig o la imaginació produeix que sigui un terme eteri que no permet el desplegament com un concepte que sustenti un àmbit d'estudi dins una tendència artística, el *Light Art*, que com s'ha mostrat, per si mateix és suficient ampli i amb uns límits desdibuixats. A més a més, referir-se a poètiques de la llum en general, eclipsava l'ús i implicació del concepte "poètica" en l'experiència estètica.

Per tant, el terme poètiques en aquest cas, tot i reflectir la part més serendípica dels estats lumínics no acaba d'adequar-se per establir-se com un concepte diferenciador i singularitzant del conjunt d'instal·lacions i artistes que es recullen en la present investigació.

A pesar de les contradiccions del terme poètiques aquest apartat ens ha permès acabar d'emfatitzar la capacitat de la llum en els estats lumínics de proposar multiplicitat d'oportunitats, associacions i possibilitats de desvelar i descobrir la llum. Tanmateix, aquest interludi ha donat èmfasi i ha diferenciat el concepte poètica aplicat a l'experiència estètica com el fet que resulta de l'experiència de l'espectador.

Així doncs, les poètiques subratllen que els estats lumínics rauen en primera instància en una connexió simbiòtica entre espectador i llum perquè no és complet l'un sense l'altre. És una relació simbiòtica, ja que no hi ha subordinació perquè com hem desenvolupat al llarg de la tesi entre espectador i medi ambient lumínic hi ha un diàleg constant entre l'allò de les diferents qualitats de la llum i la riquesa de la sensibilitat de cadascun dels espectadors.

Capítol 7. Atansar-se als estats lumínics: una proposta curatorial

En el present capítol es planteja la creació d'una proposta expositiva que reculli algunes de les instal·lacions que han format part d'aquesta digressió per generar un discurs amb el material necessari per dur-la a terme. La proposta és un acte de recolliment i reunió de la potència lumínica en un plantejament que permetrà apropar-se a aquesta celebració del sentir i de l'experimentar que he proposat al llarg d'aquesta tesi i alhora portar la qüestió a l'àmbit de la quotidianitat¹⁶ per posar en àmbit plenament pràctic una de les idees que s'ha anat repetint al llarg d'aquesta tesi, l'acte pel qual la llum es proporciona com a àmbit d'experimentació, és a dir, la possibilitat de submergir-se en aquests medis ambients lumínics que transformen la relació amb la llum i l'entorn. De fet, el projecte es constitueix com una invitació als futurs espectadors a sentir la llum de manera nova, diferent i llunyana a l'experiència quotidiana que tots en tenim, una carta blanca perquè viatgin en la llum, reconnectin amb ells mateixos i amb l'entorn.

El propòsit principal d'aquesta proposta expositiva és acostar els estats lumínics als espectadors per posar en relleu l'essència dels estats lumínics, ja que la seva capacitat de desplegar la poètica lumínica i obrir-se a l'experimentació no és possible sense l'espectador. Així mateix, la rellevància de la percepció estèsica i les vicissituds del diàleg entre medi ambient lumínic i l'espectador que passen necessàriament per l'experiència estètica requereixen l'exercici pràctic que es desplega en aquest capítol per completar la totalitat del sentit de la investigació. Com es plantejava a la introducció d'aquesta tesi, el tema d'estudi neix de l'experiència estètica viscuda en primera persona, moment que va catalitzar la inquietud que existia una unió velada entre alguns projectes. Per tant, per l'abast que l'experimentació, en el seu sentit més ampli, té al llarg de tots i cadascun dels capítols desenvolupats, era necessari portar els medis ambients lumínics a escena, per construir aquesta proposta expositiva.

Recuperem aquí la reflexió que es feia a l'inici d'aquesta tesi en què s'afirmava que el signe estats lumínics que recull les diverses instal·lacions on la llum és potència creadora i generadora d'experiències no pretén ser un àmbit tancat ni limitat, sinó que evidentment es continuarà expandint amb el temps i, per tant, és una categoria oberta, igual que la mutabilitat inherent a la llum. Aquest projecte que es presenta a

¹⁶ Aquest incís s'inspira en la proposta que Clara Laguillo fa a: *Totum Simul. Simultaneidad y otras experiencias temporales en el contexto digital*. Tot i que els projectes no tenen semblances coincideixen en la seva afirmació de transcendir els àmbits artístic, filosòfic i tecno-científic per portar-los a l'esfera del quotidià.

continuació parteix de dos elements desplegats en la investigació. D'una banda, es recupera la classificació dels estats lumínics que es realitza en el tercer capítol per tal de tenir un fil conductor de l'exposició consistent malgrat aquesta mutabilitat i vividesa a la qual hem fet referència. D'altra banda, el concepte de caminar perquè la proposta expositiva no es pensa com un projecte dins una institució sinó com un recorregut per diferents espais de la ciutat de Barcelona en què els espectadors van trobant-se amb els diferents estats lumínics. No obstant això, per les complicacions logístiques d'alguns projectes, així com la desaparició d'alguns altres, perquè eren temporals, fan que s'escullin aquells que representin cadascuna de les categories. Tot i escollir les qualitats de la llum com a elements vertebradors del discurs expositiu no es pretén que el visitant hagi de seguir cap ordre concret sinó que la proposta de fet es constituirà com una constel·lació efímera que permetrà acostar-se als estats lumínics a través de les instal·lacions triades.

Plantejar una proposta expositiva en aquest format de recorregut a la manera de festivals lumínics, permet la seva obertura al gran públic que a vegades queda fora dels circuits museístics. Així doncs, generar una proposta curatorial a més de plantejar una intenció d'aplicació pràctica de la investigació desenvolupada es realitza per dotar els estats lumínics d'una representació en l'àmbit expositiu i l'oportunitat de fer dialogar projectes que no han coincidit en una proposta expositiva.

La proposta curatorial incorpora una memòria i un guió expositiu així com la projecció de l'organització i la configuració de l'exhibició en forma de recorregut partint de les qualitats lumíniques i acostar així els estats lumínics als espectadors.

Així doncs, a més de la realització d'un discurs progressiu per tal que el visitant pugui experimentar la sensorialitat de la llum, es contempla incloure uns elements textuais que no són el prototip de text expositiu de funció informativa sinó que sorgeixen com a elements que obren o despleguen l'entre de les instal·lacions i que es basen en la sensació. Aquestes propostes s'agruparan en els diversos espais escollits perquè els espectadors puguin triar explorar-los en qualsevol moment del recorregut. Els textos sorgeixen de la pràctica discursiva pròpia i procedeixen de la intervenció "Reminiscencias" en conjunt amb Daniela Callejas que s'explicarà més endavant.

A continuació analitzarem la situació de les exposicions que s'han dedicat al *Light Art* o a temes que es consideren en el present escrit que poden tenir una relació estreta amb els estats lumínics. Tanmateix, farem un breu repàs a alguns dels festivals lumínics amb més trajectòria europea per veure la seva constitució a partir d'un eix temàtic que vertebrava les instal·lacions exposades.

7.1. Antecedents expositius i festivals de llum

L'abast que planteja aquesta cerca d'antecedents és tan ampli que pot acabar esdevenint una mera relació de cites sense una clara intenció, en tant que entre les instal·lacions que conformen els estats lumínics hi ha artistes amb una àmplia trajectòria i un reconeixement internacional. Un fet similar es pot produir amb els festivals, que en els últims 10 anys han esdevingut tendència i se'n fan de tota mena i arreu de la geografia mundial. Per aquest motiu establirem uns límits sent conscients que hi haurà exposicions o festivals que no es recolliran i no per això són poc rellevants.

Així doncs, la cerca es basarà en exposicions temàtiques o col·lectives que tinguin la llum o aspectes que s'hi relacionen de forma directa i s'escolliran aquelles d'àmplia notorietat i les que, com ja hem anunciat, poden tenir una relació estreta amb els estats lumínics. Tanmateix, com que aquest apartat no pretén ser un catàleg de referència sobre exhibicions perquè la construcció d'aquesta proposta curatorial és una part de la investigació, no es durà a terme una relació de les exposicions individuals dels artistes que es recullen sota els estats lumínics, sobre les quals, en alguns casos el lector trobarà referències a les exposicions en la bibliografia perquè els catàlegs d'algunes exposicions individuals han estat fons de consulta o documentació per a la recerca. Pel que fa als festivals de llum ens centrarem en aquells que més notorietat tenen actualment.

7.1.1 Exhibicions temàtiques

Tot i que en diverses ocasions hem afirmat que el *Light Art* és un concepte encara en desenvolupament i fins al moment una amalgama d'artistes i pràctiques, de novembre de 2005 a l'agost del 2006 el ZKM (Centre d'Arts i Mitjans de Karlsruhe, Alemanya) celebra "Light Art from Artificial Light" una mostra que presenta com des de la segona meitat del segle XX, especialment a la dècada de 1960, la llum va inspirar un interès creixent en nombrosos artistes i grups europeus així com, la seva manera de tractar amb la llum, el color i el moviment focalitzant-se en la llum artificial.

"Light Show" és una exposició celebrada de gener a maig del 2013 a la Galeria Hayward (Londres, Regne Unit), tot i que posteriorment celebrada en altres localitzacions, va recollir escultures i instal·lacions realitzades amb llum artificial que exploren la transformació de l'espai i influeixen en la forma de percepció dels éssers humans. Una exposició que va reunir 22 artistes internacionals entre els quals es troben James Turrell, François Morellet o Jenny Holzer entre d'altres. Tanmateix, és

una de les ocasions en què coincideixen tres artistes que es recullen en l'àmbit dels estats lumínics: Olafur Eliasson, Ann Veronica Janssens i el ja citat James Turrell.

A l'exposició "Seeing Through Light: Selections from the Guggenheim Abu Dhabi Collection" del novembre de 2014 al gener de 2015 el Museu Guggenheim (Nova York, EUA) va presentar una selecció de 19 obres que formaran part de la col·lecció del nou Museu Guggenheim d'Abu Dhabi. Una mostra que examina el tema de la llum com un principi estètic a l'art. Aquesta tesi parteix d'analitzar la llum des de diferents aspectes, sigui natural o artificial, dirigida o reflectida, interior o exterior, transcendent o celestial.

En aquesta línia de reflexió sobre el *Light Art* és destacable l'exhibició celebrada de març a juliol de 2022 al Museu Wolfsburg (Wolfsburg, Alemanya) "Power! Light!" on es recollien diferents projectes que parteixen de la llum artificial i reflexionen sobre temes que versen des de els efectes del canvi climàtic fins a reivindicacions socials.

Durant el mes d'octubre del 2022 el Center for Contemporary Art Laznia (Gdansk, Polònia) va acollir "Sensoria: The Art and Science of our Senses" una exposició que explorava el potencial dissociatiu de les tecnologies contemporànies sobre els sentits, una oportunitat per al joc creatiu i l'experimentació, la llum en alguna de les obres recollides esdevé un element que es dirigeix a més sentits que el visual.

Per tancar aquesta primera relació destaquem l'exhibició celebrada durant el mes de Novembre del 2022 "Collected Light" a la galeria Soshiro (Londres, Regne Unit) que uneix 6 dones artistes que treballen amb la llum i exploren la percepció i l'immersiu. Un debut d'una col·lecció permanent que estarà formada per dones artistes en la llum i que recull *Halo* de Karolina Halatek. Així mateix, cal destacar que es durà a terme una edició a Milà coincidint amb la 62a edició d'EuroLuce.

7.1.2. Festivals de llum

Els festivals dedicats a l'art lumínic en l'última dècada han esdevingut de gran èxit a escala mundial. De Barcelona a Riad, els festivals són una gran inversió per al turisme i les economies locals. Tot i que a vegades tenen un enfocament dirigit a l'entreteniment i es converteixen en tendència a les xarxes per la seva vistositat, són una oportunitat pels artistes sense reconeixement internacional per donar a conèixer el seu treball. D'algun d'ells han sorgit artistes els projectes dels quals es recullen en la present tesi, com Karolina Halatek o Liz West. Els festivals lumínics transformen la imatge de les ciutats a través de les instal·lacions lumíniques per profunditzar en l'experiència de les ciutats i revelar qualitats especials que normalment no són visibles

a primera vista. Així mateix, el format festival permet una major afluència de públic i proposa una nova manera d'acostar-se a l'art sense el to seriós que s'associa a la visita a un museu.

Un dels festivals lumínics que actualment té ressò internacional és LLUM BCN. Des dels seus orígens l'any 2012 la iniciativa busca aplegar noves formes d'expressió que parteixen o tenen a veure amb la llum. En diferents espais emblemàtics del barri de Poblenou les instal·lacions transformen espais alhora que la tria curatorial busca incidir en alguna temàtica que les uneixi a més de la llum.

La "Fête des Lumières" de Lió és un dels festivals de la llum amb una trajectòria més llarga. Des de 1999 la llum transforma la ciutat en un espectacle de llums que pivota al voltant i en intervencions en els edificis emblemàtics de la ciutat. Un festival que tot i que majoritàriament acull videomapping, també aposta per instal·lacions que celebren la capacitat de la llum per admirar els espectadors.

Al Winter Lights celebrat al complex de negocis Canary Wharf a la ciutat de Londres cada edició proposa un circuit d'instal·lacions interactives i situacions immersives que transformen el complex en una festa de la llum. No només una plataforma de reconeixement pels artistes sinó una oportunitat per viure els espais del complex sota els efectes de la màgia lumínica.

En l'actualitat un dels festivals que més ressò obté i una plataforma on han participat artistes generant instal·lacions de gran format, com Karolina Halatek amb *Beacon*, és el Noor Riyadh que acull la ciutat de Riad. Cada edició, que gira al voltant d'un tema principal artistes nacionals i internacional omplen de llum la ciutat. Un festival immersiu i interactiu per compartir experiències.

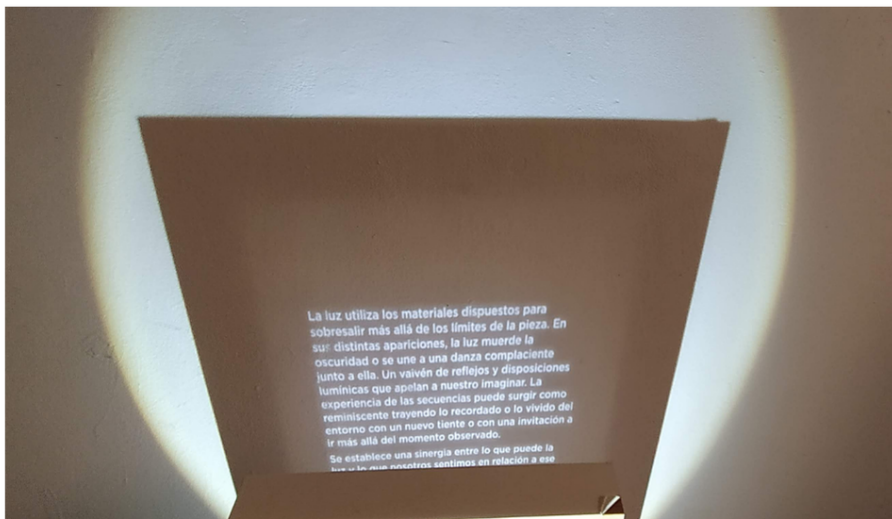
La presència d'un fil conductor també configura el festival de llum d'Àmsterdam. En l'edició del 2022, sota el lema "imaginar el més enllà" les instal·lacions proposen experiències que mitjançades per la llum, conviden a viatjar a través de la imaginació.

7.2 Transformar els textos expositius: bitàcoles de sensació

Abans de presentar la memòria i el guió expositiu cal aturar-se en el que es proposa amb aquests elements textuais que he anunciat per explicar el seu origen i alhora proposar com s'introduiran en els espais i el paper que tindran en aquesta proposta curatorial.

Dels dies 3 al 6 de novembre de 2021 a l'espai expositiu Barra de Ferro d'EINA, l'artista i investigadora Daniela Callejas i jo mateixa vam presentar l'exposició

“Reminiscencias”. Aquest projecte buscava construir una exposició on pràctica artística i pràctica discursiva donessin l'oportunitat a l'espectador per redescobrir la llum i la foscor. Les obres de la Daniela prenen i destaquen les materialitats de llum i foscor com a elements a partir dels quals múltiples esdeveniments i reaccions succeeixen quan es fan presents. El cos de textos, per la seva banda, acompanyen les instal·lacions i es constitueixen com una bitàcola de sensació; ofereixen una obertura discursiva que neix en l'experiència de cadascuna de les instal·lacions. En la seva presentació es veuen travessats per la llum (il·l.98) que evoca al fet que els textos no són possibles sense la llum, que a través d'aquesta es desvelen i es focalitzen, oferint-los a l'espectador com un element per continuar encadenant la seva experiència.



Il·lustració 98. Mostra de les bitàcoles de sensació a la mostra "Reminiscencias" realitzada amb la artista Daniela Callejas a EINA Barra de Ferro, Barcelona, Espanya

Així doncs, es plantejava entre obra i text iniciar un viatge on l'espectador creava un trajecte propi on la percepció sinestèsica del seu esdevenir despertava el sentiment de ser-al·món i, ahora, s'impulsava el sorgiment d'una imaginació reminiscent, evocant temps, llocs i memòries que es transformen en una doble direcció: llum, foscor i cos físic. El sentit i l'experimentat a la llum era allò que converteix en llum els espectadors.

“Reminiscencias” es plantejava doncs com un espai propici per al diàleg entre llum i foscor: activant els sentits, instints i memòries presents a la inconsciència, expandint les fronteres de percepció i proposant aquests llocs altres des d'on prendre consciència d'un mateix i el món que hi habita.

El que pretenen els textos és obrir un parèntesi de reflexió, una localització des d'on l'espectador pugui reposar la seva experiència i reverberar en ella aquesta mentre llegeix. En la mateixa línia de l'experiència els textos expandeixen el que succeeix en i/o entre les instal·lacions i que recorren com un fluir que sorgeix del sentir de la llum, una poètica en el sentit en què s'ha utilitzat el concepte en l'interludi anterior, on l'espectador serà convidat a ressentir l'experiència. Així mateix, busquen reformular el text expositiu tradicional perquè es configuren com aquest expandir l'entre que s'articula a través de la simultaneïtat, és a dir, un oferiment a l'espectador en forma de sentir travessat per llum. Per tant, aquestes bitàcoles són l'element que expandeix l'experiència des de la pràctica discursiva.

D'aquesta manera, els textos s'articularen en aquesta exposició a la sortida de cadascun dels espais on estaran situats els estats lumínics. Es constituïran com a bitàcoles de sensació que pretenen reverberar el sentir de llum en cada proposta. Com a "Reminiscencias" estaran travessats per un focus lumínic, constituïran un tot textual que també tindrà el caràcter d'interludi en el sentit de ser un nexa entre les experiències lumíniques i al mateix temps una transició que ofereix un entre per dilatar la contemplació i acompanyar la desacceleració.

7.3 Memòria expositiva: Atansar-se als estats lumínics

La llum en el *light art* i molt en concret en els estats lumínics esdevé ella mateixa un element creador que constitueix medis ambients lumínics i ofereix un àmbit des d'on experimentar-se a un mateix i qüestionar la nostra relació amb l'entorn a través de la mateixa llum. Què succeeix quan ens acostem a la llum per sentir-la des de la corporalitat? De quines maneres la llum ens pot constituir a través de l'experimentar? Què succeeix quan ens acostem a la llum des de l'experiència subjectiva i ens deixem endur pel somieig lluminós? Com és aquesta correspondència amb la llum que genera una poètica?

Aquesta exposició es presenta com l'eventualitat de descobrir les possibilitats que ofereix la llum més enllà de la seva funció il·luminativa o com a mitjà per transmetre alguna cosa. La llum en el seu esdevenir presència ens acull en les seves diferents qualitats per donar-nos espai per la reflexió sobre nosaltres i de nosaltres amb l'entorn mitjançant per la llum. Un acollir que tensa el caràcter accelerat de la quotidianitat i que desclou la sensibilitat.

Els estats lumínics mitjançant les diferents qualitats de la llum proposen àmbits d'experimentació, on embaladir-se, però alhora obrir-se a la llum per trobar el seu lloc

en l'experiència marcada per la mutabilitat permanent, que es produeix pel caràcter canviant de les qualitats lumíniques i per caminar contemplatiu de l'espectador que explora les possibilitats de la llum.

El projecte "Atansar-se als estats lumínics" busca ser una aproximació a l'experiència que es desenvolupa en les diferents instal·lacions que s'han recollit sota aquest concepte. Oferir a l'espectador la possibilitat de veure's immers en els microcosmos de sensacions lumíniques que obren cadascuna de les instal·lacions aquí proposades. Al cap i a la fi ressentir la poètica que proposa la llum mitjançada per les diferents qualitats de la llum. Agrupar els medis ambients lumínics tractats per posar èmfasi en la percepció estèsica i la transformació de l'espai en un l'indret on poder crear una poètica pròpia i singular mitjançant l'experimentar estèsic que impulsa el caminar contemplatiu en la llum, cercant el moment on es reconeix en la llum.

Per la rellevància atorgada al caminar contemplatiu com a eina per desplegar l'experiència en aquestes instal·lacions i la seva caracterització com un deambular per trobar-se amb la llum, aquesta exposició es planteja des de l'estructura present en els festivals lumínics, un recorregut que uneix els diferents estats lumínics situats en diversos espais emblemàtics del barri del Born a la ciutat de Barcelona. Aquesta modalitat no pretén ser restrictiva ni limitativa sinó que es planteja com un paratge on cada espectador pugui triar el sentit en què descobreix les diferents instal·lacions i els interludis discursius. Si la poètica és entesa en el seu significat aristotèlic de portar a la presència, fer esdevenir un món en la llum a través de l'experimentació s'aposta pel lliure discórrer a través de les propostes. Així doncs, "Atansar-se als estats lumínics" es presenta com un paratge dinàmic on les diferents qualitats de la llum funcionen com a punts d'ancoratge que permeten construir el discurs expositiu dels estats lumínics.

Com s'afirmava al principi d'aquest apartat, la gran envergadura d'algunes instal·lacions així com l'efemeritat d'algunes altres i la complexitat logística fan que l'exposició sigui una petita mostra dels estats lumínics. Pel que fa al disseny de l'exposició, es planteja un circuit circular que engloba diferents espais on es situaran els ambients lumínics escollits. Com hem desenvolupat al llarg de la investigació els estats lumínics són totalitats d'experiència que incideixen en la relació dels espectadors amb la llum però també amb la forma d'apreciar l'entorn. Per aquest motiu, en alguns dels espais que acolliran projectes es poden esdevenir sinergies que a través de la llum desvetllin aspectes i elements sota una nova mirada.

Així doncs, "Atansar-se als estats lumínics" es proposa com un itinerari per descobrir la màgia de la llum en 5 espais culturals, institucions i sales d'exposició:

- Centre Cívic Convent Sant Agustí, Carrer del Comerç 36
- Fundació Foto Colectania, Passeig de Picasso, 14
- Espai Cultural EINA Barra de Ferro, Carrer de la Barra de Ferro, 2
- Cercle Artístic de Sant Lluç, Carrer dels Mercaders, 42

En el guió que es desplegarà en el proper apartat es desglossarà el detall de la localització de cadascuna de les instal·lacions. Així mateix, es proposa un petit tríptic que els visitants podran trobar en els diferents espais amb el detall de les instal·lacions i les bitàcoles de sensació que estaran situades en els espais de forma no invasiva en roll-ups semitransparents.

7.4 Atansar-se als estats lumínics: guió d'exposició

Es presenten a continuació les qualitats de la llum tractades al capítol tres com a categories que organitzen els projectes dels estats lumínics. A partir d'aquestes es seleccionen les instal·lacions que es relacionen amb cadascuna d'aquestes qualitats. S'incorpora un breu detall de cadascun dels projectes així com, la bitàcola de sensació que s'elabora a partir de cadascun dels àmbits i que neixen de cada grup d'instal·lacions lligades a la qualitat lumínica. Aquestes bitàcoles, per la seva voluntat de ser elements en fluïdesa amb les instal·lacions i que no es lliguen a cap projecte en concret es situaran en roll-ups semitransparents en cadascun dels espais i seran travessats per un focus de llum que permetrà donar fluïdesa visual als escrits.

Les quatre localitzacions estan dedicades a una o diverses qualitats de la llum. Els espais triats formen una ruta circular que pot iniciar i finalitzar al Cercle Artístic de Sant Lluç on es troben les qualitats intensitat i resplendor. Si es realitza en el sentit de les agulles del rellotge, el següent espai és EINA Barra de Ferro on es situa la dispersió. Seguidament, a la Fundació Foto Colectània els visitants trobaran la reflexió difusa i especular. El color i el moviment tenen el seu espai al Centre Cívic Convent Sant Agustí, que de manera permanent allotja *Deuce Coop* de James Turrell. Al pati del convent es situa *Our Colour Reflection* que completa el color i el moviment hi apareix amb la peça *Standing Wave*.

Per cada apartat trobarem el disseny de l'espai en forma de plànol¹⁷ i al final el mapa del recorregut així com el disseny del tríptic que estarà a disposició dels visitants en cadascuna de les localitzacions.

¹⁷ Els plànols (Excepte el d' EINA Barra de Ferro) són esquemes propis a través de les dimensions aproximades i la visita als espais com a mera espectadora. El de Foto Colectània està intervingut.

7.4.1. Color

COLOR					
Títol Instal·lació	Autor	Any	Materials	Dimensions	Localització
<i>Deuce Coop</i> (1)	James Turrell	1992	Panells de pladour i fluorescents groc, blau i vermell.		Instal·lació permanent al CC Convent Sant Agustí
<i>Our Colour Reflection</i> (2)	Liz West	2016 (primera versió)	Miralls i tubs acrílics	Dimensions variables	Claustre del CC Convent Sant Agustí

Taula 1. Llistat instal·lacions ancoratge Color.

Detall de les instal·lacions

Liz West, *Our Colour Reflection*, 2016

La instal·lació es conforma per més de 765 miralls circulars de diferents diàmetres, 30, 40, 50 i 60 centímetres, realitzats amb acrílic de colors, en una gamma de 15 colors diferents, i que es disposen al sòl a diferents alçades aconseguides per tubs d'acrílic transparent, creant una mena de catifa calidoscòpica. Els miralls reflecteixen la llum que es transforma en color. Els múltiples reflexos inunden l'espai revelant sota un nou espectre l'entorn on es situen. Al mateix temps, aquest entorn s'emmiralla en els cercles de color fent així que l'experiència de l'espai sigui completament nova.

Aquí es desenvolupa una atmosfera d'ombres de color que tentinegen i es mouen al llarg del dia, amb el temps que passa. La percepció d'aquest medi ambient lumínic té dues cares: l'ambient que irradia i l'ésser humà que hi participa a través de la seva sensibilitat. En aquest cas, l'embolcallament del color que es reflecteix en l'espai i sobre nosaltres ens conviden a un viatge a través de la llum en conjunt amb les nostres experiències passades sobre el color.

James Turrell, *Deuce Coop*, 1992

Emplaçada de forma permanent a l'entrada del Centre Cultural Convent Sant Agustí aquesta instal·lació forma part de la sèrie que l'artista anomena *Tunnels*. La seva singularitat rau en la transformació d'un lloc de pas, ja que els túnels igual que els

passadissos es dissenyen com a connexions entre punts. El passadís esdevé un espai sensorial de contemplació. La instal·lació es construeix amb parets de pladur blanc que permeten amagar el mur de pedra i fluorescents dels tres colors primaris: blau, magenta i groc. La llum discorre al llarg de dos passadissos que convergeixen en un punt central on la llum vermella del passatge horitzontal es filtren de banda a banda a través d'un òcul que intercanvia la llum vermellosa amb la blava segons el lloc on un es troba.

L'arc de l'entrada rep els espectadors amb el groc brillant que recorda el sol. Des del carrer, un sostre blau convergeix amb aquest òcul magenta que varia la seva intensitat segons el moment del vespre en què un contempla l'estat lumínic des de l'exterior. La llum blava que recorre la volta cau com una mena de boira sobre l'espectador. Un blau intens que es transforma gairebé en porpra i que muta en múltiples tonalitats com més es prolonga la contemplació.

En avançar pel passadís, el blau acompanya fins a arribar al segon arc groc que dona entrada al magenta. Una llum intensa, amb una forta presència, que demana uns instants per acostumar la mirada. Passats uns segons, el color envolta l'espectador. *Deuce Coop* produeix una connexió al lloc mitjançant la llum acolorida. Aquesta requereix un estar present i aconsegueix que el temps sembli expandir-se.

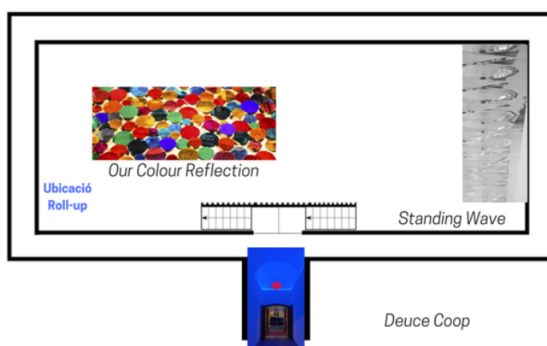
Bitàcola de sensació: Color

“Transitar pel color lluminós té alguna cosa màgica. Perseguir el centelleig dels múltiples colors que apareixen mentre ets en moviment per l'ambient. Llums acolorides que et descobreixen destensant el temps en el teu contemplar. Experiències actives que conviden a sentir la manera com la lluminositat impregna l'interior de cada espectador. Com és aquest color que t'il·lumina de forma gairebé aural? Submergir-se en zones de color radiant, que desborden els límits i que es succeeixen harmònicament. Trobar-se a un mateix en aquell color que t'amara i activa un efecte Proust que et trasllada a un altre lloc. I és la llum la que es desplega en el color; i una teixeix el seu propi món desplegant-se en aquest paratge lumínic”

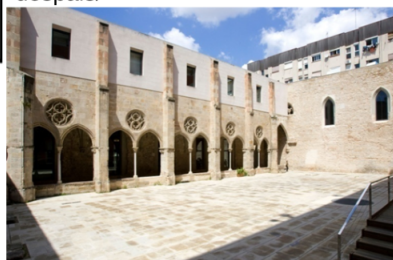
Aquesta primera bitàcola de sensació obre l'àmbit de les instal·lacions que reverberen el color com a qualitat lumínica que impulsa la poètica lumínica que genera el medi ambient i alhora que impacta l'espectador.

En aquesta primera localització acompanya a *Deuce Coop* instal·lada de forma permanent al Centre Cívic Convent Sant Agustí la instal·lació *Our Colour Reflection* de Liz West.

Plànol distribució



Imatge inferior: Claustre del Convent Sant Agustí. CC Convent Sant Agustí. Galeria d'imatges espais. <https://conventagusti.com/cessio-despais/>



7.4.2 Dispersió

DISPERSIÓ					
Títol Instal·lació	Autor	Any	Materials	Dimensions	Localització
<i>Your atmospheric colour atlas</i>	Olafur Eliasson	2009	Llums fluorescents, filtres de colors (vermell, verd, blau), gravel acer, alumini i màquina boira	Dimensions variables	Espai Cultural EINA Barra de Ferro

Taula 2. Llistat instal·lacions ancoratges Dispersió.

Detall de la instal·lació

Olafur Eliasson, *Your atmospheric colour atlas*, 2009

Ambient lumínic conformat per zones de boira que s'infon amb els colors additius vermell, verd i blau, emesos a través centenars de llums fluorescents que s'instal·len al sostre a manera de graella de colors i que en la seva mescla entre la boira esclaten en una difusió cromàtica. A cada límit del color, dues tonalitats es barregen per crear zones de transició amb els tons cian, magenta o groc, sumant una zona de llum blanca pura al centre on es reuneixen tots els colors. Passejant per l'atmosfera densa i il·luminada, els visitants naveguen per l'ambient mitjançant aquest atlas de colors que s'intueix a través del transitar. És un ambient lumínic obert i que es desplega, al compàs de l'espectador, amb límits i distàncies incertes. Sense possible orientació

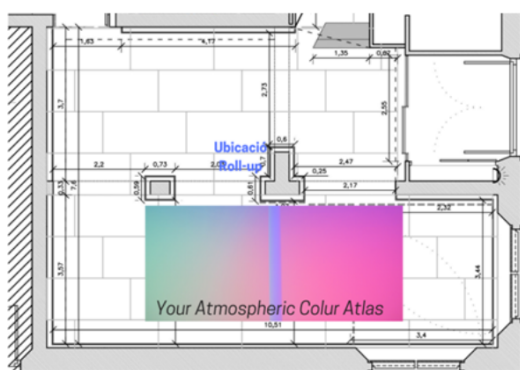
mitjançant la visió conseqüència de l'espessa boira, l'espectador només sent el seu moviment i habitar corporal per les zones de colors.

Bitàcola de sensació: Dispersió

“Sentir l'embolcall del color espès mentre explores l'ambient que proposa la llum de forma atenta a través del teu cos. Sembla com si absorbissin la llum a mesura que s'explora el medi ambient. Un explorar que cerca l'indret que obre la llum, un lloc propi per esdevenir part de l'espectre creat en descobrir l'ambient, en la intimitat que esdevé de sentir el color que atrapa. Un despertar dels sentits que ressona en la manera com ens relacionem amb el nostre entorn i l'atenció, o no, amb que ens desenvolupem en la nostra quotidianitat. La llum, etèria es dispersa per tot l'ambient transformant-lo en una mena d'immensitat que et dona cabuda i en el succeir de l'experiència deixes que la llum t'afecti, que permeabilitzi per poder obrir el lloc per a escoltar-se, sentir-se i retrobar-se amb un mateix sent llum.

Aquesta bitàcola reflecteix la potència que llum pren en la dispersió capaç d'embolcallar i fer que permeabilitzi en els cossos mentre s'estableix un transitar per un ambient on la guia és la sensació del nostre propi cos en moviment.

Plànol distribució



Imatge superior: sala Exposicions EINA
Barra de Ferro

7.4.3 Reflexió difusa i especular

REFLEXIÓ DIFUSA I ESPECULAR					
Títol Instal·lació	Autor	Any	Materials	Dimensions	Localització
<i>Untitled (White Glitter)</i>	Ann Veronica Janssens	2016	Purpurina blanca 1/64	Dimensions variables	Foto Colectania

REFLEXIÓ DIFUSA I ESPECULAR					
<i>Object for reflection</i>	Alyson Shotz	2017	Anells alumini encunyats i acer inoxidable	3'09 m(A) x 3'68 m (L) x 1,44 m(A): 5,29m2	Foto Colectania
Taula 3. Llistat instal·lacions ancoratge Reflexió difusa i especular.					

Detall instal·lacions

Ann Veronica Janssens, *Glitter Sense títol* (purpurina blanca), 2016

Presentem aquí una de les múltiples variants d'aquesta instal·lació. Configurada per purpurina blanca que és llençada de forma aleatòria a l'inici de l'exposició. Varia de color, a vegades utilitza tonalitats fluor com el blau i el rosa, i de disposició perquè l'acte de vessar-la es fa de manera improvisada. Des de la distància és una aparença enlluernadora en l'espai, convida a acostar-se i a moure's al seu voltant. Com una mena de boira que sembla sorgir sembla capaç d'embolcallar-nos malgrat estar fora del nostre abast. No és cap il·lusió virtual perquè els flocs diminuts brillen i reflecteixen la llum.

És un ambient iridescent perquè el blanc canvia de forma constant el color segons la llum que reflecteix i efímer per la forma en què la purpurina es disposa a terra. L'efecte de la purpurina és llampant, la superfície brillant empeny la llum a incomptables punts de refracció. Així, canvia mentre ens movem per l'espai produint una sensació gairebé punxent.

La iridescència activa l'ambient ens fa conscients de la llum, la qualitat de les superfícies i la nostra pròpia fisicitat mentre ens veiem atrets per mirar cap a terra, per molt més temps del que estem acostumats. El fluir de forma pausada al voltant i atenent al centelleig infinit desvela un lloc únic per cada espectador que concentra en aquest contemplar distès l'efemeritat de l'atmosfera que produeix la llum en el seu impacte amb la pols de purpurina.

La mutabilitat permanent defineix aquestes reflexions de color i brillantor que van i venen segons la capacitat d'energia de la llum i la nostra situació en l'espai.

Alyson Shotz, *Object for Reflection*, 2017

Aquest projecte és una escultura a gran escala que respon específicament a la llum canviant del sol. Està compost per milers de petites peces d'alumini col·locades a mà i enfilades per anelles d'acer inoxidable. *Object for Reflection* apareix de vegades sòlid i opac o translúcid depenent de l'hora del dia. La llum que rep actua sobre els cercles d'alumini fent que apareguin en un moviment constant però subtil, subratllant la mutabilitat de la mateixa llum. Els colors de la nit també es fan evidents: la foscor no és simplement negra, si no més aviat desplega un espectre ampli de negres: foscor de tinta, llum de lluna platejada, blau profund.

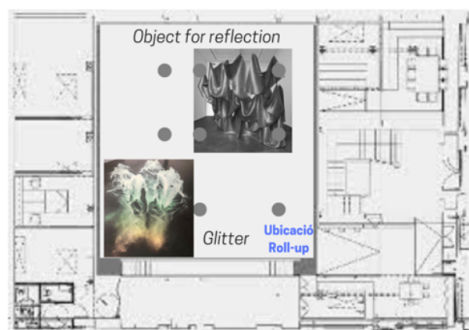
La peça incita l'espectador a descobrir els infinits matisos de la llum. En envoltar-la l'espectador descobreix un efecte d'ingravedesa del metall, l'espurneig de la llum en reflectir-se en els petits cercles incorpora de manera subtil l'entorn i proposa una contemplació cadenciosa per observar com la llum i el metall esdevenen mal·leables i, per tant, es desplega una experiència desaccelerada. Com afirma Shotz "permetre als espectadors uns moments per experimentar algunes de les forces més grans de l'univers que ens envolta. Vull que l'espectador es vegi a si mateix com a part d'una estructura viva més gran" (entrevista capítol 8).

Bitàcola de sensació: Reflexió

"L'accentuació que la llum disposa sobre l'entorn on desplega la seva poètica esdevé un àmbit de descoberta causal i gairebé màgica d'efectes que ressonen en la sensibilitat. Una llum que es transforma amb la fisicitat dels espectadors. Els reflexos modulen i dirigeixen l'atenció cap a allò que s'escapa que no es pot atrapar. El vaivé lumínic esdevé un àmbit per a trobar-se cercant què ens ofereix la llum, i és amb aquests petits instants únics i efímers que es desclou un cabal de sensacions impulsades per la llum."

Aquesta bitàcola subratlla l'èmfasi que la llum a través del reflex genera en el seu entorn immediat i com aquest desplegament d'energia i potència lumínica s'obre per a que l'espectador pugui experimentar un cert viatge serendípic.

Plànol distribució



Imatge sala Exposicions Foto
Colectania. Meritxell Arjalaguer. 2017.
<https://fotocolectania.org/es/room>

7.4.4 Resplendor

RESPLENDOR					
Títol Instal·lació	Autor	Any	Materials	Dimensions	Localització
<i>Geometry of Light</i>	Alyson Shotz	2011	Lents fresnel, cable d'acer, perles de vidre platejades	3'98 m (A)x 8'53 m(A) x 9'14 m(L): 27m2	Espai exposició Cercle Artístic de Sant Lluç
<i>Cubic Progression II</i>	David Magán	2015	Vidre i cable d'acer	2'90m x 2'90m x 1'70m	Pati Cobert Cercle Artístic de Sant Lluç

Taula 4. Llistat instal·lacions ancoratge Resplendor.

Detall de les instal·lacions

Alyson Shotz, *Geometry of light*, 2011

La peça es compon de lents Fresnel tallades a mà que han estat col·locades sobre cables d'acer inoxidable. Les lents, que van ser desenvolupades originalment per a fars, brillen a la llum del sol de manera fascinant. El joc de reflexos que permeten aquests cercles de diferents mides fan que es dilueixin els límits entre escultura i espai, creant així un ambient lumínic de centelleig i radiació de llum. Alhora es materialitza l'espessor de la llum atorgant-li protagonisme i potència per a ser experimentada per l'espectador en la seva forma més natural. Es tracta principalment

de l'estructura i la naturalesa dual de la llum, la llum explica la seva història i esdevé lloc per experimentar la seva ingravidesa. La llum existeix com a partícula i com a ona simultàniament. En aquest medi ambient lumínic s'experimenta la llum com una mena d'element gairebé invisible que embolcalla. Al mateix temps, per les propietats de les lents Fresnel sembla que la podem admirar atrapada, actuant en consonància amb el nostre moviment. Aquestes lents aturen la llum, l'enfoquen i l'amplifiquen per tal que la nostra experiència estigui condicionada per la llum i la relació que establim amb aquesta mitjançant el deambular al voltant d'ella.

Els reflexos de llum es dispersen a través de les lents i s'esdevé un fluir de mutabilitat permanent. Les lents reflecteixen la llum que varia amb el pas del temps, dispersant així una llum que varia de color i temperatura. Tanmateix, aquesta mutabilitat també és definida per l'espectador, que en moure's canviarà també els angles de reflexió de la llum i alhora esdevé llum perquè s'insereix dins l'atmosfera de reflexos. El contemplar d'aquesta llum ens guia per diversos camins sensorials que resulten de la nostra experimentació de la llum, abocant-nos a teixir una poètica única i irrepetible.

David Magán, *Cubic Progression II*, 2015

Una peça de grans dimensions conformada per panells de vidre de colors suspesos al sostre mitjançant cables d'acer. La seva col·locació en un espai amb llum natural directa produeix que els límits de la peça es dissolguin, la llum que travessa els panells fa que aquests esdevinguin gairebé una aparença etèria que dona presència a una llum que envaeix l'entorn immediat i muta el color. Els reflexos de llum inunden l'espai trobant de forma sorprenent els espectadors que transiten l'entorn. El caminar contemplatiu acompanya una experiència que en conjunt és serendípica on els espectadors són trobats pels colors que irradien des dels panells. Un diàleg de percepció estèsica que busca les maneres en què la llum dissol i amplia el medi ambient que travessen els espectadors. L'aparent senzillesa del plantejament possibilita una complexa, però poètica experiència sobre la sensibilitat dels éssers humans i la implicació del percebre estèsic en transitar la lluminositat vibrant i en transformació a través del temps metamorfòsic que conté la llum.

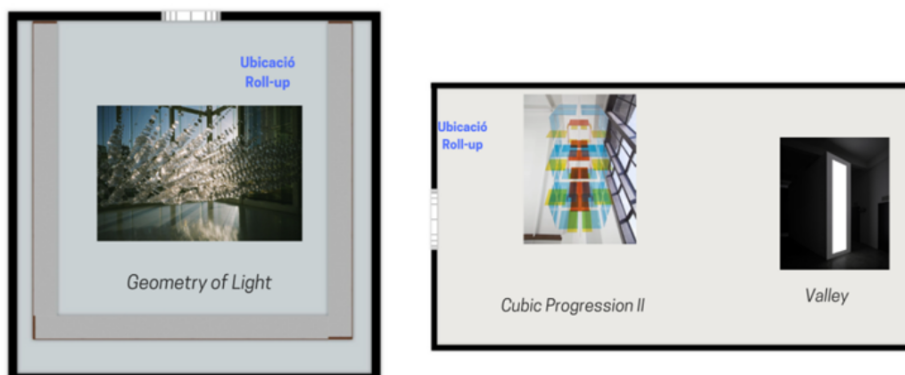
Bitàcola de sensació: Resplendor

“Un esclat, un espurneig dinàmic que mostra la mal·leabilitat i la mutabilitat constant de la llum. El joc continu de la llum amb els materials la transforma en un centelleig que cobreix i afecta l'entorn i els subjectes. En l'acte de transitar per descobrir la resplendor, la llum ofereix un viatge per descobrir l'entorn sota el pols lumínic que

desvetlla un continu diàleg entre les sensacions i les múltiples resplendors dinàmiques”.

Aquesta bitàcola recull la mal·leabilitat de la llum que en el seu reflectir-se en els materials incideix i transforma l’entorn on es troba generant un escenari d’experiència fluida de la llum.

Plànol distribució



Plànols distribució: Esquerra-Pati Cobert. Dreta- Espai Exposicions



Imatges. Dreta: Pati Cobert. Esquerra: Espai Exposicions. Cercle Artístic de Sant Lluç. <https://www.santlluc.cat/espais/>

7.4.5 Intensitat

INTENSITAT					
Títol Instal·lació	Autor	Any	Materials	Dimensions	Localització
Valley (12)	Karolina Halatek	2020	Fusta, cotó, pvc, LED	3'50 m x 5'50 m x 0'90 m: 4'95 m ²	Espai Exposicions Cercle Artístic de Sant Lluç

Taula 5. Llistat instal·lacions ancoratge Intensitat.

Detall instal·lacions

Karolina Halatek, *Valley*, 2020

Un estret passadís però de grans dimensions. Les parets paral·leles blanques creen una dimensió inclusiva on es desplacen les perspectives i es simplifiquen les direccions. Aquest espai permet als espectadors experimentar la llum de forma directa i captivadora en la seva potència plena. Només en entrar al medi ambient lumínic, l'espectador pot desenvolupar un exercici conscient on l'atenció a l'aquí i ara augmenta o evoca noves maneres de veure; una experiència transformadora. Una vall de llum on el blanc en conjunt amb la llum amplien òpticament l'espai convidant els espectadors a descobrir i experimentar-se en una dimensió sorprenent de la llum. Demana una contemplació pausada, la llum reflectida en el blanc de les parets i el sostre convida a un lliure desenvolupament, el buit que podríem trobar evocat aquí es converteix en una operació de desvelar de la llum. Així mateix, la delimitació de l'espai porta al lloc il·limitat que construeix l'espectador a través de la seva experiència, en el seu experimentar les sensacions sota aquesta llum.

Bitàcola de sensació: Intensitat

“La llum sorgeix d'arreu per inundar el seu entorn. En el color que pren teixeix una atmosfera densa. El pes de la llum obre un ambient que esdevé actiu i enèrgic. Desvetlla un indret que sembla suspendre qualsevol aspecte d'allò conegut. De forma gradual la tenacitat lumínica acull el subjecte i desplega un moment de presència, d'obertura dels sentits i d'experiència sensible de l'acció lumínica per sentir allò que passa desapercbut”.

Aquesta bitàcola gira entorn la qualitat més contemplativa de la llum com és la resplendor. El pes que configura la llum en el medi ambient lumínic convida a una experiència també intensa, que obre la sensibilitat dels espectadors cap a la llum i reverbera en un èmfasi meditatiu.

Plànol distribució



Imatge: Espai Exposicions. Cercle Artístic de Sant Lluç. <https://www.santlluc.cat/espais/>

7.4.6 Moviment

MOVIMENT					
Títol Instal·lació	Autor	Any	Materials	Dimensions	Localització
<i>Standing Wave</i>	Alyson Shotz	2010	Acrílic, film dicroic, velcro	2,44 m (A) x 8,99 m(L) x 0'30 m (A): 27m2	Claustre CC Convent Sant Agustí

Taula 6. Llistat instal·lacions ancoratge Moviment.

Detall instal·lació

***Standing Wave*, Alyson Shotz, 2010**

La peça està formada per milers de tires acríliques fines, dicroiques, col·locades una al costat de l'altra. Projectant-se des del sostre en arcs corbats, les tires formen ones ondulades. Subverteix l'experiència visual esperada concentrant-se en la forma en què l'acrílic dicroic reflecteix i absorbeix les longituds d'ona de la llum. Un plàstic iridescent, però transparent, que permet que els colors apareguin i desapareguin de manera màgica. A determinats angles, es pot veure a través del plàstic; en altres, no es pot.

Tallat en tires i combinat per formar una ona física, el plàstic produeix patrons de color i llum impredecibles que modifiquen l'entorn immediat i conviden a resseguir i explorar els àmbits que il·lumina. La peça segons el disposar-se de l'espectador ofereix tant pes com ingravidesa. La llum que es reflecteix de la seva superfície cau en cascada a través de les parets properes - com si la peça tractés de donar l'espai al seu voltant.

En la seva contemplació el moviment entra de ple en l'experiència que ofereix, la llum esdevé corpòria deixant el material en un segon pla i acompanya el moviment de l'espectador, canvia el color, ens il·lumina i atrapa en una atmosfera que activa la nostra imaginació.

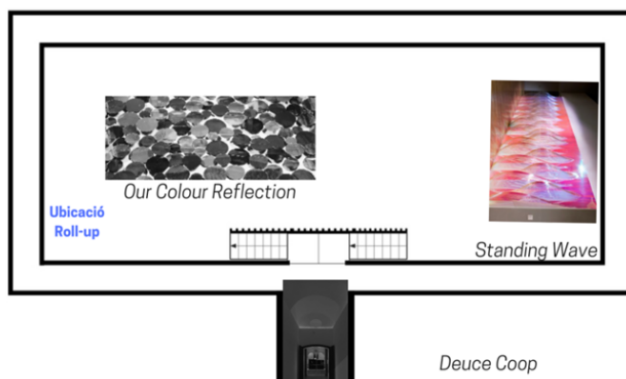
Bitàcola de sensació: Moviment

“La llum en el seu excés o dispersa pel centelleig que canvia amb el transitar de l'espectador, submergeix en un viatge de sensorialitat on res és el que sembla. Ambient d'iridescència que muta i es transforma segons l'excés de llum que el travessa. Un medi ambient lumínic que esdevé escenari per admirar i prendre consciència de la incidència en la llum del temps propi que es desplega en el caminar. Un caminar contemplatiu que es desenvolupa en una exploració de la capacitat lumínica per mutar. Un transitar que augmenta la consciència sobre l'efemeritat

infinita. Una llum que segons el nostre moviment fa aparèixer i desaparèixer efectes formes que inciten a deixar-se endur en la imaginació i que l'experiència esdevingui un acte de descobriment”

En aquesta bitàcola plana l'energia i l'impuls d'acció al que la llum convida. El moviment tant de la llum com de l'espectador generen una poètica basada en la contínua relació entre la sensació de l'espectador i la proposta de la llum. Aquesta poètica que es teixeix és àmpliament productiva perquè l'espectador sempre està en moviment a la cerca dels efectes i afectes de la llum.

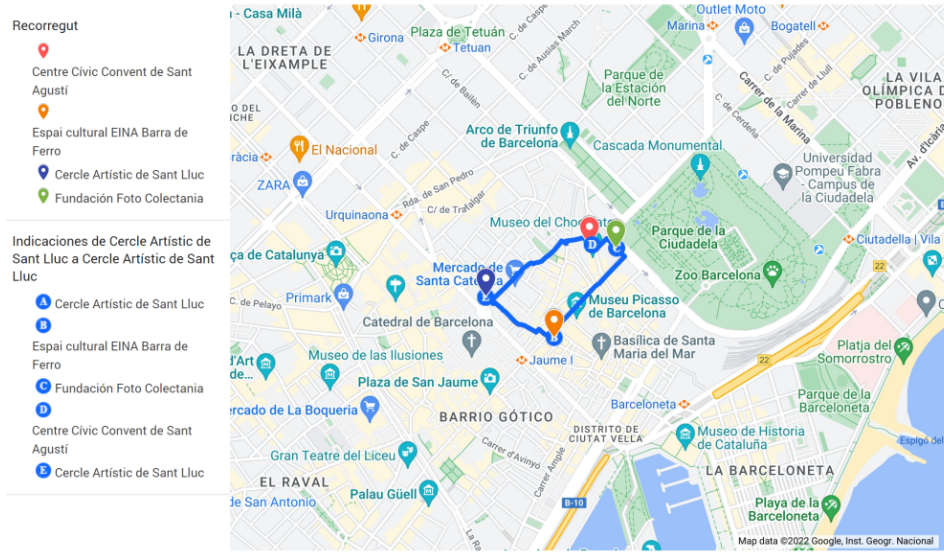
Plànol distribució



Imatge. Claustre del Convent Sant Agustí. CC Convent Sant Agustí. Galeria d'imatges d'espais. <https://conventsantagusti-com/cessio-despais/>

7.4.7. Plànol recorregut i tríptic informatiu

A continuació el mapa elaborat amb el recorregut de l'itinerari "Atansar-se als estats lumínics" i el disseny del tríptic que el lector trobarà a l'Annex 3 del present escrit.



EXTRACTES BITÀCOLES DE SENSACIÓ

"Transitar pel color lumínós té alguna cosa màgica. Trobar-se a un mateix en aquell color que permea i activa un efecte Prout. I és la llum la que desplega el color; i una teixeix el seu propi món desplegant-se en aquest paratge lumínic"

"Un despertar dels sentits que ressona en la manera com ens relacionem amb el nostre entorn i l'atenció, o no, amb que ens desenvolupem en la nostra quotidianitat. La llum, eterna es dispersa per tot l'ambient transformant-lo en una mena d'immensitat"

Descobrir la llum i contemplar-se en el seu mutar constant. Una llum que segons el nostre moviment fa aparèixer i desaparèixer efectes formes que inciten a deixar-se endur en la imaginació i que l'experiència esdevingui un acte de descobriment.

MAPA RECORREGUT

Fes l'itinerari com prefereixes

ATANSAR-SE ALS ESTATS LUMÍNICS

Un itinerari lumínic per sentir la llum

QUALITATS LUMÍNiques I INSTAL·LACIONS

COLOR

Our Colour Reflection, Liz West, 2016

Deuce Coop, James Turrell, 1992

REFLEXIÓ DIFUSA I ESPECULAR

Object for reflection, Alyson Sholtz, 2017

Sense Títol (glitter), Ann Veronica Janssens, 2016

RESPLENDOR

Standing Wave, Alyson Sholtz, 2010

Cubic Progression II, David Magán, 2015

Geometry of Light, Alyson Sholtz, 2011

DISPERSIÓ

Your atmospheric colour atlas, Olafur Eliasson, 2009

INTENSITAT

Valley, Karolina Halatek, 2020

RELACIÓ UBICACIONS I PROJECTES

CENTRE CULTURAL CONVENT SANT AGUSTÍ Carrer del Comerç 36

Deuce Coop, James Turrell
Our Colour Reflection, Liz West
Standing Wave, Alyson Sholtz

FUNDACIÓ FOTO COLECTÀNIA Passeig de Picasso, 14

Object for Reflection, Alyson Sholtz
Sense títol (glitter), Ann Veronica Janssens

ESPAI CULTURAL EINA BARRA DE FERRO Carrer de la Barra de Ferro, 2

Your atmospheric colour atlas, Olafur Eliasson

CERCLE ARTÍSTIC DE SANT LLUC Carrer dels Mercaders, 42

Valley, Karolina Halatek
Cubic Progression II, David Magán
Geometry of Light, Alyson Sholtz

Capítol 8. Diàlegs entorn els estats lumínics

En el present capítol es recullen les entrevistes amb algunes de les artistes els projectes de les quals s'incorporen als estats lumínics.

Més enllà de ser entrevistes basades en pregunta resposta, es converteixen en una mena de diàleg que permet explorar la realitat dels estats lumínics. De les preguntes escollides s'han considerat dues que es fan a tots els artistes i després preguntes específiques que cerquen mostrar al lector la perspectiva de cadascun dels projectes i la forma d'entendre aquests per part dels artistes.

Les entrevistes donen fonament teòric als aspectes que s'han desenvolupat al llarg de la tesi i mostren la conjunció entre els arguments que es dibuixen sobre els estats lumínics i els punts de vista de cadascun dels artistes. Per mostrar la relació entre els arguments dels artistes i les fites teòriques desplegades al llarg de la tesi, al final de cada entrevista el lector hi trobarà un breu comentari que recull els punts destacats i la seva relació amb els diversos àmbits oberts en la present investigació.

Cal apuntar que els artistes que no apareixen ha estat per impossibilitat de dur a terme l'entrevista i, per tant, gràcies al material enviat pels departaments de premsa o a la recerca de la present autora s'han recollit una sèrie de cites o idees que conjuguen amb les diferents línies teòriques desenvolupades entorn dels estats lumínics.

8.1 Liz West: the colours of light

Marta-Where does your admiration for light and colour come from?

Liz West-Yeah, that's a big question to start with. And I mean, it's multifaceted, really, because when you have a passion for a theory, or things like light and colour, it has to come from deep within you. And it was never a decision of Oh, I'm going to make work using lightened colour. It was more about listening to myself and my kind of core interests that had gone back since childhood. And when I think about the fact that both my parents worked as artists, and so my home was full of creativity. And I was always encouraged to be creative. From as early as two years old, when my mom would set me up with a little table in her studio space, which was a very light and bright and airy room. And I used to just play with paints and glue and inks and all sorts of things. And I remember really distinctly making these mixtures of ink and glue. And then lay them out to dry on a flat surface. So when they were peeled off, they became like stained glass windows. And so I was doing that at four or five years old. And you think that has

a very similar tie in to my interests, even now as a 35 year old. But if you think that when I went to art school and through the art education system that I instinctively knew what to make art about because I didn't. And even though I knew that that's what I wanted to follow. And it seemed a very natural route for me. When I first went to the Glasgow School of Art, my first two years, I made work that had no correspondence to the sort of work I do now. It was very much, you know, you're handed a brief, and you're asked to respond to it. And all the way through my art education, I believe that kind of ticking boxes was the right thing to do in order to get good grades. It was only in my third year when I was clearly struggling. And only other students seem to be making work. That was just they were genuinely interested in it. And I wasn't that, so I asked some big questions, both to my tutors and of myself. And I remember one of my tutors saying, Okay, why don't try reverting to what you did when your early education. So which meant painting with colour, I was making drips down surfaces of coloured paint and ink. And what would happen is the colour would mix and puddles together to make really psychedelic colour mixes, which I loved. But then the paint would dry, and it would lose its gloss and its sheen and its life. And that would really disappoint me. So my tutor suggested filming the canvas or surfaces quite close up quite tight, not necessarily with me in it. And taking these videos and projecting them into space, and seeing how that changed the activation of the colour. And of course, what happens when you project paints is that it becomes an additive colour. Therefore, colour in light, rather than colour in pigment. And that was it was like the moment I was like, Oh, yeah, that's the key. That's what I was always interested in. And it made me think of how would, I've always paid attention to coloured light within my life in a very subconscious way. So whether that was seeing the light of the neon to spill out, obviously, as you drove through city centres, or seeing how street lights would reflect onto the wet pavements, or just being really aware of the different seasons in the air and how the sunlight really changed my mood and my well-being. And so this relationship to saturate lights, both artificial and natural, was super important to me. It had been with me for a long time. And it was just about tuning into that instead of making work about superficial things which are happening. So yeah, that was the key, really. And then from that moment onwards, I started exploring different light sources. So fluorescent lights, natural lights, and how that was projected or cast into different spaces and how that would affect the person entering that space. And that was my degree show. And long may it continue.

M- Are there any expressions of colour throughout art history that particularly captivate you?

L.W.- That's a good question. I think because I was really lucky to be educated and brought up by artists. And both my parents interests were slightly more rooted in art history than my own. So I think my father in particular was quite interested in ancient art. There were quite a lot of books in the House about that kind of thing. And that use of colour was more subdued. And where it's actually for me personally, it was the more contemporary exhibitions that I was taken to as a child and as a teenager that I felt were more inspiring. So instead of people that are rooted in art history, it was artists still alive today that I took the greatest inspiration from. And there were a few moments that were particularly highlights. So one day was being taken to an exhibition called "Days Like These" at the Tate Britain, back in 2003. And in that exhibition, where a lot of artists who I've since realized my favourite, so Jim Campbell, David Batchelor, Ian Davenport, all making work about saturate colour, whether that be in pigment or light and how it reacts with space. So I found that exhibition really inspirational as a 16-17 year old when I was in art education. And I remember thinking, wow, you know, if I ever grow up to be an artist, this is the kind of work I want to make. And then moving on down the road from where I lived is the Yorkshire Sculpture Park, which is a massive indoor and outdoor exhibition sites for permanent and temporary sculptures and exhibitions. James Turrell had a big exhibition retrospective there in 2007, I think. And I at the time, I was working at the Yorkshire Sculpture Park And I remember, in the underground gallery, there were three of his major Lightworks. And the staff rotated between these works. And I remember just not wanting to leave. Also, seeing people's reaction upon entering those immersive spaces was magical. But also spending eight hours a day and *Ganzfeld* never changed its magic for me. But what I remember thinking at the time was how is this made? How can I have time in that installation where there was nobody else? But add it to my hours? And I remember looking at the details, how is this made? How's it been constructed? How can I take these? How can I learn from this? In making, you know, epic installations? So yeah, that was quite pivotal.

M-Well, James Turrell. I included some of his installations in the dissertation. And I think on *Skyspaces*, I reflect on how do you have these spaces to spend hours watching how does the light vary and at the same time the constant change of the interior lights.

L.W.- At the same time as this exhibition, he was commissioned to make a *Skyspaces* as well, which I didn't find as interesting as the installations that were artificially lit. And it was only later on, I'm talking like four or five years later that I really started engaging with the *Skyspaces*, like you sitting there and really watching the day pass, and it really

made you feel present within that moment. And since then, you know, even though I started my practice using artificial light, and using the sunlight or the natural light was kind of a later addition that I felt quite nervous about doing initially that was a big step for me going on plugged. And that's obviously when I became more interested in Turrell *Skyspaces* and other works that use natural light.

M-Given your experience as an artist that invites viewers to relate to light and colour, do you think this experience can affect how the viewer relates to himself?

L. W.-Yes, absolutely. I think especially using the materials I do so there's all light and colour. But there's always other materials sometimes like mirrors, or scrims or plastics, glass. There's an element of illusion that plays into that work. And I think what happens when you combine those materials with light and colour, is you create environments for people to stop, slow down. Sometimes, as I said earlier, it's this kind of otherworldly experience; people come out of that everyday kind of psyche. And some people, you know, hate the combination, and they're really adverse to it, it does something to their senses, that is juxtaposing. But other people meditate within these spaces, you know, you find people lying down or dancing, or I think they trigger a kind of multisensory experience. I hope they do. But also I say, you know, not only do they appeal to the kind of physical and bodily, but also, it can be spiritual, it can also be emotional people have this emotional connection to colour. And each of us has different relationships with colour, depending on our lived experiences and our history. And so we each bring to the work our own background. So hopefully, to each individual, the installations are different. And, yeah, they definitely aim to ask people to see themselves differently. Because we all know what it's like to walk about streets and our housing, in this kind of similar mindset. And I think immersive work with colour and light. You as soon as you kind of enter them, you instantly kind of stop. And I think you do kind of stop questioning things slightly more. Because it's not about a concept as such, it's more about an experience. And especially when there are mirrors, you're obviously looking back at a reflection of yourself. So you're really kind of seeing yourself in that ride. Am I enjoying this? Do these colours make me feel good? Bad? You know it, your question, How you feeling? And that's rare in this fast paced society in which we live.

M- You just have referred to that; the fact that the viewer connects with the colours according to their past experiences. But do you think that imagination also plays a role in the way the spectator experiences himself and the space in your installations?

L. W.-Yes, or no. I've learned a lot about people's imaginations, through observing how people behave in the work. And it's evident to me that there are three types of people, there's people who have a normal imagination, who have the ability to imagine a basic space in a dream. But there's people who have no imaginations at all, unless the thing is right in front of them, and they can physically see it and maybe touch it. They can't comprehend what that space is like before entering into it. And then there's people which I would class myself within, who have a hyper imagination, where you can talk about something you can describe something and in their mind's eye, they can be in that space. And this is called hyper Fantasia, which is a great name, I think. So, in terms of the word capturing people's imagination, I think colour does that anyway. Because as you can see, references are kind of past memories. One example I will refer to is when I made a piece called *Your colour perception* back in 2015. It was a vast 10,000 square foot space with the spectral colours, illuminating the space completely. That was a really horrible space, it needed a lot of work doing it, but once the colour saturated, it completely transformed it. One of my friends came to this exhibition, and she walked through every colour. Then she gravitated back to the orange. And she stayed there for some time, like half an hour or more. And she was a kind of eyes or close sometimes she was in this kind of deep meditative state. And she came up to me. That's a later point. And she said Liz, that colour, that exact orange, was the colour of my grandmother's walls back in the 1970s. You've completely transported me back to that time, where my late grandmother was in her house, and I could hear what was on the radio, and I could smell the burning toast. And just that colour, took my imagination back to that time and that place. And I just thought, wow, that that's how amazing colour is. It has the ability to completely transform.

M-At *Your Color Perception* the colour beyond seeing is also felt in a tactile way, as it is also reflected on viewer's body. Do you think that in your installations there is a component of tactility?

L. W.-Well, I'm super tactile. I mean, that was one of the first conversations that I had with my tutors, in that really difficult time I described at first. And she was a female tutor, and she came up to me, and she said: "Liz, I think you're really sensual". Excuse me? Because as a 20 year old, I kind of mistook that for being quite sexy and sensual. What she meant is that having observed me for three years, that she could see that I was completely in touch with all my senses. And when I would go out and about or shopping, you know, I would touch everything. I feel the fabrics of the clothes, I would really pay attention. What my world is super sensory and tactility is very much part of that. I also have an obsession with materials. And I always want to explore materials to

see what they can do beyond what they were first imagined using fluorescent acrylic to make those beautiful domes, where they kind of rims of them glowed like they were plugged in. How do I use things? How do I repurpose objects or materials to make them into these immersive encounters. And I do realize that they are super tactile, and having been to museums and galleries all my life as a child and being told Do not touch do not engage with do not play, do not immerse that would always be like incredibly frustrating for me. Because, you know, take one of Jeff Koons is incredibly, highly polished sculpture, and I would just be wanting to kind of caresses or, you know, what's it made of? What does it sound like if I bang it? So I'm therefore quite happy for people to feel a degree of tactility within my work, because then the colours and the materials are incredibly delicious. And you know, sensory, so yeah, I can see that there's a connection between those two things.

M-Yeah, I think now in *Our Colour Reflection* where you've this need of touching the colour.

L. W.-You just kind of want to leap into it, don't you? And I think that was one of the things I was making in my degree show was these chambers of colour where you walked into this kind of coloured passage and there was an aperture in the wall or a small aperture. And you'd have to press your face up to that aperture to see beyond, and beyond it would be this mirrored room with this intensely coloured light in it. All the new comments I had about that work was I don't want to be just looking at it, I want to be in it. I want to be in the colour, I want to feel the colour on my skin. And, you know, be completely like immersed within it, and it was really those conversations that allowed me to think about the largest scale work that I've made since then. But yeah, certainly with *Our colour reflection*, you know, so many people want to step on the mirrors, and kind of swim within and bathe within it. It definitely makes me think of kind of Monet's water lilies, and how I've seen people stand in front of that painting, just wanting to kind of leap into it. About the light, though isn't, it's about the lights, the quality of light that it creates.

M-In works such as *Iri-Descent*, that first was installed hanging down and now in Finland, is in the floor, with another configuration which I think is amazing. Also something that happens with *Aglow*. In addition to bodily experience, I think that there's an invitation to the viewer to look at the environment in which they find themselves. So do you think that your works are a way to reconnect with our environment? In a more conscious and attentive way?

L. W.-Yes, and I think we talked on that in my talk last time. And I directed you to the book, the Robert Irwin conversations, because there is obviously talking about slowing people down and actively using artworks as a method for making people look more deeply at their surroundings. And I think that's what I always want to do. So when I'm first invited to make a piece, what I'll do is I'll go and do a site visit. And I'll spend quite a lot of time in this space, and really digested it and think about what does this space need? How can I enhance this space, but also how can I draw attention to elements of the space that people might not ordinarily recognize, that might be elements in the ceiling, it might be geometry within the space, it might be those quiet little corners that nobody ever goes into. And sometimes I will know instinctively what that space needs, and it's very quick process. And other times I will have to return time and time again, to really understand what needs to be made within that space. And then what I hope is that the work reflects ourselves, but also the environment. So it's like this double whammy of really grounding the spectator within the space that they're in.

M-Continue thinking about this works. Does the change of location affect the incidence and type of light? And if so, how does perception and experience change?

L. W.-Yes, it does completely. And when we're talking about *Iri-Descent*, you know, it was first made as a suspended piece in a retail environment. And then I really thought about the kind of light it would create the colours, and how that felt completely in sync with the space it was in. But then when I saw in that environment, I thought, I really love to see this in a white cube space where it was just allowed to sink without the clutter and clamour of all the other objects. And so that's why when I had the opportunity to make an exhibition in Finland, I proposed that work for there as well, because it was a white environment. And as you've seen it looks completely different. And that's what I always try and do. I mean, *Our colour reflection* has now been to maybe seven or eight different locations. And each time I have to consider the layout, the way it's configured. And the different heights of the colours, how it will interact with the space whether it needs additional lighting bringing in so yes, it changes every time.

Perception changes because of the context of the space. Even though I made that piece talking about *Our colour reflection*, exclusively for a deconsecrated church environment, which is weighted in context, because of the massive windows, the really imposing dark architecture. So it's always in my interests to make work that is like modular, that can be dismantled, taken apart, and in very small parts and reconfigured into much different spaces. And I think how it's been installed in Finland, with different light, different quality of light, you know, if you show the piece at different times of the

year, different seasons, it's going to change it. And that's always really exciting for me, because it's like making a new work each time. And I think the viewer sees that. And so obviously, that has the viewer therefore has a different relationship to it and the space.

M- I have the sensation that *Iri-Descent* in Finland is more playful but the first time you made it, I think it was more for admiring the space you were in, with all different perspectives and in ways you have not looked at.

L. W.-I think when I made it for Fortnum&Manson, I always had it in the back of my mind that, Okay, I'm gonna own this piece of work after this. For have the opportunity to show it again. And I would like to show it for based stacked, you know, there are so many possibilities with it. And that's what I enjoy about it, I think my work is incredibly playful, is the playing, you know, I've got these quite basic geometric shapes, circles, or squares, which have these infinite possibilities about how then you can reposition them, which is always quite exciting, I think.

M-I include your installations in what I call the poetics of light, and I understand the adjective “poetics” as an act of creating new realities. Light creates a poetics with its energy, compelling the viewer to move and explore. And the spectator in the experimentation, finds possibilities of being, also creating a poetics. I mean, poetics as a place of associations that immerse us in the world, to see it differently. So, do you think it makes sense to talk about poetics in relation to your work?

L. W.- I think, definitely, I think, going back to that first thing about people bring to the work their own memories, their own experiences, and their own intellect. And I think what I've always wanted to do is be able to engage with people on any and every level. And poetics has a lot to do with that. Because as you say, it's to do with how you see the space it's to do with movements and encouraging movement. But it has to do also with engagement, poetics and engagement kind of go hand in hand. And what I want is to be able to engage with people, children, from children, I want them to be able to enjoy the work and take away from it, this kind of purity of colour and playfulness. And I want adults to go in there and maybe become slightly on inhibited for once and less serious. I want people to let go and just allow the work to take them on a journey, whether that's a mental journey or physical journey around the space and around the work that has everything to do about what you're studying, and what this dissertation is about. But it's multifaceted. And it's so hard to talk about because it's not just one thing. But at no point Am I trying to specify or say to you, this is what the works about, this is what you must take away from it. And I think that's why I struggle with a lot of

modern art, you know, where you go into the Tate Modern, for example, and you look at a piece of work, and you don't understand it, and you have to read the piece of text on the wall, to kind of get an understanding or an insight into the piece, I find that sometimes really interesting, and, you know, insightful? Well, for me my type of work, I want people to connect with it, without having to be spoon-fed with meaning.

The thing is, trust as well, you've got to trust the spectator to be able to bring to the work what they want to bring to it. Like you mentioned, the artists that I've experienced their work, and it's, it's incredibly poetic and beautiful. But I don't just want my work to be aesthetically pleasing, I don't just want it to be beautiful, I want it to have a deeper meaning to it a more kind of psychological meaning to it. And of course, there are kind of these layers. You know, there's a layer that is about colour theory, and about how, you know, call it science of white, that always plays a part. So there's this underlying concept there. And then there's how that interacts with space, and then how that interacts with you. And then your relationships to colour, and then your individual colour perception. So it's kind of layering up, instead of just having one big concept, which is fine, if you make that kind of work. But for me, it's about bringing different responses to it.

M- Yeah, I think that your work is kind of subjective in that way. I mean, every spectator has an experience, and I think that this experience is unique. I think that one have this kind of infinity of experience that if the piece was always in the same place, you can always find different experiences, emotions. I think it's quite interesting and opening for our minds this different relation with light. Because I always think that light is useful ourselves, we use it on first place for illuminating something. But then with your works, maybe you can explore how light is and feels in other different ways that maybe you have never thought about it.

L. W-For Someone once asked me in an interview, if I thought that using colour and light as my medium would eventually be boring for me. And I was like, No, why there's so much potential and so much possibility to explore within even just one of those mediums, let alone the two place together. But I don't think I'll ever be bored by what I do. I'll always find ways to reinvent and to re explore in a playful way. The two combined so watch this space.

8.1.1 L'expansivitat del color

Les paraules de l'artista Liz West condensen la potència de la llum en la seva qualitat com a color. El treball amb la llum com a matèria per crear medis ambients lumínics és un camí que es desglossa de paulatinament però com ella afirma ha ha des de sempre

una atracció per la forma com la llum es comporta i afecta l'estat d'ànim i al mateix temps, una atenció a la llum acolorida.

Amb relació als seus projectes, hi reconeix aquesta atenció al moment per oferir espais que reverteixin el ritme vertiginós de la quotidianitat. Així mateix, afirma que la il·lusió juga un paper en els seus projectes, que neix d'aquesta connexió entre la llum i els materials i que es pot relacionar amb aquest esperit de recerca i serendípic que hem citat al llarg d'aquesta investigació. La relació amb els diferents materials també subratlla aquesta connexió entre el sensorial i el sensible que es dona en els estats lumínics.

Pel que fa al paper de la imaginació, distingeix tres tipus d'imaginació i fa èmfasi en aquestes experiències passades que tots els éssers humans portem al moment de l'experiència. Moments de la memòria que mesclats amb la imaginació contribueixen a aquesta experiència de l'espectador.

Liz West parla de deixar que l'obra et dugui de viatge, una afirmació que es relaciona amb aquest deixar-se endur amb el que hem caracteritzat l'atmosfera als estats lumínics. En aquesta línia, afirma que cal confiar que l'espectador dugui a l'obra allò que desitgi portar, fet que es pot lligar amb la correspondència entre les possibilitats lumíniques i els espectadors que queda recollida sota la poètica sempre única i variable.

8.2. Karolina Halatek: Shining light: Captivating light

Marta- Where does your passion for light come from?

Karolina Halatek- It's a question to where I'm coming from as a person, where am I. It's a question of where my soul and body are coming from. It's like you're suddenly here in this earth and you find yourself attracted to some subjects and less to other subjects. I must say that probably if I investigate my childhood and my first experiences with light, I can mention that my father, who's a scientist teacher in a primary school but all his life also he was working in a darkroom as a photographer, so he had like a parallel occupation and he was into art photography. In that time there was only the analogue photography available. At home we had a darkroom. So since I was like born the darkroom was already there. And, you know, I wasn't allowed to go inside because there were special chemicals, but I was not allowed when it was the most exciting because although I could go there sometimes, I couldn't enter when my father was inside. So I remember seeing this red line by bottom of the door on the floor and I felt like wow, this red or orange light coming out from darkroom was like a mystery. But it

was not only the darkroom also the slideshows, that we sometimes had at home or my parents took me to photography exhibition openings and often there were slideshows. So, I was very fascinated by the light itself, not only the images, but more about this whole spectacle of what's going on and the projections and the sound of the slide machine.

I can refer in that sense, to the work of Anthony McCall because he was more into projection rather than the image itself, and the columns of light that he created, were actually like tributes to the protection of film because his installations are actually films. He started from experiments in films. When I heard the history about his artworks I thought oh! that was my childhood memory where I was like just looking at the light and not really watching the images. I did obviously been like sensitive to photography and I did some photography myself but then also I had this toys where I could put slideshows like a story on a film and I could then projected it on whatever wall or object I want it. The fact that I could project it everywhere is what I loved, so I was very excited to have this kind of toy, this primitive projector. And I think that it impacted me, it was somehow fascinating.

At the same time, I've been attracted to like 3D objects like architecture; at some point it became clear to me that I'm more into Installation. Because I did art classes all along my childhood; since I was five, before even went to school I was going to art classes and I did all the drawings, painting, used different techniques, but somehow I was reacting to like three dimensional, spatial objects. Also, I had this kind of moment when I was working; it was first time Photoshop appeared in history and I have it and that's when I thought is so exciting to have this kind of tool where you can put these images and change the colours. After so many years of doing painting and suddenly I had not to paint anymore I didn't have to get wet and clean stuff and everything so I thought this is very exciting, and somehow I became conscious on the fact that I always tried to make some sort of reduction, to the essence of what was really attracted to. So I realized that actually I'm not so much into painting, not into photography, it's like searching what is the essence.

I've been attracted to light for the purity, for the fact that it's like a fundamental tool and actually because it has like everything in it, it has all the colours and at the same time is like all the visual arts began from light. It's like whenever I was going to art classes, I always had to have the proper lighting, also it was all about drawing the light, like catching the shadow and the light; and actually it was not seeing the object but just catching the light and dark and then the image somehow came out. It happens the same with photography; suddenly photography is not so much about the object it's

more about playing with the light; so you know if you reduced those ways of seeing or working you end up with light. So I wanted to really dedicate myself to something fundamental and something that it's actually still sort of a mystery, so I started working with light. Later on I found out there are other artists who are actually working that medium and I thought that it's amazing. Because you know back when I was like growing up there was no internet so I could know about art in magazines or going to the museum and that's what I was doing; and when I realized actually that those kind of artists exist like Olafur Eliasson, and then you know I realized actually before him there were other artists; so he was not the only one; he was actually building up on the heritage that already existed in history of light art, so then I started to learn more about it but I was already conscious about this process that I described to you that it was like step by step searching what fascinates me most.

M- It's interesting the journey from photography through art for arriving at the essence, that is light. In fact, one of the things that I mention in my thesis is that light is everything; we have a need for light. Normally we are just using light for something, but what happens when we look at it from another perspective? And I think that's what happens with some light artist like you, Olafur Eliasson, Liz West, etc, you are offering the opportunity to see light from another point of view.

K. H.- Yeah, I'm still very sensitive to light environment, to nature. I look the light from the balcony, observing it in everyday circumstances. I have always been very moved by the atmosphere; by the mood that light creates. Somehow I realized that not everyone is actually that sensitive, I mean people, sometimes react when there is a sunset but sometimes it's like, I'm walking on the street and I'm seeing that extremely beautiful shade of blue or like this depth of colour is in the sky and I feel like how people can just do what they do and not noticing it. And sometimes when I'm with people, I said look or I stay just there on with my phone taking pictures. And some people said yeah, you know I'm used to it. And I said, what do you mean? I'm used to it? How can you be used to an extremely beautiful moment, which is extraordinary, which is almost like a miracle, that you have just available in front of you. I spoke yesterday with my friend about the same thing when you are in a plane; I'm a bit like a child and I always want to sit next to the window in a plane, not because it's comfortable to be, but it just for the views like I never get bored of the dancing of lights and the clouds in the sky; it is like a miracle. And see, my friend yesterday told me Yeah, you know, some people, they just close the window. Well, the light is everything and everywhere. But also, it's a life force, see the photosynthesis or the life that awakes, and dies later without light, processes

that we can observe in nature. And always I have been very aware of this nature, and I'm still very, somehow inspired by the fact of the natural, like the light that is just at hand, you know, and this is something I want to explore actually, maybe in the future. Just work with a natural light more.

M- So relating to what we're talking, I just noticed that you use a lot white light, and I am thinking white light as a synthesis of light spectrum and colours or white light in relation to certain spirituality or this kind of thing that white light is associated with purity?

K. H.- I am a person who loves colours and I feel them, it's like an energy that you feel like. But somehow, if I go to the aspect of essence, I still like to reduce, and then I reduce to white. It's not that I decided that I will only create white and this is my statement that I want to do only white and I will never use another light. It just that I realized that as you say, white is the synthesis spectrum; you have all this fullness of colours in white but also the purity which I ever attracted to. And then also, when I started to work on this project, *Terminal*, which I didn't even being conscious that I already started working. Actually *Terminal* is the finalization of my research, which I started more privately, I didn't know that I will use it for art. But I got very fascinated by the stories of near death experience. So people who are on the edge of life and death, and actually some of them they have actually been announced dead at the hospital, some of them they even got to morgue and testimonies of people who actually woke up in the morgue; obviously these are like rare examples, but they exist. But people who are at the edge and they testify, so they obviously didn't die because they testify. I'm not saying that it's like to be scientific research. Scientist are in the topic since 70s because that's when the research on near death experience started in an academic way. However, I as an artist started to research the fact that what really happens to the mind and what they saw, and how people actually feel when that happens. And these people see white light, the majority of it; maybe different tones or shades; sometimes like a gold tone kind of light, but like 90% or 95% of people see white. I watched these testimonies for over three years like not every day but regularly I was researching and comparing the experiences. My knowledge about what really happens to the people started to grow and I was really gripped by the fact that they see white light and I thought there is like a critical moment when you see this white light.

I know that the sun has 5100 Kelvin about and it's actually a white light; the sun we are seeing is not yellow it's white light. Obviously we have it every day but the fact that somewhere at the edge of life there is this sort of not a blackout but actually whiteout; I thought there is something very deep and existential in white. Also, you know, when

people in the past described ghosts they associated them with white. And also angels we have this kind of cultural imprint also of some entities or spiritual beings that are white. Especially in our European region, when I heard those stories from the people it became like more factual. It is like okay, it's not just some stories of people from 100 years ago but actually people experiencing it today. This research and the centrality of white light gave me some kind of philosophical foundation. Also if I'm thinking about the 21st century viewer's needs, I still feel like the sense of, as we will probably go forward with this aspect of my works that are very clear, very pure and in the form, you know, minimalistic. The fact that the white light goes along with this sort of minimalism... To me it's like Malevich had black square and I would say no, no, it's actually white because we need to kind of cleanse ourselves. Nowadays we are over stimulated, always on some sort of interaction, in social media but also the pace of everyday life is so crazy and that's why I feel that we need to have a moment of break. Also the white light came up as an antidepressant. So, especially if you have a particular amount of lumens of white light actually became antidepressive. So in my works is embedded the fact that I create those works that are interactive but this interaction is like a passive type of interaction so it's also based on the spectator's choice, on free will about how you can approach to it. I'm giving the space and space within the space so I'm giving the space to like wander around but also giving a space inside the viewer. The works are so much about the viewer, she is in the centre, this emptiness in the works, this space for the person so I would say a space within this space to create that moment of reset, offering a kind of connection with your own self what is ours essence. The works are so much about, the body and the mind and being there fully immersed. I would say that everything formal is actually playing the role to achieve some sort of experience within the inside; within the viewer. It's really actually a conceptual art in that sense because it's not so much about playing with the form it's more like what kind of form will be most suitable to evoke certain type of experience.

M- Yeah, everything is related and talking about that I have in mind some of Your works like *Beacon* but also in *Field* or *Halo* where you have these mix between white light and fog that make some kind of immersion of the spectator there. Is there anything meditative about the experience because you have this connection with the surrounding and with light. And if so what do you think about that?

K.H.- Yeah, I mean, also in *Cloud Square* I used fog and you know for things like dynamism, with the fog the work become more alive and you have this light catching the fog and also spreading out in the fog. So I was thinking *Scanner* also has fog but

there it was more like a haze. Generally it's all about creating and to exaggerate the sense immersiveness and to also give a sense of ephemerality. Something that is not solid goes there in a solid artwork. In *Beacon* you have this super solid structure but then you have this ephemeral aspect, and that diffuses the borders between you and the work and between you and the environment. So, to me, it's important that somehow we can become more connected to the work and to the environment through the fog. And that is even exaggerating the fact that you have to be more alert. And because you have to be more careful, you're more lost in the fog, and that provokes a sense of alertness a being here and now. For me, it's also extremely important that people start this kind of reset, or this kind of mindful experience which is connected with the sense that you have to become really present in the work. And when you lose your sense of space, or like you feel losing yourself in a work, then you have to be more present, you have to be more careful, you have to be more aware of where you are, so you become more aware of your body. But also, you know, you're more involved in the situation. And this is like the antidote of this constant distraction that we have every day.

M- Now I want to talk of *Valley*, where you enter this kind of passage you feel in a space very limited in width, but I think that light evokes an expansiveness. So the question is: Would you say that this limitation of space led to limitlessness of the place that spectator can build in there through experience, maybe expanding it.

K.H.- Yeah, exactly. I mean when I made *Valley* for the first time in Leipzig, but then actually, I had the chance to show the work again in Belgium last year in January before the pandemic started. In Leipzig there were some imperfections because you had this connection in the middle of the space. And then in Belgium I created this white floor and also the ceiling was white. So everything was very white. And I would say that maybe, rather that it's the same concept, maybe it was sensually stronger in Belgium. What I was thinking is the light is super strong, it's actually attacking you in a sense, like you are there and you can you feel it on your face, you feel it on your body, the light also is giving some warmth to you. You are in light; you feel you're there, because it's so strong and because the eyes are accommodated from darkness to light.

When you were stepping in from the outside, you just see white space, but when you getting inside somehow then the outside world don't exist anymore. And you are just somewhere else, you are like where am I? But suddenly you know. The space is narrow, but because as you said, white actually expands it, we perceive somehow expanding space. So from the very narrow, you would never guess that when you get entered there, you actually feel kind of spacial, you're confused. And again, this sense

of confusion is something I care about. You are not expecting what you will experience; you're surprised by the fact that you entering and you don't seeing what was behind you, you're cut out of the outside world, but at the same time you find yourself narrow, but still, like in open space. It's like opening a new way that you don't realize or you don't know. You are aware that you're in a narrow space but it doesn't feel like that. And I like this shift; that what you're actually seeing from the outside can be very different when you are inside. So if you like thinking metaphorically or philosophically about life, it's like, until you be there, until you get somewhere it's hard to know what how it's going to be. And it's actually very different experience when you are like participating in something. And you're just an outside observer. So to me, this is also an important aspect. It's not a work that you can only perceive sensually, visually, but it has like a metaphor, it has this sense of meaning. And also on the other level, you can also associate something narrow is something difficult, something hard, or, I should not go there because it will be uncomfortable, but sometimes the stuff that actually we are maybe afraid of it can result to be very surprising, like a gift. I mean, maybe the difficulty is it's not as we see it, there can be an ease and a gift of something else that is actually maybe more interesting than the fear that we have or the projection that we had. So it's also about this kind of shift between dark and white and what's good or what's bad. We should choose which way we should go; it's playing with these aspects. It's some sort of a journey that you did. A journey that we don't know what to expect but also there is some sort of possibility, a journey where we can have a map, but we have no clue how it's going to end. Like the fact that you have a map doesn't mean that you know how it was or how is it there, you know, you have to be there, it's something that you can't think before experiencing it.

Concerning the colour it's also the fact that on white you can kind of project yourself so you can be yourself, you have this freedom so it's also important in that sense. For me it's very important how people actually feel you know, also emotionally it's very important that you sensuality but in the same time it's like mind and body.

M- Going on, walking or the absolute absence of it in the project that I'm developing is the tool for unfolding the installation or the experience. Do you think that movement changes according to the type of light and space. I was thinking of *Valley* and *Beacon* or *Field* that has this fog experience that we just talked a little bit, but what do you think about this?

K.H.- I think that this walking aspect is always. For example with *Valley* or *Terminal* or even *Field*, it's like there is no beginning there is no end I mean especially with *Terminal* and *Valley* there is no sign of exit or entrance, it's like just the state. So

whatever side you're coming to, you enter and then it's not limited, it's unlimited; you can walk through it. It can be a room or a passage so you can enter and you can stay or you can pass. You can use this space according to you, not only like project yourself on this blank space, but you can also use this space for yourself. And this is really to give the space to the person, give a chance for the people to decide on their own, how long they want to be there, how much time they need for this experience, because some people they may need five minutes or 30 seconds and some people they want to stay like half an hour or an hour. It's really up to the viewer.

I could observe the reactions that are caused by the colour of light. I don't think that the colour of light actually creates a different pace. I think that the shape creates the pace rather than the colour of the light, because I created also *Enter Me* which is blue and what creates the pace is more like the shape and the eventual movement, *Enter Me* and *Scanner* are kinetic so what really makes the pace is the type of space. So I would not say that the colour depends on this. Probably if you think about this from psychology or neuroscience you would probably find out different frequencies of light effect brain in different ways. And maybe it can be that white light keeps people. So maybe you're reacting to white light in a way that you might stay longer that you would with a bluish or reddish colour. But that is more like a question to the scientists, although it would be very interesting to find out, because I know that for example the orange light or the red light is embedded in the nature, so in the sunset lights become pinkish, oranges, reddish and then people started to be more relaxed and in the evening they need this sort of warm light also on the phone we have this warm for not making you awake before you sleep. So obviously the colours of light have an impact on the viewer. But I think that it's difficult to only say that this colour of light like speeds up and this other can slow down; I think that colour goes together with the form, space and the dimension of the work so it's interrelated.

M- Maybe yes, because there are some investigation in neuroscience about this kind of stuff and also there is this tendency about relating colours and emotions and what type of relationship do you have to certain colours. So yeah, maybe it's not only the colour that makes the experience but as you said the space, its qualities which also are making the experience.

K.H.- Exactly what you're saying, that sometimes relations to the colour are still a question mark, if everyone's reacting to the colour in the same way, because also there is a cultural and geographical filter. It is like the relation to sun, you have a different relation to the sun than I have because you are in Spain and I'm in Poland and also, the sense of light, I mean obviously we can agree on something, but we still have

differences. Poland is a dark country, most of the months are quite dark we have summer which is bright, but it becomes dark quite quickly and it's cloudy due to this continental Europe weather where you have a lot of clouds and only sometimes you have a blue sky, so when you have it maybe you feel special. And this is a different reaction from people who live in Iceland or Norway where they have divided seasons of dark and then days with full light, it's like completely different, so I would say there are many factors which got into it.

M- I include your installations in what I call the poetics of light, and I understand poetics as an act of creating new realities. Light creates a poetics and the spectator a poietics (near to aristotelian *poiesis*), understanding it as that in experimentation she finds possibilities of being (with light, in light or at least a new relation with her environment). This white light gives us a field of possibility, and then I think that we can choose, or we can see what we can become in this light so in this sense, do you think that we can talk in terms of poetics in your installations?

K.H- Yeah, I think yes, because as I said these artworks are conceptual, but there are many layers and if you think about there are many different ways of seeing these works, whenever if the viewer comes and tells me I see it as a blank page or another tells he's seeing the work with some references. It's very open and also is multi layered so is flowing. So it can be read in many different ways. But there is a sense of inspiration that evokes emotions and these always go into poetics. You can name your emotions but you cannot pin them down. It's like okay, I can feel happy but what means happy? I feel energized but what do you mean by energized or do you feel like energized because you are calm or energized because you want to do something and also where the word energy comes. All these labels are not math. It's more like a soft sort of open ephemeral, let's say description, emotional reaction to the work and is so much about how you feel actually in the work. Also, your sense of presence is poetic; your sense of presence is all who you are. So how can you kind labelled it, it's impossible. So that's why people have different reactions. They see and they can be surprised, and you also cannot label what means to be surprised, there is a sense of mystery, so a sense of surprised and mystery together and the two are very fluid. That's why I would say that definitely poetic yes in that sense and in the sense of creating new realities of course. Because those spaces are particular, maybe you can find yourself somewhere, but it's actually human made, naturally is very difficult to achieve those conditions that are in the installations. You can have a part of those conditions in certain places in the nature, but in fact is a very consciously designed

space that is unique. It is environmental because through this it creates a new type of space but at the same time it's not natural it's something out of this world. For example with *Terminal* it's like how can you stand on a round tunnel, you can't experience this in natural world. I would say that naturally they refer to nature, and they refer to environment but they're not nature, is something man-made.

At the same time, I would say it's on the edge because it's combined with natural elements, because I consider light as a semi artificial and natural. We have it artificially but it's a copy of something that is in nature and when you think about space; so probably in nature you could find yourself in a very narrow way or you can find you in some kind of cave, you can find yourself in that kind of shapes, in this 3D spaces. They recall that natural spaces, but they are combined with technology and construction so new realities, but on the edge as I said. Also, the fact that I was really inspired by those near death experiences; people has that experience and they describe as it but also as something visual, so it has shape, colour but also is spiritual. So this reality it's some sort of coming out from the utopia or some sort of vision; utopia is actually experiential. I would say it's on the edge so creating this new realities maybe you can say new, but it's coming out from some sort of very particular embedded in a body maybe in the cycle maybe, that maybe it's very, maybe not primitive, but maybe something like pre natural, you know, is something like before everything existed, you know, when the light was the first thing that existed?

M-Yeah, I was thinking that somehow it's a kind of unknown reality for certain people. Maybe I describe this new realities as possibilities of being, of discover things or estates that you didn't know or didn't pay attention before. Before, we were talking about this kind of meditative or mindfulness experience. So maybe you encounter with that experience and you have not have it before, and maybe you can take that experience later on with yourself or maybe incorporate that to yourself?

K.H.-Yes, I would say that, if somebody had the experience of light like in those near death experiences, is not something that they can forget. So they know that it's like a first time, they never had it, it is like super strong, intensive, and they can't forget it. So it's like something very new, something that they never had. But obviously, sometimes when we pay more attention, let's say in nature, when we are in the mindful state, in nature, we can actually admire some situations, like I was saying, how this person can just ignore the beauty of that sunset. And then maybe if this person will be mindful, and say, okay, maybe tomorrow I'll die. And come on guy, just pay attention, because this is a beautiful moment in your life, and you are seeing something profound, and you are

part of it, because you live on this earth, just appreciate it and think deeply, okay, this is like, so extraordinary, where we leave, and maybe we don't have to worry so much, or, you know, made this kind of different shifts in man mentality. So yes, if you pay attention, you can realize, actually, you've been in something like that, you experience something, but you didn't pay attention. And I think this is also an input in the works, is like, please pay attention. This attention is something variable, attention that we have is like, don't get not to get too confused, appreciate yourself, your presence. Because to me is very important, people can actually go to the artwork, like visit the artwork is actually designed for them, it's actually, for them to be inside. And this is something that, okay, you can appreciate the fact that you exist, your presence, it's very valuable, it's important, it's for you, it's like a gift. So all these kinds of things, also is about not losing yourself on the information, because we are in the information all the time, and this can get you crazy, you can just like lose yourself really in this.

But I want to mention also the fact that kind of spiritual that really also inspires me because I'm catholic and I'm from Christian country, and to me it's important, because for example, all these near death experience, it's not like only Christian is like, universal, people have it from different cultures, you know, but what they see is not the end of the life, it's like something that is before you die, when you can see this light. And the white light doesn't say what was going to happen, but it has this heavenly aspect, which is actually described in the Bible. For example, there is a scene when Jesus is on the mount Tabor, and he was changing himself in white, and showing his divinity and showing that he's like not a human, not like a typical human. He's actually godly, he has a godly presence. And that's why he becomes shiny and white and his two companions were shock because it was just before he was crucified. So to me, although it's a Bible story but the sense of profane and sacrum that you have; you have this world of information, and you have this world of distraction and you have this world that has like good and bad things and it confuses all the time. But all of a sudden you have this let's say sacrum-profanum, so you are coming to some sacred place where you can be with yourself. Because I think what is sacred is like being with your heart, being tuned with your heart and being with yourself and being honest. So for having this situation you need to have some sort of environment, have some conditions to be like that. A sacred place where you can be quiet, where you can hear yourself. I am not saying that the installations have this only symbolic reading, but I think is like playing with a symbol because when you enter the white place it's like you're leaving the space you're leaving darkness and you are cut out of the exterior, you are just in the light, so it has a spiritual tone but it's not disposed to be labelled as Christian art or spiritual art. To me, all the aspects are combined, everything is important because at the end when you

approaching art, art work by itself. Yes, so I will not be standing next to the work as describing everything. Art it's very independent, I create it, but now you have to think how it sounds to you, so something that has to speak by itself and the language is not our language; it's a visual language it's a sensual language it is open to everybody you know universally from very different places and cultures and I think this is also the role of art you know, that unites people and it's important.

8.2.1 La infinitat de la llum

Les instal·lacions de Karolina Halatek obren possibilitats de lliure albir per als espectadors. Les seves paraules tenen recullen la fonamentalitat de la llum i la seva relació amb la cosa sagrada, en el sentit que ella apunta a estar i ser amb un mateix, des del que un sent. Una atenció a la llum i un sentit del qual un és i que l'artista relaciona amb el poètic. I és que, de fet, la poètica de l'espectador és la forma precisa en què un sent i ressent la llum. Així mateix, subratlla el caràcter profund que acompanya al color blanc, que acompanya de dades científiques i reflexions sobre les experiències properes a la mort. A través del blanc, però els seus ambients lumínics obren l'aquí i ara que conté els estats lumínics on es despleguen les possibilitats tot i que, com afirma l'artista, els espectadors no les coneixen.

Per a Karolina Halatek, a través de la llum, obre el desconegut. I experimentar aquests medis ambients lumínics és submergir-se en un fluir. Les instal·lacions de Halatek plantegen, a través d'aquesta infinitat del color blanc, una consciència de nosaltres mateixos, un toc d'atenció per escoltar-nos, per esdevenir a través i en relació amb la llum i els espais que aquesta acompanya i construeix.

8.3. Alyson Shotz: Finding de magic of light

Marta- *Geometry of Light* is an installation that allows you to discover light in ways we have never seen, do you think it changes the way we relate to the environment?

Alyson Shotz- I never know what anyone will take away from the work, but my intention was for the viewer to be immersed in light, to experience light in an unadulterated way through the lenses themselves. The light is gathered and refracted through all those lenses, so the sculpture becomes a focal point or vessel of light. Light is the material, even more so than the lenses. I also want the viewer to experience time through the movement of the sun across the sky which becomes even more apparent through lenses and the shadows that move across the room and change through the day and seasons.

M- *Object for reflection* change itself with light but also this changing is activated by the viewer moving around it, so do you think that walking is an essential way to discover the changes in the piece but also in how light works beyond the metallic surface?

A.S.- Sculpture generally requires movement from the viewer... all sculptures are 3-dimensional as opposed to 2-dimensional. You look directly at a painting, but move around a sculpture. Movement around my work is essential. There are different things to be seen close up vs far away, straight on vs at an angle etc. Light emits through the surface because of the way it's made. That becomes more apparent as you walk around it.

M- You have worked with mirror on several occasions, such as *Break Line*. The physicality of the environment creates momentum through colour, light and reflected shapes. Can we say that the spectator has a momentary experience, due to the constant change that takes place? How do you think environment and spectator relate in these cases?

A.S.- The outdoor sculptures that use reflective surfaces change with the changing light. They are in constant flux. I wanted the work to incorporate change using only natural means. When one sees *Mirror Fence* or *Break Line*, that person has only seen it at that particular moment on that particular day but a few minutes later it will look totally different, the next day, different again. It's impossible to fully know this work unless you see it every day..and yes, as one walks along *Break Line* or *Mirror Fence*, the experience is changing as well. The eye cannot fully process the pickets vs spaces so they "flash". The sculpture starts to seem like a mirage.

M- I include your installations in what I call the poetics of light, and I understand poetics as an act of creating new realities. Light creates a poetics and the spectator a poietics (near to Aristotelian *poiesis*), understanding it as that in experimentation she finds possibilities of being (with light, in light or at least a new relation with her environment). So, in this sense, do you think that we can talk in terms of poetics in your installations?

A.S.- I hope that through the act of experiencing and paying attention to light in my sculptures, I might pull people away from their screens and allow them a few moments to experience some of the larger forces in the universe around us. I want the viewer to see themselves as part of a larger living structure, not simply data to be manipulated, or a product to be sold and bought as the digital world/social media would have us be.

8.3.1. L'energia inacabable de la llum natural

Les peces d'Alyson Shotz recullen i concentren la màgica capacitat de la llum natural de canviar i transformar-se. Com ella afirma, a través de les seves obres busca que els espectadors es trobin immersos en la llum i que puguin experimentar-la en la seva forma més natural, sense adulterar. Així mateix, en les seves paraules subratlla la importància del moviment per poder descobrir els canvis i efectes en l'entorn de la llum en joc amb el material i alhora contribueix al fluir constant del medi ambient lumínic que es teixeix.

En certs projectes com *Break Line*, és la natura qui produeix els efectes i genera un medi ambient lumínic sempre en canvi. L'ús de la llum natural reforça la importància de la mutabilitat permanent que s'associa als estats lumínics.

Les experiències dels espectadors, com afirma l'artista són del tot impredecibles, però sí que hi ha en la llum aquest oferir-se com a àmbit d'exploració i de consciència d'un mateix i l'entorn, que per a Shotz, és proposar als espectadors allunyar-se, ni que sigui un instant, de les pantalles i sentir-se part d'una estructura viva.

8.4 David Magán: La luz que entreteje el espacio

Marta- Has trabajado con distintos materiales y formatos de obra pero creo que hay una constante latente en tus proyectos que es la luz ¿De dónde procede tu interés en ella?

David Magán- Fue al principio de mi carrera. Tras haber mostrado un fuerte interés en la escultura y haber estudiado e investigado durante varios años con distintos materiales como la piedra, el metal y la madera, trabajé en un taller de restauración de vidrieras. Me interesé especialmente por el estudio de las técnicas relacionadas con los vitrales, cuando descubrí las posibilidades que la luz tiene de transformar ciertos materiales y el espacio que los rodea. En especial, me enamora la idea de cómo ciertos materiales son capaces de absorber la luz, convirtiéndose en una especie de color atrapado en el aire que parece ser etéreo e intangible.

M- ¿Hay algunas expresiones de color o luz a lo largo de la historia del arte que te captiven en particular?

D.M.- En general, muchos de los grandes templos a lo largo de historia poseen, bajo mi parecer, características en las que la luz juega un papel fundamental en la modulación del espacio interior de la arquitectura, y desde siempre me han interesado.

En especial, el uso de la luz a través del vitral en la arquitectura durante el arte gótico o el art nouveau.

En cuanto a las artes visuales se refiere, existen multitud de movimientos artísticos que de un modo u otro influyen en mi trabajo. Desde el impresionismo a las vanguardias, y más recientemente el Op-art o el Minimalismo. Aunque sobre todo me interesan aquellos artistas contemporáneos que utilizan la percepción como parte fundamental de su trabajo. Como por ejemplo, Larry Bell, James Turrell, Olafur Eliasson o Anish Kapoor.

M- En la obra *Spectrum 03* el espectador se encuentra en un pasaje que al transitarlo despliega múltiples tonalidades de colores que resultan de la mezcla de los colores primarios. Mientras se transita la pieza se desarrolla ya no un ver, sino un sentir los colores que iluminan el espacio y al espectador. Entonces, ¿Consideras que sentir esos colores, experimentarlos, nos lleva a una experiencia donde se activa la imaginación?

D.M.- Si, creo que en este tipo de instalaciones de carácter inmersivo se invita al espectador a sumergirse en una realidad diferente. En donde los sentidos, a través de las sensaciones visuales, se ven expuestos a un viaje en el que la imaginación del espectador es fundamental a la hora de percibir su propia experiencia. Ya sea sentir que le rodea una nube de color, que se encuentre dentro de un tunel o de una suerte de arquitectura imaginaria. Además, es la imaginación activa la que nos ayuda, tras pasar por un proceso de incomprensión, a descubrir lo que está sucediendo en términos físicos. Es en ese punto cuando normalmente la gente suele empezar a interactuar con los cruces de luces que inciden sobre los soportes blancos y ve cómo es capaz de bloquear ciertas combinaciones de color que dan lugar a otras, hasta que descubre cómo se generan los efectos producidos por el artefacto.

M- ¿Crees que tiene sentido hablar de una percepción que va más allá de la visión como factor presente en tus instalaciones, es una forma de reconectar con el entorno y redefinir la relación que tenemos con la luz?

D.M.- Si, desde luego. Como he dicho alguna otra vez: "Pienso que vivimos en un mundo obsesionado sobre la comprensión de los fenómenos que nos rodean y las explicaciones científicas que hay detrás. Como artista me parece especialmente interesante llevar al público a un punto de incomprensión en donde uno sea capaz de abstraerse de la realidad conocida y disfrutar del placer visual desde su lado más irracional, aunque solo sea durante un instante."

M- *Pavillon 01* invita a introducirse en un espacio que a pesar de su forma geométrica a vista exterior, se convierte en un laberinto fluido de colores y formas que mutan y reflejan tanto al espectador como a los colores. En mi tesis el caminar es el elemento que despliega la experiencia en las instalaciones. ¿Crees que el movimiento, en esta obra en concreto, pero también en otros de tus proyectos, es un elemento esencial para descubrir los juegos que propone la luz?

D.M.- Por supuesto, creo que el movimiento es algo fundamental para poder percibir una escultura o un objeto tridimensional, desde siempre he tenido muy en cuenta las posibilidades tridimensionales de los objetos y he intentado crear piezas que fuesen capaces de transformarse lo más posible a medida que uno las rodea.

En el caso de las instalaciones, y más aún en los pabellones, mi intención es potenciar ese movimiento, como tú apuntas. Ahora no sólo se rodea la pieza y si no que se camina a través de ella. Al convertir la obra en arquitectura las posibilidades de percepción se magnifican, la obra se puede observar desde el interior y en todas direcciones.

M- *Cubic Progression II* es una gran pieza que utiliza esas placas de cristal de los colores primarios y que de forma casi mágica inunda su espacio inmediato en colores. Además de la experiencia corporal, pues creo que se da en tus obras una percepción que va más allá de la visión, hay además una invitación al espectador a mirar el entorno en el que se encuentra. Entonces, ¿crees que tus obras son una forma de reconectarnos con nuestro entorno? ¿De una forma más consciente y atenta?

D.M.- Este tipo de instalaciones que me comentas son site-specific. Es decir, esculturas que han sido especialmente diseñadas para un espacio concreto. Por lo tanto, mi intención ha sido que exista un diálogo directo entre las dimensiones de la pieza, la propia arquitectura y el ser humano. Cuando esta interrelación se logra, se podría decir que el entorno que ocupa la obra se ve alterado y permite observarlo con una mirada diferente, e incluso ampliarlo.

M- Siguiendo con *Cubic Progression* del que ya has hecho varias propuestas ¿Crees que su localización afecta a la incidencia y el tipo de luz? Y si es así, ¿Cómo crees que cambia la experiencia?

D.M.- En este caso, "*Cubic Progression*" hace referencia a una serie de variantes a partir del desarrollo de un cubo en el espacio. Pero cada una de ellas son

instalaciones totalmente diferentes tanto formalmente como con su planteamiento de integración en el espacio. No son piezas a mi parecer que se puedan adaptar a otra ubicación fácilmente, pues tienen en consideración muchos parámetros que no son trasladables.

M- Finalmente incluyo algunos de tus proyectos en lo que llamo poéticas de la luz, y entiendo la poética como un acto de creación de nuevas realidades. La luz crea una poética y el espectador una poética (cercana a la *poiesis* aristotélica), entendiéndola como que en la experimentación encuentra posibilidades de ser (con la luz, en la luz o al menos una nueva relación con su entorno). Entonces, en este sentido, ¿crees que podemos hablar en términos de poética en sus instalaciones?

D.M.- Uno de los movimientos artísticos con los que más me identifico a nivel conceptual es el Arte Concreto. Impulsado en gran medida por Max Bill, quien decía: “El arte concreto hace visibles las ideas abstractas en sí mismas con medios puramente artísticos, y para ello crea objetos nuevos. La meta del arte concreto consiste en desarrollar objetos psíquicos para el uso espiritual, de manera similar a cómo el ser humano crea objetos para el uso material.”

Para mí, el proceso creativo es un juego que me permite indagar y experimentar en el mundo físico de las artes plásticas, a partir de una serie de patrones matemáticos, en donde la luz es sin duda el eje central de mi discurso. Proponiendo al espectador nuevas realidades, en donde éste ha de poner todos sus sentidos alerta para llegar a un proceso de comprensión.

8.4.1. La capacitat atmosfèrica de la llum

Per David Magán la capacitat de la llum per transformar els materials i desbordar els límits d'aquests és l'aspecte que més el meravella de la llum. Un aspecte que afirma la creació dels medis ambients lumínics com una totalitat que embolcalla els espectadors. El caràcter eteri de la llum queda reflectit en la seva inspiració en el vitrall i l'ús de la llum en l'arquitectura.

L'artista posa èmfasi en el paper que la imaginació juga en l'experiència de les seves obres, afirmant que és element fonamental perquè l'espectador percebi la seva pròpia experiència. De fet, aquesta imaginació que l'artista identifica com activa impulsa la constitució de la poètica de cada espectador.

Així mateix, afirma la capacitat de la llum de potenciar el moviment i reconeix el concepte poètica en els seus projectes, ja que la llum té aquesta capacitat d'ampliar

l'entorn. Mitjançant els seus projectes els espectadors hi posen tots els sentits i descobreixen les realitats que proposa la llum per construir-ne una pròpia amb les sensacions que més ressonen en la seva interioritat.

8.5. James Turrell: notes sobre una llum viscuda

[La meua obra] Es tracta de la percepció. Per a mi, és utilitzar la llum com a material per influir o afectar el mitjà de percepció. Sento que vull utilitzar la llum com aquest elixir meravellós i màgic que bevem com a vitamina D a través de la pell -i vull dir, som literalment menjadors de llum- per afectar la manera com veiem. Vivim dins d'aquesta realitat que creem, i desconeixem com creem la realitat. Per tant, el meu treball és sovint un *koan* general sobre com formem aquest món en què vivim.

Entrevista James Turrell per Michael Govan, 2011. Disponible a:
<https://www.interviewmagazine.com/art/james-turrell>

[Els *Skyspace*] són reunions. El primer es va anomenar *Meeting*. M'hi vaig asseure i em vaig adonar que vaig fer el *Meeting* que sempre havia volgut fer. Perquè quan era petit, pensava en aquesta idea d'un descapotable [...] Però els pensaments van a tot arreu quan comences a meditar. Els primers cinc o deu minuts de meditació sempre tenen aquests pensaments més aviat fèrtils. És un moment emocionant, com quan et despertes. Crec que una de les coses més sorprenents és despertar d'un somni. El somni t'està deixant mentre et despertes [...] Sempre he volgut fer una llum que sembli la llum que veus al teu somni. Perquè la manera en què la llum infundeix el somni, la manera en què es pinta l'atmosfera, la manera com la llum plou a les persones amb aures i coses així. . . Normalment no veiem llum així. Però tots ho sabem. Per tant, aquest no és un territori desconegut, ni una llum desconeguda.

Entrevista James Turrell per Michael Govan, 2011. Disponible a:
<https://www.interviewmagazine.com/art/james-turrell>

[A *Ganzfeld, Breathing light*] Vaig intentar crear una situació de "desmai" en aquesta instal·lació. es tracta de llum difusa, on no hi ha ombra, ni horitzó, com per exemple, quan un pilot es perd en un núvol. no és una llum agradable, és amenaçador, com estar atrapat en un núvol. Et sents com en un ciberespai i perds el sentit de la gravetat. et sents com si estiguessis en una llum que només coneixes pels somnis.

Entrevista amb James Turrell per Nina Azzarello a Design Boom, 2018
<https://www.designboom.com/art/james-turrell-interview-light-10-16-2018/>

8.6. Olafur Eliasson: Re-sentir la llum

“Els límits del temps s’han dissolt en les relacions espacials[...] Per això el temps esdevé intern; passa diferent per a tu que per a mi. Cada cop es menys mesurable , menys objectiu”

The Conversation Series. Olafur Eliasson per Hans Ulrich Obrist, p.13

“Els visitants o els espectadors es comprometen en una situació, i aquesta situació s’està activant, ells veuen que la situació també es compromet, per dir-ho d’alguna manera. Obviament la situació no reacciona davant d’ells, però a través d’una tercera persona construïda es veuen a si mateixos veient. [...] A través d’aquesta noció de doble perspectiva et relaciones amb l’espai: el veus, hi camines o hi actues, i l’espai té l’habilitat de mostrar-te el que fas”

The Conversation Series. Olafur Eliasson per Hans Ulrich Obrist, p.29

“La nostra relació comuna amb l’espai es desafiada a través d’aquests paisatges abstractes sense marc de referència o punt de fuga. Aquest fet, com a conseqüència canvia la nostra comprensió del temps- del temps objectiu a una comprensió subjectiva del temps. Perquè la perspectiva ara està localitzada dins teu. En efecte no només et compromets amb el teu entorn; l’entorn es compromet amb tu”.

The Conversation Series. Olafur Eliasson per Hans Ulrich Obrist, p.66

“Crec que experimentar els espais, desplaçar-s’hi i beneficiar-se (del vostre sentit) del temps us ofereix l’avantatge de la presència, de tenir un cos. Moure's i implicar-se en els vostres entorns és finalment allò que constitueix l’espai (ia vosaltres mateixos)”.

“Queridos todos, queridos visitantes”, Olafur Eliasson, 2001.

“El color té un enorme potencial psicològic i associatiu: tot i que s’ha cultivat fins a l’extrem, l’experiència dels colors és extremadament individual. El color no existeix en si, sinó només en mirar-lo. El color només es materialitza quan la llum rebota en una superfície fins a les nostres retines, cosa que ens mostra que, de fet, l’anàlisi dels colors té a veure amb la nostra capacitat d’analitzar-nos”

“457 palabras acerca del color”, Olafur Eliasson, 2001.

“El potencial de l’art s’assenta, doncs, precisament en el fet que el seu contingut experiencial es pot actualitzar en contextos diferents dels específicament artístics, i aquests contextos sempre depenen de l’espectador. En altres paraules, l’efecte

propagador, si podem parlar d'aquest fenomen, sempre serà en relació amb l'espectador singular i depèn de disposicions concretes que fan que sigui més o menys receptiu a una obra particular”

“Algunas ideas acerca del color”, Olafur Eliasson, 2006

“Al centrar-nos en la llum podem obrir una manera diferent de veure i estar al món. En la meua investigació actual intento fer èmfasi en la naturalesa pragmàtica de la llum i “fer-la explícita”, com ha afirmat el sociòleg Bruno Latour en un breu text sobre l'aire [...]Parlar sobre la llum en si condueix sovint a una definició només parcial que comporta certa insensibilitat envers les seves qualitats experiencials, justament el contrari del que jo pretenc.[...] sensació de la llum, de la seva naturalesa polifònica, ens entumeix. I els anuncis comercials intermitents recalquen el missatge dels signes –la venda de mercaderies–, no la llum en si mateixa. [...]Això apunta al fet que el caràcter immaterial de la llum és difícil de captar perquè tendim a centrar-nos en allò que s'il·lumina [...] La llum obre espais indeterminats i ens desafia a redefinir la nostra sensibilitat cap als nostres entorns. El tema es pot aclarir encara més en fer una ullada”.

“Condiciones lumínicas”, Olafur Eliasson, 2008

“Crec que les sensacions tenen una dimensió productiva i extravertida, cosa que significa que són molt més comunicables del que generalment es pensa. Les sensacions són integradores perquè s'obren a altres persones i als nostres entorns; fins a cert punt els entorns es produeixen, doncs, quan els sentim, creant un intercanvi entre l'individu i l'entorn que fa que tots dos siguin correlatius”

“Las sensaciones son acciones”, Olafur Eliasson, 2008

(Sobre *Your Rainbow Panorama*) “En dies assolellats, una cascada de llum prismàtica es projectarà a l'interior de The ARoS prism esfèric com a resultat d'una sèrie de prismes muntats a les parets de l'esfera. L'ús de la llum natural posa èmfasi en la relació en canvi continu entre el color, la llum i l'espai. Quan completeu una volta de la passarel·la panoràmica, el visitant haurà viatjat a través de tots els colors de l'espectre”.

“Encuentros de fricción”, Olafur Eliasson, 2009

8.7 Ann Veronica Janssens: Immersions lumíniques

“L'acte de percepció és realment el nucli de les meves obres d'art i els meus interessos: la llum, però també els fenòmens físics. El moviment sempre ha estat molt important, juntament amb la idea que és el propi públic qui fa l'obra”

“M'interessa la subjectivitat del públic. Intento treballar de manera abstracta, sense impulsos psicològics. Però m'agrada la idea que la subjectivitat del públic és molt important, així com la meua pròpia subjectivitat, i intento fer una mena de tensió entre el que es proposa i el que es viu”

(Parlant de *Yellow, Blue, Pink*) “També es tracta de crear la sensació, la percepció, de dissoldre els límits de l'arquitectura. Ja no hi ha límits quan hi ets. Tens una visió, però és gairebé més interna que externa: estàs en la llum. Quan vaig començar a treballar amb boires de colors, vaig pensar que era interessant perquè era com un zoom en un quadre, un zoom en blau o taronja o una combinació. I això és el que intento experimentar”.

Extractes de l'entrevista d'Studiolnternational a Ann Veronica Janssens, Novembre
2020

Utilitzo la llum en totes les seves formes [...] em permet mostrar les manifestacions de la realitat d'una manera diferent[...] Jo crec que a vegades has d'esborrar la realitat, per veure alguna cosa més, per fer visible l'invisible de fet. [...] Un dels elements de la meua obra és la serendipitat, títol de l'exposició de Wiels el 2009, i és la idea de descobrir en accidents feliços, formes o elements que estan subjectes a desenvolupar-se. D'aquests accidents feliços o de la “flanerie” pots adonar-te'n d'un moviment, d'un fenomen, d'un color i d'aquí desenvolupar una recerca”

Christian Lund conversa amb Ann Veronica Janssens, Louisiana Museum, Abril 2016

Conclusió

Concloure implica tancar, donar fi a alguna cosa però amb els estats lumínics aquest acte no és del tot possible.

Tal com ja s'ha afirmat en diverses ocasions perquè els estats lumínics no són un concepte arqueològic, és a dir, que designa allò que va ser sinó que tal com ha estat plantejat és una categoria viva que encara té capacitat de créixer i transformar-se.

L'objectiu d'aquesta tesi era construir un àmbit conceptual que recollís la potència creadora de la llum, un fet present i detectat en les instal·lacions d'algunes artistes de forma casual, però que arribats al final d'aquesta tesi es constitueix com un fet lligat i real, de manera que gairebé els estats lumínics podrien ser un àmbit paral·lel al *Light Art* per la riquesa i possibilitats d'experimentació que han quedat paleses en l'estudi realitzat al llarg dels diferents capítols.

De fet, com es va constatar en els primers capítols d'aquesta tesi, el *Light Art* és un concepte que acull pràctiques artístiques disperses que només tenen en comú la llum, i en les poques definicions que hi ha al respecte, només es centren en la llum artificial. Així mateix, l'ús del terme actualment no refereix un estil o corrent concreta sinó una amalgama simbiòtica. Els estats lumínics, al llarg de la present investigació s'han consolidat no només com un receptacle dins el *Light Art* sinó com a lloc des d'on en futures investigacions, començar a construir el panorama dels diferents caràcters i riqueses s'agrupen avui sota el *Light Art*. Així doncs, aquesta recerca dels estats lumínics es pot establir com un microcosmos i punt de partida per establir els diferents matisos i constituir el *Light Art* com una categoria sòlida dins el panorama de l'art contemporani.

Més enllà d'aquesta primera fita els estats lumínics des de la comprensió d'aquests com a totalitats que generen experiències han obert la possibilitat de tractar diferents aspectes tals com la percepció, l'espai i el temps, que acaben concentrant-se en l'experiència estètica per vivificar una experiència basada en la sensibilitat perceptiva i la possibilitat de sentir i generar una poètica com a forma no només d'establir una relació amb la llum sinó de comprendre's a un mateix sota les possibilitats i aspectes que es despleguen en i des de la llum.

Per tenir un panorama d'aquesta xarxa de constel·lacions oberta a propòsit i des dels estats lumínics repassarem a continuació les diferents reflexions que ens han obert cadascun dels capítols i els interludis que han estat elements claus en la coherència de la investigació perquè són aspectes que quedaven entre dos conceptes i que amb

aquest element no només tenen lloc sinó que fan fluir el conjunt del text i connecten els capítols entre ells.

El primer capítol ha fet possible establir la importància i també els misteris que encara avui representa la llum. Així, hem recollit de forma fugaç les diferents comprensions sobre la llum en la història, destacant el doble vessant del seu estudi com a *lumen* i com a *lux* concepte que emfatitza les qualitats sensorials en l'experimentació.

Seguidament, el breu viatge a través genealogia de la llum, estableix un recorregut pels usos i representació de la llum en la pintura, l'arquitectura i l'escultura.

El capítol 2, dedicat a situar els estats lumínics, primer explora la necessitat d'un àmbit diferenciat per aquests projectes que es troben disseminats en l'ampli i fràgil *Light Art*, ja que a través del seu breu repàs hem comprovat que aquest concepte no s'adequava a la riquesa de la llum en els diferents projectes ni és un terme que tingui encara la solidesa de corrent o moviment artístic per tres causes principals: l'escassetat de reflexió teòrica entorn del concepte, l'ús del mateix de forma indistinta i la seva focalització en la llum artificial. Aquesta anàlisi, vist en perspectiva ens ha dut a afirmar la possibilitat de partir dels estats lumínics per elaborar els diferents àmbits que actualment conté el *Light Art*. De forma paral·lela, s'explora a breus pinzellades els orígens i l'evolució del *Light Art*. A continuació s'ha definit el terme estats lumínics, plantejat com el concepte que acull les singularitats de la permanent transformació de la llum així com de les experiències viscudes perquè estar sempre és diferent i no és un fet immòbil. Estats lumínics doncs com el concepte adient per aquestes instal·lacions doncs capta el doble aspecte de permanència i efemeritat present en tots els projectes.

Aquest capítol tanca amb una exploració dels antecedents dels estats lumínics, que amb mirada àmplia, s'assenten en aquells moviments i artistes que comparteixen en comú un alt interès en la sensorialitat estètica i al mateix temps, de forma directa o indirecta, treballen amb la llum o aquesta dota les seves obres d'una potència expressiva gairebé màgica.

El capítol tercer presenta les qualitats de la llum. Després d'una primera distinció entre llum natural i llum artificial es proposen 6 aspectes de la llum- intensitat, reflexió, moviment, dispersió, resplendor i color- que sorgeixen com una forma no només de classificació sinó que des d'un punt de vista fenomenològic ajuden a apropar-se a la llum des de petits focus que l'aborden. Aquests focus recullen i desgranen la potència creadora de la llum en els diferents projectes. Alhora, s'estableix una classificació dels

projectes basada en aquestes qualitats que serveix de guia pel lector i alhora serà la base per construir la proposta curatorial.

Seguidament, es desplega el capítol sobre la percepció que analitza el tipus especial de percebre que fomenten els estats lumínics. Un percebre que passa necessàriament pel concepte “encarnat” de Merleau-Ponty i que incorpora aspectes estudiats sobre la percepció d'autors com Juanhi Pallasmaa o Gernot Böhme que ajuden a definir una percepció basada en el cos, involucrada i afectada necessàriament per l'entorn, i que en el cas específic dels estats lumínics, connecten els espectadors amb els infinits matisos de la llum. La importància de la corporalitat en la percepció dels estats lumínics es completa amb la cinestèsia, que compren l'acte de sentir allò que fan els espectadors i la somaestètica que compren el cos com un lloc d'apreciació estètica i capaç de generar sensibilitat. Aquest capítol condensa la rellevància del cos estèsic en relació amb la llum, element que en les nostres quotidianitats només s'associa a la capacitat de veure-hi o no.

El primer interludi es dedica a l'atmosfera, un concepte amb una llarga tradició en diferents espais de pensament i que actualment segueix en plena efervescència. Amb una primera aproximació al concepte a través dels estudis de Gernot Böhme, Tonino Griffèro i Adam Andrzejewski, es relaciona el terme amb els estats lumínics. Així, el concepte atmosfera, pel seu caràcter d'entremig recull de manera òptima la fluïdesa característica de la llum i integra la noció de co-presència latent en tots els estats lumínics.

El capítol 5 desplega la reflexió sobre el concepte espai lligat als estats lumínics, ja que el format instal·lació que trobem en la majoria de projectes ho requereix. No obstant això, la complexitat i amplitud del concepte espai que es presenta a través d'alguns punts de vista porta a establir el terme medi ambient lumínic. Aquest concepte permet especificar més el que succeeix en els projectes i alhora és un terme que s'acosta més a aquesta encarnació i situació dins la instal·lació, accentuant el caràcter immersiu. Establert el medi ambient lumínic es revisita el concepte d'indret per associar-lo als estats lumínics com la localització on l'espectador esdevé, on troba les correspondències entre allò que sent i experimenta amb el que li comunica la llum. En efecte, l'indret és l'emplaçament on l'espectador constitueix la seva poètica.

Respecte al segon interludi es constitueix donada la rellevància del moviment i la fluïdesa de la llum que feien latent la qüestió de la temporalitat als estats lumínics. Un breu interludi que dibuixa la relació entre la temporalitat en el percebre i el temps de la llum. Aquesta temporalitat especial dels estats lumínics s'identifica amb el concepte

grec, estudiat per Antonio Campillo, del *kairós*, entès com el temps del succeir i el fluir. Un concepte especial que reforça la forma de presència de la llum en els estats lumínics i la relació que estableix l'espectador en el moment que es troba amb l'univers lumínic. Per aquest motiu les instal·lacions dels estats lumínics, tant des de l'angle de la instal·lació com en l'àmbit de l'experiència estètica, estan marcades per l'efemeritat infinita i la mutabilitat permanent, aspectes que també es recullen en aquest interludi, ja que les instal·lacions són responsives de forma contínua a múltiples formes d'experimentar-les i la mateixa llum s'ofereix com una àmplia zona que convida a ser explorada. Aquestes característiques venen donades en part per la naturalesa de la llum, canviant i dual, el que provoca que en l'experiència hi hagi un estat de perpetu d'esdevenir i transformar-se alhora que es construeix l'ambient lumínic. Dona fi a aquest interludi una pinzellada sobre la desacceleració, un aspecte característic dels estats lumínics que permet descobrir els possibles lumínics i alhora, concentrar el present de la percepció estètica dels espectadors.

El caminar contemplatiu en la llum es desenvolupa al capítol 6. En aquest es dibuixa la relectura o la portada al present de l'*aisthesis* a través de l'experiència estètica que es constitueix en els estats lumínics. La sensorialitat i el moviment com a elements claus per mantenir aquest diàleg lumínic, obert i canviant, que manté llum i espectador en constant expansió. Així doncs, el caminar contemplatiu esdevé l'element que permet als espectadors explorar els medis ambients lumínics i desvetllar l'indret precís i irrepetible on desenvolupar la poètica. Una poètica que també és travessada per la mutabilitat i l'efemeritat i cristal·litza en el moment en què l'espectador esdevé llum. La reflexió entorn de l'experiència estètica es finalitza amb dos aspectes: D'una banda el paper de la imaginació i la memòria en aquest viatge de l'experiència. D'altra banda, la importància de la reflexivitat somàtica per ressentir els efectes i afectes lumínics han fet que s'estableixi una relació entre l'experiència estètica que possibiliten els estats lumínics i la disciplina de la somaestètica. Una relació que apunta els estats lumínics com a àmbit d'autoconsciència i de possibilitats infinites de relació amb la llum.

El concepte poètica que s'anuncia i és part de l'experiència estètica, ha estat un terme que planejava constantment en diversos punts de la reflexió desenvolupada. Per aquest motiu esdevé l'interludi que tanca de forma creativa la reflexió teòrica desplegada. El concepte poètica té la possibilitat d'anar més enllà de l'experiència estètica, recollint la capacitat de la llum de desvetllar les seves possibilitats i de produir universos lumínics que esperen a ser descoberts, però que incideixen en la forma de relacionar-se amb la llum i l'entorn. Un concepte que si es pretengués utilitzar de forma àmplia en la investigació, inevitablement s'acaba diluint a si mateix.

El projecte expositiu exigeix un exercici de viatjar d'allò més panoràmic a situar-ho sobre plànol de forma coherent. Si bé és cert, que en desenvolupar una proposta que fos realitzable a escala logística i econòmica, el model d'exposició es pensa en la ciutat de Barcelona i en concret al barri del Born per la presència permanent *Deuce Coop* que es troba al Centre Cívic Convent Sant Agustí, també acull el model de festival amb la intenció de fer-lo més accessible i alhora el propi model és coherent amb la importància que el caminar i el fet de constituir un viatge propi tenen en els estats lumínics. Tanmateix, inspirar-se en el model de festival lumínic és consistent amb la tradició de la ciutat de Barcelona amb el LLUM BCN que després d'una dècada està consolidat com un festival lumínic de referència internacional.

L'últim capítol recull les entrevistes realitzades, quan ha estat possible, i quan no, una recopilació de fragments que poden identificar-se amb l'essència dels estats lumínics. Aquest apartat ha estat una oportunitat per posar en relació les idees plantejades en la tesi amb el coneixement de les artistes, diàlegs que han obert el naixement del seu interès per la llum, però també, a través de les converses s'ha arribat a aquesta conjunció entre el plantejament teòric i els seus discursos. Aquestes entrevistes s'acompanyen de breus comentaris que condensen els punts més rellevants amb aquells aspectes dels estats lumínics desenvolupats al llarg de la tesi.

L'annex a més de conformar un primer assaig i esquema de catàleg permet al lector tenir les instal·lacions unides a través de les qualitats de la llum en un cop d'ull. Cadascun dels projectes s'acompanya d'un comentari per intentar oferir al lector certa sensació d'immersivitat que no s'aconsegueix amb les imatges perquè la seva riquesa és plenament sentida en persona.

Certament, si hagués de definir els estats lumínics amb poques paraules faria referència a tres conceptes apareguts al llarg de la investigació. D'entrada, la generació d'experiències perquè la naturalesa de la llum condensa aquest punt màgic de canvi des d'on les experiències mai són iguals. Altrament, el concepte expansivitat perquè la llum absorbeix i atrapa més enllà dels elements que conformen la instal·lació per semblar que gairebé tot el que il·lumina esdevé porós i absorbeix, o no, la llum. En acabat, poètica, perquè tot i ser un concepte complicat, condensa en aquest marc de la investigació l'experiència de l'espectador, on es conjuga la sensibilitat, la percepció, l'emoció, la sensació i altres aspectes. La poètica és la cristal·lització de com cada espectador es relaciona de forma única amb la llum.

A banda d'això, alguns temes i conceptes tractats al llarg de la investigació requereixen un major aprofundiment com per exemple, la temporalitat i l'atmosfera.

Ambdós àmbits es podrien explorar de forma més profunda perquè la temporalitat dels estats lumínics lliga dos conceptes en primera instància oposats com l'efímer i l'etern, alhora que es separa entre la temporalitat viscuda per l'espectador i el temps de la llum que desemboquen en una temporalitat mixta.

Així mateix, l'atmosfera aplicada als estats lumínics permetria treballar més a fons la implicació emocional dels espectadors amb la llum, partint per exemple, dels estudis que constaten el benefici per l'estat d'ànim de la llum. Un tema que en alguna de les entrevistes apunten artistes com Liz West o Karolina Halatek i que està en el rerefons d'alguns dels arguments exposats al llarg de la investigació.

Pel que fa al caminar contemplatiu en la llum es planteja com la forma com els espectadors es disposen a l'experiència i, per tant, és un element que obre o catalitza la mateixa. En futures línies d'investigació es podria explorar més la vinculació que es proposa amb la somaestètica i el seu paper com a eina transformadora no tan sols de l'experiència de les instal·lacions sinó també del coneixement que desenvolupen els éssers humans sobre si mateixos en els encontres amb la llum. Alhora, des de la posició en què s'ha situat aquest concepte dins l'estètica, es podria avaluar la seva possible rellevància tant en l'art contemporani com en la història de l'art de forma general.

En definitiva, per la capacitat d'obrir més àmbits d'exploració entorn dels estats lumínics i la possibilitat d'aquests d'expandir-se perquè l'absència de llum també podria ser una qualitat a explorar- és el motiu pel qual a l'inici d'aquesta conclusió afirmava que els estats lumínics poden arribar a ser un àmbit paral·lel al *Light Art* i no recollit per aquest.

El contingut d'aquesta tesi centra en la llum les possibilitats d'investigar el panorama artístic contemporani. En el seu conjunt mostra la rellevància d'aquesta llum com l'element capaç d'impulsar experiències somàtiques que impacten en la quotidianitat dels éssers humans, en la forma de relacionar-se amb la llum.

Així doncs, tot i que la present tesi totalment té un alt grau d'especificitat considero que les diferents conclusions que es desprenen dels diferents capítols poden tenir interès per a diferents col·lectius.

En primer lloc, aquells investigadors interessants o vinculats a l'art lumínic poden trobar aquí una comprensió del light art des d'una mirada concreta, els estats lumínics, però es pot partir de la connexió realitzada entre la percepció, la forma de l'espai i la temporalitat que en conjunt desemboquen en l'experiència estètica per explorar les

possibilitats de la llum en l'art per explorar les possibilitats i límits d'aquestes relacions. Al mateix, temps, pot constituir un punt de partida per a historiadores de l'art o teòrics que vulguin aportar més claredat a la intensa xarxa que avui és el *Light Art*.

En segon lloc, malgrat el to certament poètic que es desprèn en algunes reflexions, les diferents tipologies de llum, la relació que estableixen amb els materials i l'impacte no només en l'àmbit físic sinó també sensorial i emocional de la llum en els éssers humans, pot ser un àmbit rellevant per a dissenyadors d'il·luminació o arquitectes que desitgin explorar la sensibilitat estètica que la llum pot donar en els seus projectes.

En tercer lloc, la present tesi pot esdevenir un marc teòric per alguns artistes que treballen amb la llum com a mitjà per entendre com interactuen les seves propostes amb l'espectador i inspirar l'ús de la il·luminació per crear experiències més immersives. Finalment, tot i que el projecte curatorial s'inspira directament en el format festival d'art lumínic, la dissertació teòrica que es fa al llarg de la tesi pot ser un marc per acostar-se a la comprensió de la instal·lació lumínica com a generadora d'experiències, ampliant l'espectre de les formes d'utilitzar la llum en els projectes i, per tant, seleccionar els espais per maximitzar l'experiència.

Així mateix, i com s'ha esmentat, en l'àmbit estètic considero que el lligam entre la llum i la percepció estètica que es teixeix en el capítol de la percepció i es desenvolupa amb el caminar contemplatiu, és una aportació a la disciplina de la somaestètica. Com s'ha desenvolupat, l'experiència de la llum pot ser un vessant de la somaestètica per la seva atenció a la consciència i a la corporalitat d'aquells qui l'experimenten.

En conjunt, els estats lumínics a pesar de tot el desplegament teòric plantejat en aquesta investigació des de diverses veus i disciplines crec fermament que mantenen una esclatxa de màgia només possible de descobrir en les experiències que hi desenvolupem. Una màgia que en cada instal·lació impulsa als espectadors a aquest aventurar-se i descobrir.

Així les coses, per aquest component serendípic i les diverses afirmacions que s'han desplegat al llarg del text, sobre la capacitat de canvi de la llum i l'obertura constant de l'experiència no pretenc que aquesta conclusió tanqui els estats lumínics sinó que esdevingui un punt més en el seu camí.

Bibliografia

A continuació es presenten la bibliografia utilitzada al llarg d'aquesta investigació. Per tal que esdevingui en si mateixa una eina de consulta les diferents fonts s'organitzen de manera que segueixen els capítols de la tesi. Al final s'inclou un compendi de fonts bibliogràfiques que han proporcionat informació i aspectes útils tot i no ser font de citació directa, així com d'obres de referència majoritàriament consultades per ordenar les obres citades en el primer capítol i títols i articles que des d'una visió general ens acosten als artistes que en el present escrit inauguren l'inici dels estats lumínics.

Introducció: Preludi als estats lumínics

Bergson, Henri. 1936 [1934]. *El Pensamiento y Lo Movible*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.

Didi-Huberman, Georges. 2014. *El Hombre Que Andaba En El Color*. Madrid: Abada Editores.

Han, Byung-Chul. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder

Plummer, Henry. 2009. *The architecture of natural light*. Nova York: Monacelli Press

Capítol 1. Situar la llum

Associació Bíblica de Catalunya. 2011(ed.) *Bíblia Catalana*. Traducció Interconfessional. Barcelona: Editorial Claret.

Bille, Mikkel; Flohr, Tim Sørensen. 2007. "An Anthropology of Luminosity: The Agency of Light." *Journal of Material Culture* 12 (3): 263–84.

Boccioni, Umberto. 2004. *Estética y Arte Futuristas*. Barcelona: El Acanalado.

Frimmer, Martin. 2018. "Optical Forces: How Much We Are Allowed to Know?" *ZKM Museum*. Disponible a:
<https://zkm.de/de/media/video/the-future-of-light-art-martin-frimmer-optical-forces-how-much-are-we-allowed-to-know>

Govan, Michael. 2011. "James Turrell." *Interview Magazine*. Disponible a:
<https://www.interviewmagazine.com/art/james-turrell#page2>.

Merleau-Ponty, Maurice. 2010 [1964]. *Lo Visible y Lo Invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Münch, Mirjam, and Adam Brondsted. 2017. "The Effect of Light on Humans." *Changing Perspectives on Daylight: Science, Technology and Culture*, ed. Sean Sanders i Jackie Oberst, 16–23. Washington: Science/AAAS.

Ovidio Nasón, Publio. 2002. *Metamorfosis*. Pérez Vega, Ana (trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sosa Salazar, Paola; González López, Oscar. 2015. "La Luz En La Cultura

Azteca-Mexica.” *Ingenierías* 18 (68): 6–14.

Zajonc, Arthur. 2015 [1993]. *Capturar La Luz*. Girona: Atalanta.

Capítol 2. El lloc dels estats lumínics

Alvárez Romero, Ekaterina, ed. 2017. *Yves Klein*. Ciudad de México: Editorial RM.

Arndt, Matthias, ed. 2012. *Heinz Mack. Heinz Mack in Berlin 1958-2012*. Berlin: Arndt Verlag.

Ando, Tadao. 2003. *Los Colores de La Luz*. Tom Heneghan (ed.). London: Phaidon Press.

Auping, Michael. 2007. *Declaring Space : Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*. Nova York: Prestel.

Bal, Mieke. 2013. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Nova York: Bloomsbury.

Betancourt, Michael. 2006. *Thomas Wilfred's Clavilux*. California: Borgo Press.

Clark, Robin. 2011. “Phenomenal: An Introduction.” A: Clark, Robin. *Phenomenal: California Light, Space, Surface*, 19–78. Berkeley: University of California Press.

Clarke, Michael. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Nova York: Oxford.

Eisser, Carola. 2005. “Light Art: Art Dictionary .” Hatje Cantz. Disponible a:

https://www.hatjecantz.de/light-art-5048-1.html?article_id=5048&clang=1.

Fontana, Lucio. 2013. *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, Textes, Entretiens)*. Editat per Vàlerie Da Costa. Monts: Les presses du réel.

Galimberti, Jacopo. 2012. “The N Group and the Operaisti: Art and Class Struggle in the Italian Economic Boom.” *Grey Room*, no. 49: 80–101.

Guilera, Llorenç. 2011. *Anatomía de La Creatividad*. Sabadell: FUNDIT- Escola superior de Disseny ESDi.

Hillgins, Vàlerie. 2015. *ZERO. Countdown to Tomorrow, 1950-60's*. Nova York: Guggenheim Museum Publications.

Hohlfeldt, Marion; Imbernon, Laurence. 2013. *Mouvement, Lumière, Participation : GRAV 1960-1968*. Rennes: Galerie Art & Essai.

Jansen, Gregor; Weibel, Peter. 2006. *Light Art From Artificial Light: Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*. Ostfildern: Hatje Cantz.

Khan, Louis. 1975. *Light Is the Theme: Louis I. Khan and the Kimbell Art Museum*. New Heaven: Yale University Press.

Klein, Yves. 1974. *1928-1962: Selected Writings*. Editat per: Michael Compton. Londres: Tate Gallery Publications.

———. 2020. [1959]. *L'Évolution de l'art Vers l'immatériel*. Paris: Éditions Allia.

Lahme, Frédéric. 2013. “Heinz Mack x Castello Di Brolio.” Wein Krake. Entrevista

disponible a:

<http://www.weinkrake.com/en/heinz-mack-castello-brolio-silver-steele/>.

- Lippard, Lucy R. 2004. *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Mack, Heinz, and Otto Piene. 1973. *ZERO*. Cambridge: MIT Press.
- Margozzi, Mariastella; Granzotto, Giovanni. 2012. *Arte Programmata e Cinetica: Da Munari a Biasi a Colombo*. Roma: Il Cigno.
- Moholy-Nagy, Lázlo. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: ID Books.
- . 1949. *The New Vision: From Material to Architecture*. Nova York: Wittenborn, Schultz.
- . 1970. "Make a Light Modulator." A: *Moholy- Nagy: An Anthology*, Richard Kostelanetz (ed.). Nova York: Da Capo Press.
- Morellet, Le Parc, Sobrino, Yvaral, Stein. 1961. "Manifiesto GRAV." Paris.
- Popper, Frank. 1963. "Movement and Light in Today's Art." *The UNESCO Courier*, no. 9: 12–18.
- Pörschmann, Dirk; Schavemaker, Margriet (eds). 2015. *ZERO*. Düsseldorf: Walther König.
- Riout, Denys. 2006. *Yves Klein: L'aventure monochrome*, Paris: Découvertes Gallimard.
- Risco, Marta. 2018. "LLUM.ZERO : la fenomenalitat de la llum al Moviment ZERO, 1957-1966". Treball de fi de màster, EINA.
- Rothko, Christopher. 2017. "Foreword: Color, Form and Drama." In *Rothko: The Color Field Paintings*, Jenny Moussa (ed.), 6–8. San Francisco: Chronicle Books.
- Rothko, Mark. 1990. "The Romantics Were Prompted." In *Abstract Expressionism : A Critical Record*, Cecile Shapiro i David Saphiro (eds.), 397–400. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2002. *Scritti* .Alessandra Salvini (ed.). Milano : Abscondita.
- Thierolf, Corinna; Vogt, Johannes. 2009. *Dan Flavin: Icons*. Munich: Schirmer/ Mosel.
- Torres, Ana M^a, (ed). 2005. *James Turrell*. València: Institut Valencià d'Art Modern.
- Valero Ramos, Elisa. 2004. *La Mateira Intangible: La Luz En La Arquitectura*. Valencia: Ediciones generales de la Construcción.
- Weibel, Peter (org.) 2018. "The Future of Light Art" Cicle Conferències al ZKM. 8 i 9 Febrer Disponible a : <https://zkm.de/en/event/2018/02/the-future-of-light-art>
- Weschler, Lawrence. 2008. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees*. Los Angeles: University of California Press.
- Zumthor, Peter. 2006. *Atmospheres, Architectural Environments, Surrounding Objects*. Berlin: Birkhäuser.

Capítol 3. Les qualitats de la llum

- Albers, Josef. 2017. *La Interacción Del Color*. Madrid: Alianza Forma.
- Arnheim, Rudolph. 1964. *Art and Visual Perception: A psychology of the Creative Eye*. Los Angeles: University of California Press
- Arozqueta, Claudia. 2018. "Polysemous Light: Light as a Contradictory Material in Rafael Lozano-Hemmer's Work." *Artnodes* 2018 (21): 146–53.
- Bal, Mieke. 2013. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Nova York: Bloomsbury.
- Dunham, Richard E. 2016. *Stage Lighting: Fundamentals and Applications*. Nova York: Routledge.
- Le Feuvre, Lisa. 2018. *David Magán: The weight of colour* (cat.expo.). Madrid: Galería Cayón.
- Major, Mark; Spiers, Jonathan; Tischhauser, Anthony (eds.). 2005. *Made of Light: The Art of Light and Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Martínez Roger, Ángel. 2020. "Las Escenografías de Adolphe Appia: Una Reforma Poética." *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta En Escena*, no. 12.
- Yot, Richard. 2020. *Light for Visual Artists*. Londres: Laurence King.

Capítol 4. La percepció en els estats lumínics

- Bentley, Arthur; Dewey, John. 1949. "The Terminological Problem." A: Bentley, Arthur; Dewey, John. *Knowing and the Known*, 47–79. Boston: Beacon Press.
- Böhme, Gernot. 1993. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." *Thesis Eleven* 36 (1): 113–26.
<https://doi.org/10.1177/072551369303600107>.
- . 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Jean-Paul Thibaud (ed.). Nova York: Routledge.
- . 2020. *Aisthétique. Pour Une Esthétique de l'expérience Sensible*. Monts: Les presses du réel.
- Eliasson, Olafur. 2010. *Take Your Time*. Köln: Walther König.
- Gibson, James J. 1968. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londres: George Allen & Unwin Ltd
- Goethe, Johann Wolfgang. 2015. *Theory of Colours*. Londres: Project Gutenberg.
- Ingold, Tim. 2016. "Lighting up the Atmosphere." A: Bille, Mikkel; Sorensen, Tim Flohr (eds.). *Elements of Architecture. Assembling Archeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, 163–76. Nova York: Routledge.

- Merleau-Ponty, Maurice. 2010 [1964]. *Lo Visible y Lo Invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- . 1999 [1945]. *Fenomenología de La Percepción*. Barcelona: Altaya.
- Moreno, Manfredi. 2020. “Merleau-Ponty y El Análisis de La Sensación En Los Límites de La Fenomenología.” *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía* 15: 79–89.
- Pallasmaa, Juhani. 2014. “Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience.” *Lebenswelt* 1 (4): 230–45.
- . 2016b. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Paterson, Mark. 2012. “Movement for Movement’s Sake? On the Relationship Between Kinaesthesia and Aesthetics.” *Essays in Philosophy* 13 (2): 471–97.
- Shusterman, Richard. 2008. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Nova York: Cambridge University Press.
- . 2012a. “Body and the Arts: The Need for Somaesthetics.” *Diogenes* 59 (1–2): 7–20.
- Vasseleu, Catherine. 1998. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and Merleau-Ponty*. Londres: Routledge.
- Venebra, Marcela. 2019. “Corporalidad y Temporalidad: El Cuerpo Como Órgano de La Naturaleza.” *Devenires* XX (40): 157–81.

Interludi 1. El concepte d’atmosfera en els estats lumínics.

- Andrzejewski, Adam. 2022. “The Ontology of Atmospheres.”. Seminari EINA.
- Böhme, Gernot. 1993. “Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics.” *Thesis Eleven* 36 (1): 113–26.
- . 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Jean-Paul Thibaud (ed.). Nova York: Routledge.
- . 2020. *Aisthétique. Pour Une Esthétique de l’expérience Sensible*. Monts: Les presses du réel.
- Griffero, Tonino; Tedeschini, Marco. 2019. *Atmosphere and Aesthetics: A Plural Perspective*. Cham: Palgrave macmillan.
- Griffero, Tonino. 2014. *Atmospheres: The Aesthetics of Emotional Spaces*. Farnham: Ashgate.
- Pallasmaa, Juhani. 2016c. “The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood.” *Architectural Design* 86 (6): 126–33.

Capítol 5. La metamorfosi de l’espai en els estats lumínics

- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing.

- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- Costa, Tània. 2001. *L'Espai com a esdeveniment : lectura de l'univers emmirallant de Miquelangelo Pistoletto*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts.
- . 2010. "Martin Heidegger: espai i identitat". A: *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LII, 343-374.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*. Londres: Routledge.
- . 2011. "Against Space: Place, Movement, Knowledge." A: Kirby, P.W. (ed.) *Boundless Worlds: An Anthropologica Approach to Movement*, 29–44. Nova York: Berghahn Books.
- Lund, Christian. 2016. "Ann Veronica Janssens Interview: Passion for Light". Video Louisiana Museum of Modern Art. Disponible a: <https://vimeo.com/184493462> [Consultat el 20 de Maig de 2021]
- Malpas, Jeff. 2015. "Pensar Topogràficament: Lugar, Espacio y Geografía*." *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 61: 199–229.
- Massey, Doreen. 2003. "Some Times of Space." A: May, Susan (ed.) *Olafur Eliasson: The Weather Project*, 107-118. Londres: Tate Publishing.
- Pallasmaa, Juhani. 2016b. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ströker, Elisabeth. 1987. *Investigations in Philosophy of Space. Series in Continental Thought 11*.

Interludi 2. La temporalitat en el medi ambient lumínic. Constitució i experiència

- Bergson, Henri. 1936. *El Pensamiento y Lo Movable*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.
- Campillo, Antonio. 1991. "Aión, Chrónos y Kairós. La Concepción Del Tiempo En La Grecia Clásica." In *La(s) Otra(s) Historia(s)*, 33–70. Pamplona: UNED de Bergara.
- Dziedzic, Sarah. 2017. "Interview with Alyson Shotz." a: *Storm King Oral History 001* Nova York: Storm King Art Center
- Eliasson, Olafur. 2012. *Leer Es Respirar, Es Devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.

Capítol 6. El caminar contemplatiu en la llum. La forma de l'experiència estètica en els estats lumínics.

- Agamben, Giorgio. 2005. *El Hombre Sin Contenido*. Barcelona: Ediciones Àltera.
- Albers, Josef. 2017. *La Interacción Del Color*. Madrid: Alianza Forma.

- Bachelard, Gaston. 2010. *La Poética Del Espacio*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, Charles. 2021. *El Pintor de La Vida Moderna*. Barcelona: Flâneur.
- Benjamin, Walter. 2003. *La Obra de Arte En La Época de Su Reproductibilidad Técnica*. Mexico: Editorial Itaca.
- Bentley, Arthur; Dewey, John. 1949. "The Terminological Problem." *A Knowing and the Known*, 47–79. Boston: Beacon Press.
- Bergson, Henri. 2006 [1986]. *Materia y Memoria: Ensayo Sobre La Relación de Cuerpo Con El Espíritu*. 1a ed. 2a. Buenos Aires: Cactus.
- Brigante, Anna Maria. 2012. "La Teoría de La Acción Poética de Paul Valéry." *Pensamiento* 68 (256): 273–86.
- Careri, Francesco. 2006. *Walkscapes: El Andar Como Práctica Estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Castigliano, Federico. 2016. *Flâneur: The Art of Wandering the Streets of Paris*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Costa, Tània. 2010. "Martin Heidegger: espai i identitat". A: *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LII, 343-374.
- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. Nova York: Penguin Group.
- . 2008. *El Arte Como Experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *El Hombre Que Andaba En El Color*. Madrid: Abada Editores.
- Eliasson, Olafur. 2001. "Queridos todos, queridos visitantes" a: Eliasson, Olafur. 2012. *Leer Es Respirar, Es Devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Girons, Baldine Saint. 2013. *El Acto Estético*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Grynsztein, Madeleine. 2002. "Attention Universe: The work of Olafur Eliasson". A: Grynsztein, Madeleine; Birnbaum, Daniel Birnbaum, Speaks, Michael; Eliasson, Olafur. 2002. *Olafur Eliasson*. Londres: Phaidon Press
- Heidegger, Martin. 1994a. "<<Poéticamente Habita El Hombre>>." A: Heidegger, Martin *Conferencias y Artículos*, 163–78. Barcelona: Serbal.
- . 1994b. "Construir, Habitar, Pensar." A: *Conferencias y Artículos*, 127–42.
- Ingold, Tim. 2011. "Against Space: Place, Movement, Knowledge." A: Kirby, P.W. (ed.) *Boundless Worlds: An Anthropological Approach to Movement*, 29–44. Nova York: Berghahn Books.
- Jauss, Hans Robert. 1992. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus.
- . 2002. *Pequeña Apología de La Experiencia Estética*. Barcelona: Edicions

Paidós.

- Kant, Immanuel. 2012. *Crítica de La Facultad de Jutjar*. Trad. i ed. Jessica Jaques. Barcelona: Edicions 62. <http://ci.nii.ac.jp/naid/40019479393/>.
- Llorens, María. 2018. "La Memoria Involuntaria: Marcel Proust y El Descubrimiento Poético Del Interior. Un Análisis Desde La Perspectiva Filosófica de Walter Benjamin." *Revista de Filosofía* XXX (2): 305–31.
- López Sáenz, María. 2003. "Imaginación Carnal En M. Merleau-Ponty." *Revista de Filosofía* 28 (1): 157–69.
- Matherne, Samantha. 2016. "Kant's theory of imagination" a: Kind, Amy (ed.). 2016. *The Routledge Handbook of the Philosophy of Imagination*. London: Routledge: 55-68.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1999. *Fenomenología de La Percepción*. Barcelona: Altaya.
- Morris, Robert. 1970. "The Present Tense of Space." In *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 175–209. Londres: MIT Press.
- Pallasmaa, Juhani. 2016a. 2016a. "Empathic Imagination." A
———. 2016b. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Puelles Romero, Luis. 2002a. *El Mundo a Distancia: Notas Sobre La Contemplación Estética*. Sevilla: Padilla Libros.
———. 2002b. *La Estética de Gaston Bachelard. Una Filosofía de La Imaginación Creadora*. Madrid: Verbum.
- Risco, Marta. 2021. "The contemplative walking in light: Somaesthetic experience in the projects of Ann Veronica Janssens and Olafur Eliasson", *Debates in Aesthetics*, 17.
- Shusterman, Richard. 2002. *Estética Pragmatista. Viviendo La Belleza, Repensando El Arte*. Barcelona: Idea Books.
———. 2012b. "Reviewing Pragmatist Aesthetics." *European Journal of Pragmatism and American Philosophy* IV (1).
———. 2012c. *Thinking through the body: Essays in Somaesthetics*. Nova York: Cambridge University Press.
- Sontag, Susan. 1984. "Contra La Interpretación." In *Contra La Interpretación y Otros Ensayos*, 15–27. Barcelona: Seix Barral.
- Vaneigem, Raoul. 2001. "Creativity, Spontaneity and Poetry." A: Vaneigem, Raoul. *The Revolution of Everyday Life*, 190–204. Aotearoa: Rebel Press.
- Walser, Robert. 2014 [1917]. *El Paseo*. Madrid: Siruela.

Interludi 3. Les poètiques de la llum. Una terminologia en estat líquid

Aristóteles. 2005. *Ética a Nicómano*. Madrid: Alianza Editorial.

- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- Eco, Umberto. 1992. *Obra Abierta*. 8th ed. Vol. 2013. Barcelona: Planeta.
- Heidegger, Martin. 1994a. “<<Poéticamente Habita El Hombre>>.” A: Heidegger, Martin. *Conferencias y Artículos*, 163–78. Barcelona: Serbal.
- Jagodzinski, Jan, and Jason J. Wallin. 2013. *Arts-Based Research: A Critique and a Proposal*. Rotterdam: Sense Publishers.
- Plummer, Henry. 1987. *Poetics of Light*. Tokyo: a+u Publishing.

Capítol 7. Atansar-se als estats lumínics: una proposta curatorial

- Eliasson, Olafur. 2001. “457 Words on Colour.” In *Bridge the Gap?*, Miyake Akiko i Hans-Ulrich Obrist (eds.), 76–77. Buchhandlung Walther König.
- Engrino, Nathalie, and Ann Veronica Janssens. 2004. *8’26”*. Paris: ENSBA.

Capítol 8. Diàlegs entorn als estats lumínics

- Azzarello, Nina. 2018. “James Turrell interview on the light inside people.” *Designboom*. Disponible a:
<https://www.designboom.com/art/james-turrell-interview-light-10-16-2018/>
- Eliasson, Olafur. 2012. *Leer es respirar, es devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili
- Govan, Michael. 2011. “James Turrell”. *Interview Magazine*. Disponible a:
<https://www.interviewmagazine.com/art/james-turell>
- Lloyd, Joe. 2020. “Ann Veronica Janssens interview”. *Studio International*. Disponible a:
<https://www.studiointernational.com/index.php/ann-veronica-janssens-interview-i-try-to-make-visible-the-invisible-hot-pink-turquoise-south-london-gallery>
- Obrist, Hans Ulrich. 2008. *The Conversation Series: Olafur Eliasson*. Köln: Walther König

Altres obres de referència

- Adcock, Craig E. 1990. *James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press
- Birnbaum, Daniel; Eliasson, Olafur; Grynsztejn, Madeleine; Speaks, Michael. 2002. *Olafur Eliasson*. Londres: Phaidon Press
- Birnbaum, Daniel (ed.). 2005. *James Turrell: The other horizon* (cat.exposició). Berlin: Hatje Cantz
- Broeker, Holger (ed.). 2006. *Your lighthouse: works with light 1991-2004*. Ostfilden: Hatje Cantz

- Charles, Kaia. 2022. "Colour Illuminated: Liz West in conversation with Kaia Charles". *NOW Gallery*. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=E9Zvfp4ddpo>
- Engberg-Pedersen, Anna; Kuo, Michael. 2018. *Olafur Eliasson: Experience*. Londres i Nova York: Phaidon Press.
- Fredriksson, Mikaela. 2017. *The Poetics of Light*. Treball de Fi de Màster. Universitat de Lund.
- Godfrey, Mark. 2019. *Olafur Eliasson: In real life*. Londres: Tate Publishing
- Heidegger, Martin. 1976. *El Origen de La Obra de Arte*. Santiago de Chile: Centro de documentación de Artes Visuales.
- . 2003. *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Manterola, Pedro (ed.). Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza
- . 2018. *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta
- Herd, Colin. 2013. "Perceptions of Light: James Turrell." *Aesthetica Magazine*, nº 54. Disponible a: <https://aestheticamagazine.com/perceptions-light-james-turrell-aesthetica-magazine/>
- Janssens, Ann Veronica. 2009. *Ann Veronica Janssens: experienced*. Brussel-les: BasedPublishing
- Janssens, Ann Veronica; Haapala, Leevi. 2018. *Ann Veronica Janssens*. Helsinki: Museum of Contemporary Art Kiasma.
- Oates, Phil. 2015. "Liz West lights up our lives with "An Additive Mix" a: *National Science and Media Museum Blog*." n.d. Disponible a: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/liz-west-lights-up-our-lives-with-an-additive-mix/>.
- Reed, Arden. 2017. *The experience of looking sacred images to James Turrell*. Oakland: University of California Press.
- Sinnreich, Ursula; Kulturbetriebe, Umma. 2009. *James Turrell: Geometrie des Lichts= Geometry of Light*. Ostfildern: Hatje Cantz
- Theys, Hans. 2003. *Ann Veronica Janssens, The Gliding Gaze*. Antwerp: Middenleim Museum.
- Turrell, James; Torres, Anna Maria (ed.). 2004. *James Turrell*. València: Institut Valencià d'Art Modern.

Bibliografía

- Adcock, Craig E. 1990. *James Turrell: The Art of Light and Space*. Berkeley: University of California Press
- Agamben, Giorgio. 2005. *El Hombre Sin Contenido*. Barcelona: Ediciones Áltera.
- Albers, Josef. 2017. *La Interacción Del Color*. Madrid: Alianza Forma.
- Alvárez Romero, Ekaterina, ed. 2017. *Yves Klein*. Ciudad de México: Editorial RM.
- Ando, Tadao. 2003. *Los Colores de La Luz*. Edited by Tom Heneghan. London: Phaidon Press.
- Andrzejewski, Adam. 2022. "The Ontology of Atmospheres." Seminario EINA.
- Aristóteles. 2005. *Ética a Nicómano*. Madrid: Alianza Editorial.
- Arndt, Matthias, ed. 2012. *Heinz Mack. Heinz Mack in Berlin 1958-2012*. Berlin: Arndt Verlag.
- Arnheim, Rudolph. 1964. *Art and Visual Perception: A psychology of the Creative Eye*. Los Angeles: University of California Press
- Arozqueta, Claudia. 2018. "Polysemous Light: Light as a Contradictory Material in Rafael Lozano-Hemmer's Work." *Artnodes* 2018 (21): 146–53.
- Associació Bíblica de Catalunya. 2011(ed.) *Bíblia Catalana*. Traducció Interconfessional. Barcelona: Editorial Claret.
- Auping, Michael. 2007. *Declaring Space : Mark Rothko, Barnett Newman, Lucio Fontana, Yves Klein*. Nova York: Prestel.
- Azzarello, Nina. 2018. "James Turrell interview on the light inside people." *Designboom*. Disponible a: <https://www.designboom.com/art/james-turrell-interview-light-10-16-2018/>
- Bachelard, Gaston. 2010. *La Poética Del Espacio*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Bal, Mieke. 2013. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Nova York: Bloomsbury.
- Baudelaire, Charles. 2021. *El Pintor de La Vida Moderna*. Barcelona: Flâneur.
- Benjamin, Walter. 2003. *La Obra de Arte En La Época de Su Reproducibilidad Técnica*. Mexico: Editorial Itaca.
- Bentley, Arthur; Dewey, John. 1949. "The Terminological Problem." A: Bentley, Arthur; Dewey, John. *Knowing and the Known*, 47–79. Boston: Beacon Press.
- Bergson, Henri. 1936 [1934]. *El Pensamiento y Lo Movable*. Santiago de Chile: Editorial Ercilla.
- . 2006. [1986]. *Materia y Memoria : Ensayo Sobre La Relación de Cuerpo Con El Espíritu*. 1a ed. 2a. Buenos Aires: Cactus.
- Betancourt, Michael. 2006. *Thomas Wilfred's Clavilux*. California: Borgo Press.

- Bille, Mikkel; Flohr, Tim Sørensen. 2007. "An Anthropology of Luminosity: The Agency of Light." *Journal of Material Culture* 12 (3): 263–84.
- Birnbaum, Daniel (ed.). 2005. *James Turrell: The other horizon* (cat.exposició). Berlin: Hatje Cantz
- Birnbaum, Daniel; Eliasson, Olafur; Grynsztejn, Madeleine; Speaks, Michael. 2002. *Olafur Eliasson*. Londres: Phaidon Press
- Bishop, Claire. 2005. *Installation Art: A Critical History*. Londres: Tate Publishing.
- Boccioni, Umberto. 2004. *Estética y Arte Futuristas*. Barcelona: El Acanalado.
- Böhme, Gernot. 1993. "Atmosphere as the Fundamental Concept of a New Aesthetics." *Thesis Eleven* 36 (1): 113–26.
- . 2017. *The Aesthetics of Atmospheres*. Jean-Paul Thibaud (ed.). Nova York: Routledge.
- . 2020. *Aisthetique. Pour Une Esthétique de l'expérience Sensible*. Monts: Les presses du réel.
- Brigante, Anna Maria. 2012. "La Teoría de La Acción Poética de Paul Valéry." *Pensamiento* 68 (256): 273–86.
- Broeker, Holger (ed.). 2006. *Your lighthouse: works with light 1991-2004*. Ostfilden: Hatje Cantz
- Campillo, Antonio. 1991. "Aión, Chrónos y Kairós. La Concepción Del Tiempo En La Grecia Clásica." In *La(s) Otra(s) Historia(s)*, 33–70. Pamplona: UNED de Bergara.
- Careri, Francesco. 2006. *Walkscapes: El Andar Como Práctica Estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Casey, Edward S. 1997. *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.
- Castigliano, Federico. 2016. *Flâneur: The Art of Wandering the Streets of Paris*. Scotts Valley: CreateSpace Independent Publishing Platform.
- Charles, Kaia. 2022. "Colour Illuminated: Liz West in conversation with Kaia Charles". *NOW Gallery*. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=E9Zvfp4ddpo>
- Clark, Robin. 2011. "Phenomenal: An Introduction." A: Clark, Robin. *Phenomenal: California Light, Space, Surface*, 19–78. Berkeley: University of California Press.
- Clarke, Michael. 2001. *The Concise Oxford Dictionary of Art Terms*. Nova York: Oxford.
- Costa, Tània. 2001. *L'Espai com a esdeveniment: lectura de l'univers emmirallant de Miquelangelo Pistoletto*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Facultat de Belles Arts.
- . 2010. "Martin Heidegger: espai i identitat". A: *Butlletí de la Reial Acadèmia de Bones Lletres de Barcelona*, LII, 343-374.
- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. Nova York: Penguin Group.

- . 2008. *El Arte Como Experiencia*. Barcelona: Paidós.
- Didi-Huberman, Georges. 2014. *El Hombre Que Andaba En El Color*. Madrid: Abada Editores.
- Dunham, Richard E. 2016. *Stage Lighting: Fundamentals and Applications*. Nova York: Routledge.
- Dziedzic, Sarah. 2017. "Interview with Alyson Shotz." a: *Storm King Oral History 001*. Nova York: Storm King Art Center
- Eco, Umberto. 1992. *Obra Abierta*. 8th ed. Vol. 2013. Barcelona: Planeta.
- Eisser, Carola. 2005. "Light Art: Art Dictionary ." Hatje Cantz. Disponible a: https://www.hatjecantz.de/light-art-5048-1.html?article_id=5048&clang=1.
- Eliasson, Olafur. 2001. "457 Words on Colour." In *Bridge the Gap?*, edited by Miyake Akiko and Hans-Ulrich Obrist, 76–77. Buchhandlung Walther König.
- . 2001. "Queridos todos, queridos visitantes" a: Eliasson, Olafur. 2012. *Leer Es Respirar, Es Devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.
- . 2010. *Take Your Time*. Köln: Walther König.
- . 2012. *Leer Es Respirar, Es Devenir. Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Engberg-Pedersen, Anna; Kuo, Michael. 2018. *Olafur Eliasson: Experience*. Londres i Nova York: Phaidon Press.
- Engrino, Nathalie, and Ann Veronica Janssens. 2004. *8'26"*. Paris: ENSBA.
- Fontana, Lucio. 2013. *Écrits de Lucio Fontana (Manifestes, Textes, Entretiens)*. Editat per Vàlerie Da Costa. Monts: Les presses du réel.
- Fredriksson, Mikaela. 2017. *The Poetics of Light*. Treball de Fi de Màster. Universitat de Lund.
- Frimmer, Martin. 2018. "Optical Forces: How Much We Are Allowed to Know?" *ZKM Museum*. Disponible a: <https://zkm.de/de/media/video/the-future-of-light-art-martin-frimmer-optical-forces-how-much-are-we-allowed-to-know>
- Galimberti, Jacopo. 2012. "The N Group and the Operaisti: Art and Class Struggle in the Italian Economic Boom." *Grey Room*, no. 49: 80–101.
- Gibson, James J. 1968. *The Senses Considered as Perceptual Systems*. Londres: George Allen & Unwin Ltd
- Girons, Baldine Saint. 2013. *El Acto Estético*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Godfrey, Mark. 2019. *Olafur Eliasson: In real life*. Londres: Tate Publishing
- Goethe, Johann Wolfgang. 2015. *Theory of Colours*. Londres: Project Gutenberg.
- Govan, Michael. 2011. "James Turrell". *Interview Magazine*. Disponible a: <https://www.interviewmagazine.com/art/james-turrell>

- Griffero, Tonino. 2014. *Atmospheres: The Aesthetics of Emotional Spaces*. Farnham: Ashgate.
- Griffero, Tonino; Tedeschini, Marco. 2019. *Atmosphere and Aesthetics: A Plural Perspective*. Cham: Palgrave macmillan.
- Grynsztein, Madeleine. 2002. "Attention Universe: The work of Olafur Eliasson". A: Grynsztein, Madeleine; Birnbaum, Daniel Birnbaum, Speaks, Michael; Eliasson, Olafur. 2002. *Olafur Eliasson*. Londres: Phaidon Press
- Guilera, Llorenç. 2011. *Anatomía de La Creatividad*. Sabadell: FUNDIT- Escola superior de Disseny ESDi.
- Han, Byung-Chul. 2013. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder
- Heidegger, Martin. 1976. *El Origen de La Obra de Arte*. Santiago de Chile: Centro de documentación de Artes Visuales.
- . 1994a. "<<Poéticamente Habita El Hombre>>." A: Heidegger, Martin *Conferencias y Artículos*, 163–78. Barcelona: Serbal.
- 1994b. "Construir, Habitar, Pensar." A: *Conferencias y Artículos*, 127–42.
- . 2003. *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*. Manterola, Pedro (ed.). Pamplona: Cuadernos de la Cátedra Jorge Oteiza
- . 2018. *Ser y Tiempo*. Madrid: Editorial Trotta
- Herd, Colin. 2013. "Perceptions of Light: James Turrell." *Aesthetica Magazine*, n° 54. Disponible a: <https://aestheticamagazine.com/perceptions-light-james-turrell-aesthetica-magazine/>
- Hilligins, Vàlerie. 2015. *ZERO. Countdown to Tomorrow, 1950-60's*. Nova York: Guggenheim Museum Publications.
- Hohlfeldt, Marion; Imbernon, Laurence. 2013. *Mouvement, Lumière, Participation : GRAV 1960-1968*. Rennes: Galerie Art & Essai.
- Ingold, Tim. 2000. *The Perception of the Environment: Essays in Livelihood, Dwelling, and Skill*. Londres: Routledge.
- . 2011. "Against Space: Place, Movement, Knowledge." A: Kirby, P.W. (ed.) *Boundless Worlds: An Anthropological Approach to Movement*, 29–44. Nova York: Berghahn Books.
- . 2016. "Lighting up the Atmosphere." A: Bille, Mikkel; Sorensen, Tim Flohr (eds.). *Elements of Architecture. Assembling Archeology, Atmosphere and the Performance of Building Spaces*, 163–76. Nova York: Routledge.
- Jagodzinski, Jan, and Jason J. Wallin. 2013. *Arts-Based Research: A Critique and a Proposal*. Rotterdam: Sense Publishers.

- Jansen, Gregor; Weibel, Peter. 2006. *Light Art From Artificial Light: Light as a Medium in 20th and 21st Century Art*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Janssens, Ann Veronica. 2009. *Ann Veronica Janssens: experienced*. Brussel·les: BasedPublishing
- Janssens, Ann Veronica; Haapala, Leevi. 2018. *Ann Veronica Janssens*. Helsinki: Museum of Contemporary Art Kiasma.
- Jauss, Hans Robert. 1992. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literaria*. Madrid: Taurus.
- . 2002. *Pequeña Apología de La Experiencia Estética*. Barcelona: Edicions Paidós.
- Kant, Immanuel. 2012. *Crítica de La Facultat de Jutjar*. Trad. i ed. Jessica Jaques. Barcelona: Edicions 62. <http://ci.nii.ac.jp/naid/40019479393/>.
- Khan, Louis. 1975. *Light Is the Theme: Louis I. Khan and the Kimbell Art Museum*. New Heaven: Yale University Press.
- Klein, Yves. 1974. *1928-1962: Selected Writings*. Editat per: Michael Compton. Londres: Tate Gallery Publications.
- . 2020. [1959]. *L'Évolution de l'art Vers l'immatériel*. Paris: Éditions Allia.
- Lahme, Frédéric. 2013. "Heinz Mack x Castello Di Brolio." Wein Krake. Entrevista disponible a: <http://www.weinkrake.com/en/heinz-mack-castello-brolio-silver-steele/>.
- Le Feuvre, Lisa. 2018. *David Magán: The weight of colour* (cat.expo.). Madrid: Galería Cayón.
- Lippard, Lucy R. 2004. *Seis Años: La Desmaterialización Del Objeto Artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.
- Llorens, María. 2018. "La Memoria Involuntaria: Marcel Proust y El Descubrimiento Poético Del Interior. Un Análisis Desde La Perspectiva Filosófica de Walter Benjamin." *Revista de Filosofía* XXX (2): 305–31.
- Lloyd, Joe. 2020. "Ann Veronica Janssens interview". *Studio International*. Disponible a: <https://www.studiointernational.com/index.php/ann-veronica-janssens-interview-i-tr-y-to-make-visible-the-invisible-hot-pink-turquoise-south-london-gallery>
- López Sáenz, María. 2003. "Imaginación Carnal En M. Merleau-Ponty." *Revista de Filosofía* 28 (1): 157–69.
- Lund, Christian. 2016. "Ann Veronica Janssens Interview: Passion for Light". Video Louisiana Museum of Modern Art. Disponible a: <https://vimeo.com/184493462> [Consultat el 20 de Maig de 2021]
- Mack, Heinz, and Otto Piene. 1973. *ZERO*. Cambridge: MIT Press.

- Major, Mark; Spiers, Jonathan; Tischhauser, Anthony (eds.). 2005. *Made of Light: The Art of Light and Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Malpas, Jeff. 2015. "Pensar Topográficamente: Lugar, Espacio y Geografía*." *Documents d'Anàlisi Geogràfica* 61: 199–229.
- Margozzi, Mariastella; Granzotto, Giovanni. 2012. *Arte Programmata e Cinetica: Da Munari a Biasi a Colombo*. Roma: Il Cigno.
- Martínez Roger, Ángel. 2020. "Las Escenografías de Adolphe Appia: Una Reforma Poética." *Escena Uno. Escenografía, Dirección de Arte y Puesta En Escena*, no. 12.
- Massey, Doreen. 2003. "Some Times of Space." A: May, Susan (ed.) *Olafur Eliasson: The Weather Project*, 107-118. Londres: Tate Publishing.
- Matherne, Samantha. 2016. "Kant's theory of imagination" a: Kind, Amy (ed.). 2016. *The Routledge Handbook of the Philosophy of Imagination*. London: Routledge: 55-68.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1986. *El Ojo y El Espíritu. Thémata: Revista de Filosofía*. Barcelona: Paidós.
- . 1999 [1945]. *Fenomenología de La Percepción*. Barcelona: Altaya.
- . 2010 [1964]. *Lo Visible y Lo Invisible*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Moholy-Nagy, Lázlo. 1947. *Vision in Motion*. Chicago: ID Books.
- . 1949. *The New Vision: From Material to Architecture*. Nova York: Wittenborn, Schultz.
- . 1970. "Make a Light Modulator." A: *Moholy-Nagy: An Anthology*, Richard Kostelanetz. (ed.). Nova York: Da Capo Press.
- Morellet, Le Parc, Sobrino, Yvaral, Stein. 1961. "Manifiesto GRAV." Paris.
- Moreno, Manfredi. 2020. "Merleau-Ponty y El Análisis de La Sensación En Los Límites de La Fenomenología." *Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía* 15: 79–89.
- Morris, Robert. 1970. "The Present Tense of Space." In *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, 175–209. Londres: MIT Press.
- Münch, Mirjam, and Adam Brondsted. 2017. "The Effect of Light on Humans." *Changing Perspectives on Daylight: Science, Technology and Culture*, ed. Sean Sanders i Jackie Oberst, 16–23. Washington: Science/AAAS.
- Oates, Phil. 2015. "Liz West lights up our lives with "An Additive Mix" a: *National Science and Media Museum Blog*." n.d. Disponible a: <https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/liz-west-lights-up-our-lives-with-an-additive-mix/>.
- Obrist, Hans Ulrich. 2008. *The Conversation Series: Olafur Eliasson*. Köoln: Walther

König

- Ovidio Nasón, Publio. 2002. *Metamorfosis*. Pérez Vega, Ana (trad.). Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Pallasmaa, Juhani. 2014. "Space, Place and Atmosphere. Emotion and Peripheral Perception in Architectural Experience." *Lebenswelt* 1 (4): 230–45.
- .2016a. 2016a. "Empathic Imagination." A
- .2016b. *Habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- .2016c. "The Sixth Sense: The Meaning of Atmosphere and Mood." *Architectural Design* 86 (6): 126–33.
- Paterson, Mark. 2012. "Movement for Movement's Sake? On the Relationship Between Kinaesthesia and Aesthetics." *Essays in Philosophy* 13 (2): 471–97.
- Plummer, Henry. 1987. *Poetics of Light*. Tokyo: a+u Publishing.
- .2009. *The architecture of natural light*. Nova York: Monacelli Press.
- Popper, Frank. 1963. "Movement and Light in Today's Art." *The UNESCO Courier*, no. 9: 12–18.
- Pörschmann, Dirk; Schavemaker, Margriet (eds). 2015. *ZERO*. Düsseldorf: Walther König.
- Puelles Romero, Luis. 2002a. *El Mundo a Distancia: Notas Sobre La Contemplación Estética*. Sevilla: Padilla Libros.
- . 2002b. *La Estética de Gaston Bachelard. Una Filosofía de La Imaginación Creadora*. Madrid: Verbum.
- Reed, Arden. 2017. *The experience of looking sacred images to James Turrell*. Oakland: University of California Press.
- Riout, Denys. 2006. *Yves Klein: L'aventure monochrome*, Paris: Découvertes Gallimard.
- Rego, Laura, et al. 2019. "Generation of extreme-ultraviolet beams with time-varying orbital angular momentum", *Science*, nº 6447, vol. 364. Disponible a: <https://www.science.org/doi/full/10.1126/science.aaw9486>.
- Risco, Marta. 2018. "LLUM.ZERO : la fenomenalitat de la llum al Moviment ZERO, 1957-1966". Treball de fi de màster, EINA.
- . 2021. "The contemplative walking in light: Somaesthetic experience in the projects of Ann Veronica Janssens and Olafur Eliasson", *Debates in Aesthetics*, 17.
- Rothko, Christopher. 2017. "Foreword: Color, Form and Drama." In *Rothko: The Color Field Paintings*, edited by Jenny Moussa, 6–8. San Francisco: Chronicle Books.
- Rothko, Mark. 1990. "The Romantics Were Prompted." In *Abstract Expressionism : A*

- Critical Record*, edited by Cecile Shapiro and David Shapiro, 397–400.
Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2002. *Scritti*. Edited by Alessandra Salvini. Milano : Abscondita.
- Shusterman, Richard. 2002. *Estética Pragmatista. Viviendo La Belleza, Repensando El Arte*. Barcelona: Idea Books.
- . 2008. *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*.
Nova York: Cambridge University Press.
- . 2012a. “Body and the Arts: The Need for Somaesthetics.” *Diogenes* 59 (1–2):
7–20.
- . 2012b. “Reviewing Pragmatist Aesthetics.” *European Journal of Pragmatism
and American Philosophy* IV (1).
- . 2012c. *Thinking through the body: Essays in Somaesthetics*. Nova York:
Cambridge University Press.
- Sinnreich, Ursula; Kulturbetriebe, Umma. 2009. *James Turrell: Geometrie des Lichts=*
Geometry of Light. Ostfildern: Hatje Cantz
- Sontag, Susan. 1984. “Contra La Interpretación.” In *Contra La Interpretación y Otros*
Ensayos, 15–27. Barcelona: Seix Barral.
- Sosa Salazar, Paola; González López, Oscar. 2015. “La Luz En La Cultura
Azteca-Mexica.” *Ingenierías* 18 (68): 6–14.
- Ströker, Elisabeth. 1987. *Investigations in Philosophy of Space. Series in Continental*
Thought 11.
- Theys, Hans. 2003. *Ann Veronica Janssens, The Gliding Gaze*. Antwerp: Middenleim
Museum.
- Thierolf, Corinna; Vogt, Johannes. 2009. *Dan Flavin: Icons*. Munich: Schirmer/ Mosel.
- Torres, Ana M^a, (ed). 2005. *James Turrell*. València: Institut Valencià d’Art Modern.
- Valero Ramos, Elisa. 2004. *La Mateira Intangible: La Luz En La Arquitectura*. Valencia:
Ediciones generales de la Construcción.
- Vaneigem, Raoul. 2001. “Creativity, Spontaneity and Poetry.” A: Vaneigem, Raoul. *The*
Revolution of Everyday Life, 190–204. Aotearoa: Rebel Press.
- Vasseleu, Catherine. 1998. *Textures of Light: Vision and Touch in Irigaray, Levinas and*
Merleau-Ponty. Londres: Routledge.
- Venebra, Marcela. 2019. “Corporalidad y Temporalidad: El Cuerpo Como Órgano de La
Naturaleza.” *Devenires* XX (40): 157–81.
- Walser, Robert. 2014 [1917]. *El Paseo*. Madrid: Siruela.
- Weibel, Peter (org.) 2018. “The Future of Light Art” Cicle Conferències al ZKM. 8 i 9
Febrer Disponible a : <https://zkm.de/en/event/2018/02/the-future-of-light-art>
- Weschler, Lawrence. 2008. *Seeing Is Forgetting the Name of the Thing One Sees*. Los

Angeles: University of California Press.

Yot, Richard. 2020. *Light for Visual Artists*. Londres: Laurence King.

Zajonc, Arthur. 2015 [1993]. *Capturar La Luz*. Girona: Atalanta.

Zumthor, Peter. 2006. *Atmospheres, Architectural Environments, Surrounding Objects*.
Berlin: Birkhäuser.

Annex 1. Ambients lumínics

Liz West, *Solstice Ritual*, 2016



Solstice Ritual, Liz West, 2016. Rustem, Yusuf. 2016. Instal·lació al pavelló Penarth Pier, Penarth, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/solstice-ritual>

En aquest estat lumínic els panells de les finestres es recobreixen amb vinil transparent de color magenta i groc corresponent la seva col·locació amb la sortida i la posta de sol, així el groc es situa a l'est mentre que el color magenta es situa a l'oest. A terra es situa un film de color verd.

Aquesta disposició resulta en una modificació radical de l'experiència de l'espai de la galeria. L'artista genera el medi ambient a través del color com a qualitat lumínica. La llum que es filtra per les finestres esdevé en un esclat de color per generar un medi ambient que submergeix l'espectador en el color i en una mutabilitat que s'expressa a través del transcórrer del dia que acompanya d'una transició de les tonalitats.

En l'experiència que es desplega a *Solstice Ritual* hi ha una relació amb la *Interacció del color* de Josef Albers, on demostra la complicada i, a vegades, inconscient relació amb el color i la llum. Així, afirmava "Tota percepció del color és una il·lusió [...] no veiem els colors tal com són realment. En la nostra percepció, s'alteren" (Albers 2017: 45). West posa en pràctica aquestes reflexions de la *Interacció del color* d'Albers a través de donar forma l'entorn de la galeria per convidar els espectadors a una experiència que va més enllà dels límits de la percepció visual. La instal·lació ofereix la

possibilitat de ressonar en les tonalitats pròpies del capvespre establint l'indret per teixir una poètica. Aquesta, s'estén en una efemeritat infinita.

Fruit de la mutabilitat permanent que caracteritza la llum, cada contemplar és diferent. Quan s'experimenta groc, especialment el tipus de groc que s'amplifica en aquest medi ambient, no és el mai mateix groc, ja que es percep en el trànsit que s'acompanya del magenta que s'estén costat oposat de la sala. Per tant, un diàleg continu entre els colors, una màgia que ofereix múltiples possibilitats. En aquest estat lumínic és present el caràcter de mutabilitat permanent. Al llarg del dia amb el canvi de posició del sol així com amb la seva energia- depenent de la climatologia- el color vibra amb més força. La nostra posició també fa que el color sigui diferent, esdevé més taronja en el cas del groc i més vermell en cas del magenta. El canvi doncs és constant però es repeteix.

En aquesta instal·lació, i també en d'altres de Liz West hi ha a través del color la possibilitat que aquest ens transporti als nostres records. La immensitat de l'experiència ens pot portar a records o sensacions concretes que arrelen la poètica pròpia de cada espectador.

Així mateix, és una experiència en què hi ha una fusió del medi ambient lumínic amb l'espectador. L'ambient que s'estableix a través del canvi en la intensitat i la mescla de colors amb el passar del dia produeix que les sensacions experimentades es traslladen al color per establir un, un poetitzar a través de la relació amb la llum que cada espectador construeix.

Liz West, *An Additive Mix*, 2015



An Additive Mix, Liz West, 2015. Illes, Stephen. Instal·lació encarregada pel Museu Nacional de Ciències i Mitjans de Bradford, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/an-additive-mix>

Aquesta instal·lació es basa en el principi que la llum blanca comprèn diferents colors de l'espectre, anomenats colors additius. En l'espai es col·loquen miralls que generen un esclat de colors a través de reflectir la llum dels fluorescents que es recobreixen amb filtres LEE. En concret trobem 250 colors diferents. Els reflexos dels colors s'uneixen als dels espectadors i es repeteixen de manera infinita. Des de la llunyania només s'observa el color blanc, però un cop a l'interior s'entra en una dansa infinita de colors. L'espectador s'introdueix en un medi ambient on els reflexos de color conviden a explorar i a interactuar. Els colors s'expandeixen en un dinamisme que interpel·la.

West en una entrevista (Oates, 2015) amb motiu de l'exposició afirma que la idea neix del llibre *La interacció del color* de Joseph Albers. L'autor descriu dos tipus de mescles de colors: mescles subjectives i mescles additives, les primeres a través de pintura provoquen un to marró però en el segon cas, que es refereix a la llum, es crea el blanc.

Més enllà d'inspirar-se i generar a gran escala del fenomen de la mescla de colors per addició en la llum, la instal·lació es configura com un àmbit per experimentar-se a un mateix en aquest vaivé de colors centellejats.

L'espectador desenvolupa un caminar contemplatiu submergit en un espai on la llum l'embolcalla i es dirigeix a les seves sensacions i a les seves experiències amb la llum. La força de la llum creada per color artificial té efectes físics, emocionals, psicològics i

espirituals. Tot i una primera sensació aclaparadora la instal·lació a través de la relació que l'espectador estableix en ella permet explorar els efectes i afectes que la llum dansant provoca en els espectadors i defineix l'indret on poetitzar un moment únic.

La percepció perifèrica predomina en aquesta instal·lació, aconseguint l'embolcallament en el medi ambient i produeix que la qualitat de la llum aquí assolida pel color s'entrelligui amb el transitat de l'espectador, interferint i generant una proposta d'intercanvi mutu. El medi ambient lumínic es transforma en un lloc que genera cada espectador per crear una experiència única i irreplicable basada una atmosfera que ressona i complementa cada espectador.

A *An Additive Mix*, es produeix una interacció que lluny de la distracció obre l'àmbit d'una reflexió sobre l'experiència present d'aquesta llum i també una evocació a la interioritat dels espectadors i les sensacions que desplega. A través de les sensacions del moment en conjunt amb les sensacions pròpies es consolida una presència única i irreplicable. La instal·lació encarna de nou l'efemeritat infinita. Una dualitat que pot semblar contradictòria, però no ho és. Parlem d'efemeritat perquè el moviment propi, la gent que coincideix en la sala i altres factors fan que no sigui un escenari estàtic. Alhora aquesta efemeritat és infinita perquè la instal·lació és una font inesgotable, la llum i els miralls són constants que conviden a constants vivències.

Submergir-se en aquest ambient lumínic i atendre les sensacions estèsiques mitjançades pel color possibilita la generació d'un poètic que deixa entreveure les possibilitats infinites de la llum i la capacitat de retornar a la quotidianitat amb una consciència atenta a la capacitat de la llum per emocionar els espais i ser punt de relació amb cada persona.

Liz West, *Our Colour Reflection*, 2016



Our Colour Reflection, Liz West, 2016. Tiainen, Jussi. 2020. Exposició al Museu d'Art Hyvinkää, Finlàndia. <https://www.liz-west.com/our-colour-reflection/>

La instal·lació es conforma per més de 765 miralls circulars de diferents diàmetres, 30, 40, 50 i 60 centímetres, realitzats amb acrílic de colors, en una gamma de 15 colors diferents, i que es disposen al sòl a diferents alçades aconseguides per tubs d'acrílic transparent, el que crea una mena de catifa calidoscòpica. Els miralls reflecteixen la llum natural o artificial segons la seva localització. La incidència de la llum en els múltiples miralls fa que la qualitat lumínica predominant sigui el color, que reflectit inunda l'espai circumdant revelant un medi ambient de centelleigs acolorits. L'entorn al seu temps s'emmiralla en els cercles de color generant un vaivé de reflexos que acompanyen els espectadors en el seu transitar.

El medi ambient lumínic que genera *Our Colour Reflection* és afectat pels canvis de llum que s'originen de forma natural o bé causats pel transitar dels cossos per l'entorn. Així, parlem d'una mutabilitat permanent, ja que els colors es mesclen en el reflex i brillen segons la llum i es projecten seguint el moviment dels espectadors.

El color, en aquest medi ambient lumínic, més enllà de ser un estímul esdevé energia per captivar convidar els espectadors a teixir un poètic que sorgeix de l'experiència sentida d'aquesta lluminositat específica. A *Our Colour Reflection* es desenvolupa una

atmosfera d'ombres de color que tentinegen i es mouen al llarg del dia, amb el temps que passa. La percepció d'aquesta té dues cares: l'ambient que irradia i l'ésser humà que hi participa a través de la seva sensibilitat. En aquest cas, l'embolcallament del color que es reflecteix en l'entorn i sobre els espectadors s'entrelliguen amb les experiències adquirides sobre el color. En el transitar l'espectador es descobreix il·luminat pel color establint un lloc propi que desvetlla l'instant precís i poètic on sensació i imaginació es projecten en el color embolcallant transporten en conjunt amb les nostres experiències passades sobre el color. Destaca aquí la cinestèsia perquè el color afecta de forma directa a les sensacions del moviment corporal, que es veu dilatada en el temps per la contemplació embolcallada que desplega l'experiència.

Liz West, *Your colour perception*, 2015



Your Colour Perception, Liz West, 2015. Illes, Stephen. Castlefield Gallery's New Art Spaces Federation House, Manchester, Regne Unit.
<https://www.liz-west.com/yourcolourperception/>

En espais variables aquesta instal·lació es realitza a través dels focus de llum ja existents. Les bombetes de cada aplic es recobreixen amb acetat colorit i es disposen els colors en franges. Es transforma l'espai arquitectònic en un medi ambient lumínic que disposa la possibilitat d'una experiència basada en una sobrecàrrega de llum cromàtica artificial.

Hi ha una immersió directa en color, on es destaca la idea de la mescla subjectiva que apuntava Albers a *La interacció del color*. Un cop s'entra en aquest estat lumínic hi ha una gran intensitat de la llum i s'introdueix el moviment perquè l'espectador pren el

paper de transeünt que explora el medi ambient i les sensacions que li aporta cada color. Aquesta exploració es lliga a una autoconsciència sobre la manera en què el cos reacciona a la llum. Les sensacions fan que després d'un passeig els espectadors es remetin a la zona de color on es troben còmodes, i on es despleguen la seva poètica. Cadascú escull un color i com afirma West cadascú pensa en un color fet que ens porta a afirmar que els éssers humans relacionen les seves experiències amb un color concret, es porten els records a un color, la memòria s'associa a un color. Dins aquest infinit de llum de colors es possibilita la generació d'un lloc perquè l'espectador teixeixi la seva autoexploració en el color.

D'altra banda, l'ús del blau prop de les finestres, o de l'exterior no és casual sinó que cerca combinar-se amb l'hora blava, que comprèn uns 40 minuts al dia, quasi al capvespre quan el cel és d'un blau intens i, per tant, hi ha una fusió d'interior i exterior, o bé una continuïtat entre ambdós. Aquesta continuïtat fa que estiguem submergits en un infinit. Així doncs, tot i l'ús de llum artificial hi ha un component d'efímer en aquest cas amb una hora concreta del dia.

L'experimentació es dona a través d'una percepció estèsica, ja que no percebem a través del color sinó en conjunt amb aquest, establint-se així la simbiosi entre llum i espectador característica dels estats lumínics. L'espectador s'endinsa en l'experiència amb un alt component de sensibilitat emocional, per produir-se en una poètica. També hi ha una implicació de la percepció emocional, el color és com una energia que ens mouen i ens captiven. L'efecte del color és la seva realitat i aquesta és múltiple perquè a cada individu afecta de forma diferent. Així doncs, podem aplicar la mutabilitat permanent, ja que els efectes canvien i depenen de la nostra consciència.

Liz West, *Our Spectral Vision*, 2016



Our Spectral Vision, Liz West, 2016. Gifford, Carolyn. 2017. Exposició "Colour and Vision: Through the Eyes of Nature", Museu d'Història Natural, Londres, Regne Unit.

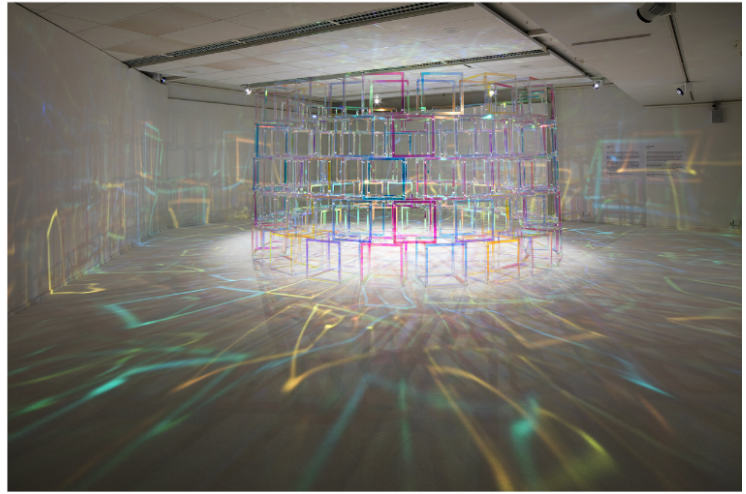
https://www.flickr.com/photos/carolyn_gifford/37941746371/in/photostream/

Aquesta instal·lació crea un entorn viu que barreja color lluminós i llum radiant. A través de set prismes realitzats amb vidre, film dicroic i LED, els raigs de llum de cada color de l'arc de Sant Martí es faran passar per aquests prismes generant una radiació de llum acolorida que inunda el seu entorn circumdant. La instal·lació s'inspira en l'experiment d'Issac Newton sobre compondre i descompondre la llum blanca en l'espectre de colors visible mitjançant prismes, però aquí s'esdevé en un medi ambient lumínic que disposa l'experiència per transitar entre aquesta llum descomposta que es barreja i genera tonalitats diverses acompanyant el caminar contemplatiu de l'espectador. Replicant el desviament de la llum blanca a través d'aquests prismes a gran escala es permet que el color saturat s'expandeixi per l'entorn. Les qualitats radiants dels prismes porten una sensació de profunditat en la contemplació del color que provoca la possibilitat de generar un indret propi en l'esdevenir de cada espectador que constitueix una mescla única de color. El color doncs es reformula en l'experiència i cada espectador es veu transformat per la relació física que desenvolupa en cada irradiació de color. La gran presència de la llum vibrant expandint els colors provoca que aquests embolcallin els espectadors, la seva intensitat ressona en la sensibilitat que despleguen els espectadors en el seu caminar.

Liz West, *Iri-Descent*, 2019-2020



Esquerra: *Iri-Descent*, Liz West, 2019. Nurminen, Alekski; Stagg, Andy. 2019. Exhibida a Fortnum & Mason pel London Design Festival, Londres, Regne Unit <https://www.liz-west.com/iridescent>



IDreta. *Iri-Descent*, Liz West, 2019. Nurminen, Alekski; Stagg, Andy. 2020. Imatge al Museu d'Art Hyvinkää, Finlàndia. <https://www.liz-west.com/iridescent>

Aquest estat lumínic es conforma per 150 cubs d'estructura esquelètica recoberts amb plàstic dicroic que esdevenen una polifacètica instal·lació perquè permet adaptar-se a diferents localitzacions. Dissenyada en primera instància per restar suspesa al centre de les galeries, Fortnum & Mason, en una obertura circular on la peça penja i es pot observar des de tots els angles a mesura que es canvia de planta del centre comercial. En aquesta localització funciona com a punt d'ancoratge per al trànsit de l'espectador, aturar-se per atendre al buit que amb *Iri-Descent* s'omple de reflexos de colors. Aquest centelleig acolorit atura el ritme que normalment es dona en aquests espais per convertir-lo en un ambient lumínic que ofereix meravellar-se cercant l'impacte del color en l'entorn. Actualment, es troba disposada amb una configuració completament diferent, al museu de la ciutat noruega de Hyvinkää. Aquí es disposa en una estructura circular, els colors es dispersen i canvien acompanyant el caminar del espectador. Segons la disposició hi ha dos variants de color que es repeteixen i s'alternen sistemàticament, les tonalitats fredes i càlides, el que provoca una mutabilitat permanent. L'espectador s'insereix en aquest ball de colors, transformant la seva relació amb l'entorn i amb si mateix a través de la llum acolorida.

Liz West, *Hundreds and Thousands*, 2021



Hundreds and Thousands, Liz West, 2021-22. Emerson, Charles. 2020. The Tide, Greenwich Peninsula, Londres, Regne Unit. <https://www.liz-west.com/hundreds-and-thousands>

Instal·lació dissenyada per The Tide, el parc situat a la península de Greenwich. Un parc especial, perquè s'eleva a la vora del Tàmesi, dissenyat pels arquitectes Diller Scofidio + Renfro en col·laboració amb els paisatgistes de GROSS.MAX. La instal·lació es situa en les passarel·les de fusta i les escales que conflueixen al pic de la plataforma que s'eleva sobre el Tàmesi. *Hundreds and Thousands* emfatitza l'aspecte transicional que té el parc mateix, però va més enllà. Patrons de línies de colors que mai es repeteixen es situen en vinil plàstic que embolica les balustrades de vidre que ressegueixen les plataformes. La instal·lació per l'artista, ret homenatge a la proximitat del parc amb el meridià de Greenwich actuant com un rellotge solar (Charles, 2022). L'espectador pot observar com canvia la llum i el color depenent del moment del dia i les estacions, es dona la presència de la mutabilitat permanent. Les línies lluminoses de color conformen una experiència fluida i canviant, el caminar pel parc fa descobrir una polifonia de colors infinita, a través de la qual mirar, si ens ajupim, i que modifica l'entorn reflectint-se arreu. Alhora creen una massa de color gairebé atmosfèrica quan es va contemplant des de diversos angles, acompanyant el trajecte de l'espectador qui es descobreix explorant les múltiples formes en què el trànsit entre colors l'afecta i generant una poètica, en aquest cas especial, plenament marcada per l'efemeritat infinita, perquè la totalitat del medi ambient lumínic està sotmesa al canvi del caminar de l'espectador i la climatologia.

Ann Veronica Janssens, *Représentation d'un corps rond*, 1996-2001



Représentation d'un corps rond, Ann Veronica Janssens, 1996. Petzi, Wilfried, 2001. De l'exposició "Work for space" Kunstverein München, Munic, Alemanya. Imatge reproduïda a: Bal, Mieke. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. Nova York, Bloomsbury Publishing

En aquest estat lumínic un feix de llum es projecta en una sala fosca on hi ha una boira disseminada. La projecció en creuar la boira artificial crea un con buit que gira i s'atura de forma alterna. El trànsit de l'espectador en interacció constant amb el feix de llum genera sinergies sensorials que activen la consciència de l'espectador sobre la manera en què la dispersió de la llum possibilita indrets efímers. Trobem la importància del moviment des de l'àmbit de l'ambient mateix perquè el feix de llum es mou o s'atura de forma alterna el que ofereix un tinteig de llum blanca o bé un feix estàtic que trenca la boira. En el diàleg amb aquest feix de llum es donen instants precisos que desvetllen una gran presència lumínica o bé una dansa alterna de centelleig lumínic que envolta els espectadors. Alhora, s'emfatitza el moviment de l'espectador perquè en el desplaçament pot trencar la continuïtat del feix de llum o bé en la quietud pot deixar-se il·luminar i embolcallar per la boira, i formar part d'aquest cos de llum circular.

Respecte a aquesta obra podem parlar d'ambigüitat perquè tot i que al títol hi apareixen les paraules representació i cos o objecte en la realitat no hi ha cap objecte físic. Així doncs, l'ambigüitat en el sentit extens de Merleau-Ponty, que apel·la a l'ambigüitat com alguna cosa o experiència "amb múltiples significacions i fins i tot contràries en una experiència tot i experimentar-se de forma conjunta" (Merleau-Ponty

1999 [1945]: 197). En aquest cas, el feix de llum és ambigu pel que fa al seu moviment i en el seu anar i tornar permet la construcció de l'experiència perceptiva estèsica.

La llum accentua la necessitat de trobar-se present amb un mateix i una atenció sobre la manera en què el moviment de l'espectador afecta la configuració de la llum i a la inversa. Per tant, *Répresentasion d'un corps rond* ofereix un medi ambient on inserir-se en un fluir de canvi i transformació constant. El con és gruixut; ofereix una representació més que una descripció, des de la llunyania sembla que hi ha una forma, en acostar-se aquesta es dispersa, provocant que es generi una metamorfosi continua en el medi ambient lumínic. La incertesa inicial que dona la boira ràpidament deixa pas a una necessitat d'explorar. L'espectador es converteix en transeünt ja que la potència lumínica el convida a moure's, a través de l'esdevenir en la llum l'espectador es construeix un indret propi en l'entorn en què es pot descobrir afectat per aquest ritme lumínic. En aquesta instal·lació la poètica disposada per l'espectador és acusadament efímera perquè el moviment de la llum té un vaivé constant. El medi ambient que constitueix la llum es pot lligar amb el terme bergsonià d'extensió (Bergson 2006: 66), que emanant del subjecte que actua s'estén cap a l'exterior i s'estableix una dualitat: l'ambient de l'espai que l'artista disposa ofereix les condicions a partir de les quals els espectadors aboquen les seves sensacions donant així sentit a la idea dels estats lumínics com a generador d'experiències.

Ann Veronica Janssens, *Sense títol (purpurina blanca)*, 2016



Untitled (white glitter), Ann Veronica Janssens, 2016. Rydal, Laerke. 2020.
Ann Veronica Janssens. Hot Pink Turquoise. Odder, Narayana Press, p.92

Presentem aquí una de les múltiples variants d'aquesta instal·lació. Configurada, en aquest cas, per purpurina cas blanca que es llençada de forma aleatòria a l'inici de l'exposició. Varia de color, a vegades utilitza tonalitats fluor com el blau i el rosa, i de disposició perquè l'acte de vessar-la es fa de manera improvisada. Des de la distància és una aparença enlluernadora en l'espai, convida a acostar-se i a moure's al seu voltant. Com una mena de boira que sembla sorgir sembla capaç d'embolcallar els espectadors malgrat estar fora del nostre abast. No és cap il·lusió virtual perquè els flocs diminuts brillen i reflecteixen la llum.

És un ambient iridescent perquè el blanc canvia de forma constant adoptant colors diversos segons la llum que reflecteix. Alhora és un medi ambient lumínic efímer per la forma en què la purpurina es disposa a terra. L'efecte de la purpurina és llampant, la superfície brillant empeny la llum a incomptables punts de refracció. Així, canvia mentre els espectadors es mouen per l'entorn i a vegades, es produeix una sensació gairebé punxent.

La iridescència activa el lloc, convidant a una consciència atenta sobre la capacitat gairebé màgica de la llum de donar presència, de desvetllar la qualitat de les superfícies i la pròpia fisicitat dels espectadors mentre es veuen atrets per mirar cap a terra, per molt més temps del que és habitual.

La mutabilitat permanent defineix aquestes reflexions de color i brillantor que van i venen segons la capacitat d'energia de la llum i la situació dels espectadors en el medi ambient lumínic.

Ann Veronica Janssens, *Blue Red and Yellow*, 2001



Esquerra: *Blue, Red and Yellow*, Ann Veronica Janssens, 2001. Todora, Kevin. 2016. Exposició a Nasher Sculpture Center. Dallas, Texas, Estats Units.
<https://www.nashersculpturecenter.org/art/exhibitions/exhibition/id/296>



Dreta: Janssens, Ann Veronica i Neue National Gallery Berlín. 2001. <https://kunstkritikk.com/glitter-and-optical-illusions/>

Aquesta instal·lació treballa amb la percepció sensorial de l'espectador, submergint-lo en un espai acolorit, buit d'objectes però ple de boira. Sobre l'exterior de les parets es disposa un vinil translúcid de color blau, vermell i groc que deixa filtrar la llum del dia i que en mesclar-se a l'interior amb la boira crea zones de color.

A propòsit de les seves obres Janssens afirma:

"M'interessa el que se m'escapa, no per aturar-lo en la seva evasió sinó al contrari per experimentar el "imperceptible", [...] aquestes experiències espacio-temporals actuen com uns passos d'una realitat a una altra, ajornant els límits de la percepció, fent visible l'invisible"(Engrino & Janssens 2004: 109)

Amb l'efecte de la boira, i de la llum, l'espectador travessa zones de colors, que, a més a més, es combinen entre si. Experimenta llavors la sensació de caminar en el color materialitzat. Els colors són autònoms, en suspensió, anul·len la visibilitat i així doncs, tota mena de referència que pugui utilitzar l'espectador per orientar-se; en aquesta desorientació l'espectador es deixa portar per la seva percepció, la propiocepció pren el rumb i en l'acte de descobrir l'atmosfera acolorida l'espectador teixeix una poètica infundada per l'espessor emboirada. Janssens, explica la immaterialitat material de la boira i les sensacions que aquesta transmet:

"La boira té uns efectes contradictoris sobre la mirada. Fa desaparèixer tot obstacle, tota materialitat, tota resistència contextual, i mateix temps sembla donar matèria i tacte a la llum, Mieke Bal parla de "mirada encarnada". Ens movem en un bany de llum, a cegues, sense obligació, ni límit aparent. La nostra percepció del temps es transforma, hi ha una desacceleració, fins i tot una suspensió. Ens trobem aquí com en un film a càmera lenta, gairebé sense imatges. Totes les referències han desaparegut, la llum no il·lumina, només pot imposar-se al nostre vagareig. Estem remesos a la superfície dels nostres ulls, a un tipus d'amnèsia, a un espai interior que obre unes perspectives inaudites. L'altre aquesta realment aquí, però ve d'improvís de l'espessor lluminós i pot desaparèixer de seguida."(Engrino & Janssens 2004: 111)

La immersió és total, cada experiència és única segons cada espectador, però sí que totes les experiències comparteixen una certa introspecció, ja que es posa en sintonia la sensibilitat de l'espectador i el color emboirat que constitueixen una experiència que reforça la consciència reflexiva sobre com la llum configura la possibilitat de percebre i relacionar-se amb l'entorn. La poètica que constitueix l'espectador és l'instant i el lloc precís dins l'atmosfera de color en què connecta amb el color, resultat de l'entrellaçament entre els àmbits de llum i allò que sent l'espectador.

Ann Veronica Janssens, *Yellow, Blue, Pink*, 2016



Yellow, Blue, Pink, Ann Veronica Janssens, 2015. Farnetti, Thomas SG. 2016. Exposició "Ann Veronica Janssens: yellowbluepink". Welcome Collection. Londres, Regne Unit. <https://wellcomecollection.org/exhibitions/XFximBAAAPkAioWz>

Aquesta instal·lació es conforma per una boira densa amb llums amagades que creen un medi ambient de dispersió lumínica acolorida. A mesura que l'espectador transita pel medi ambient les tonalitats canvien i es mesclen creant una experiència desorientadora però alhora embolcalladora.

Un experiment on el vincle entre la percepció i la sensació fa que es dissolgui la comprensió de la llum establerta i s'obri com un vast camp de possibilitats sensorials. A *Yellow Blue Pink* la disposició de l'espectador en el mar de boira produeix un desenvolupament d'una consciència atenta entorn del seu cos que transita per descobrir com la llum l'afecta. L'espectador coprodueix una atmosfera en la qual la sensibilitat és transformada per la lluminositat.

En aquest ambient hi ha una multiplicació de la participació dels sentits que tornen la rutina de la percepció en una aventura. La percepció purament visual es veu frustrada en un primer moment, però aquesta primera delimitació es reverteix quan la boira blanca es va transformant en blau, rosa o groc produint una mena de sobrecàrrega sensorial. De fet, en aquesta instal·lació es convida a transcendir els límits d'experiència sensorial i perceptiva. Ella mateixa afirma:

“Aquesta és la causa del excés de la experiència, els límits són excedits. Situacions d'enlluernament, la persistència, mareigs, saturació, velocitat, m'interessen perquè ens permeten organitzar-nos al voltant d'un llindar d'inestabilitat visual, temporal, física i psicològica (Janssens, 2004: 36)

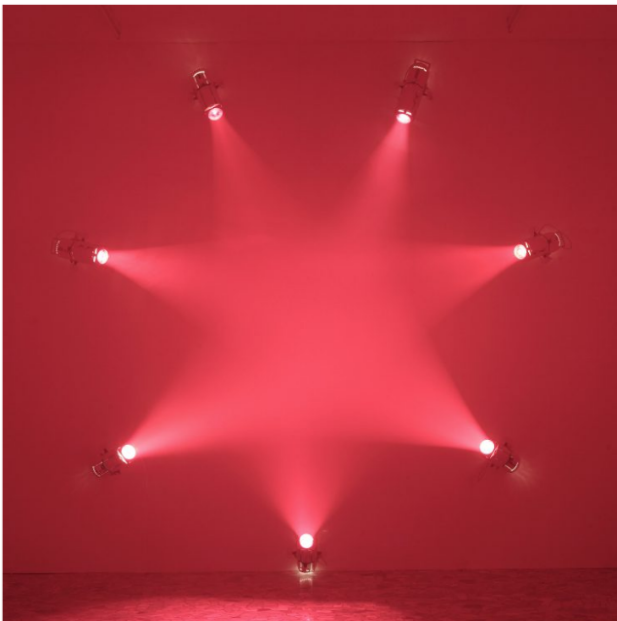
L'experiència esdevé un viatge de processos sensorials que parteixen de la màgia lumínica per proposar i desvetllar possibles que l'espectador descobreix i en els que constitueix la seva poètica que condensa el sentir la llum de l'experiència.

L'experiència de *Yellow Blue Pink* introdueix una dimensió tàctil de la visió, el seu vessant hàptic. La boira elimina tots els obstacles i la materialitat, tota resistència contextual i alhora dona materialitat i tactilitat a la llum. L'espectador es mou en un bany de llum, es podria dir cegament, però sense restriccions, ni límit aparent. La desacceleració que sembla patir el temps propulsa aquesta autoconsciència i introspecció sobre la forma en què navegar a través dels estímuls corporals en aquesta dispersió lumínica configura la poètica de cada espectador.

Així doncs, en aquesta instal·lació els espectadors es descobreixen a si mateixos a través de deambular pel medi ambient lumínic.

La percepció de l'entorn de la sala es fa fluida, la boira persisteix evitant qualsevol representació delimitada i clara de l'entorn. El medi ambient propicia la immersió, però no una absorció perquè a través de l'experimentació els espectadors es desplacen per construir llocs fins al moment desconeguts que despleguen i obren la possibilitat de descobrir afectes i efectes invisibles en la relació quotidiana amb la llum.

Ann Veronica Janssens, *Rose*, 2007



Rose, Ann Veronica Janssens, 2007.
Romano, Luciano. 2020. Exposició
Galeria Alfonso Artiaco, Nàpols, Itàlia.
<https://awarewomenartists.com/en/artiste/ann-veronica-janssens/>

Un espai on hi ha una boira intensa i al fons es situen feixos de llum que creen una estrella de set puntes. Aquesta es transforma a mesura que els espectadors transiten pel medi ambient, de la figura estel·lar es produeix una descomposició cap a una

atmosfera de color que envolta i que convida a una meditació sobre la manera de relacionar-se amb l'entorn mitjançat per la llum i la pròpia experiència sensible present i desplegada en conjunt amb el transitar dels espectadors.

D'una banda, recorden aquest principi de l'astronomia: cada estrella només viu per la radiació que torna. D'altra banda, des d'alguns angles, la llum és merament difusa, omplint l'espai amb una brillantor artificial. No obstant això, des d'altres angles, la llum gairebé es llegeix com a eixos diferents. Dirigir-se als raigs de llum implica trencar la seva integritat i entrar en un diàleg on la llum emboirada respon a l'acció de l'espectador generant remolins vius.

Es crea una sensació de massa, però alhora pel caràcter de la combinació de llum i boira, aquesta massa és transparent i efímera provocant una sensació d'incertesa òptica. La contemplació d'aquest ambient ens duu a un imaginari nebulós que canvia amb la temporalitat del caminar i s'erigeix en una experiència a través de la qual mirada i cos s'uneixen en una entitat perceptiva que mira més enllà, la dualitat figura i color atmosfèric obra l'oportunitat d'una exploració dels llindars de la consciència promovent que allò que ressona en els espectadors esdevingui poètica.

Ann Veronica Janssens, *Hot, Pink, Turquoise*, 2006



Hot, Pink, Turquoise, Ann Veronica Janssens, 2006. Rydal, Laerke. 2020. *Ann Veronica Janssens. Hot Pink Turquoise*. Odder, Narayana Press, p.144

El projecte està conformat per dos focus col·locats sobre base. Una instal·lació aparentment senzilla que en el moment de l'experiència esclata i genera una atmosfera que desclou les diferents sensibilitats contingudes en la llum. Els dos colors

principals, turquesa i rosa, són els tons intermedis entre el vermell i el blanc, i el blau i el verd. Amb el moviment dels espectadors els matisos són inacabables, i sempre en constant canvi. A través del joc entre els colors que porta cap a infinits matisos, *Hot, Pink, Turquoise* manté els espectadors en constant moviment. L'experiència dels colors i, per tant, del medi ambient només és possible en la percepció estèsica de l'espectador. La multitud de colors i matisos es genera mitjançant la utilització de filtres dicroics que treballen a partir de la interferència, el principi de funcionament dels quals es basa en la transmissió d'una limitada longitud d'ona mentre que altres colors són reflectits i no absorbits. La col·locació en angle de les làmpades en conjunt amb els materials utilitzats permet que els colors reflectits sorgeixin i il·luminin tota la paret i l'espai circumdant amb un infinit repertori de colors. Aquesta infinitud és miraculosa, però alhora visible, en tant que els estats lumínics posen èmfasi en allò que normalment passa desapercebut. Ann Veronica Janssens en aquest projecte crea condicions de possibilitat perquè l'espectador generi un món de significats propi que condensa en la poètica.

Alyson Shotz, *Standing Wave*, 2010



Standing Wave, Alyson Shotz, 2010. Piehowicz, Cory; Kahns, Sven. 2010. Wexner Center for the Arts, Columbia, Ohio, Estats Units.
<https://www.alynshotz.com/exhibitions/standing-wave-2010>

És una instal·lació espectacularment bella, un medi ambient lumínic que convida a aventurar-se en la màgia canviant de la llum i la seva potència per generar experiències que convoquen la reflexivitat dels espectadors sobre la seva sensibilitat afectada per la llum. *Standing Wave* es basa en les diferents freqüències de llum i la introducció del color, per tant, no és en l'objecte sinó en la implicació de l'entorn, que obre una percepció d'un món que ja semblava que es coneixia però que sorprèn. Podem dir que allà on hi havia invisible, a través de la llum i el detall l'artista, a través de la llum, crea nous modes d'observar el nostre entorn i il·lustra com la implicació de la corporalitat en els processos perceptius incrementa la percepció atenta del món i les possibilitats de la llum.

Standing Wave està formada per milers de tires acríliques fines, dicroïques, col·locades una al costat de l'altra. Projectant-se des del sostre en arcs corbats, les tires formen ones ondulades. Subverteix l'experiència visual esperada concentrant-se en la forma en què l'acrílic dicroic reflecteix i absorbeix les longituds d'ona de la llum. Un plàstic iridescent, però transparent, que permet que els colors apareguin i desapareguin de manera màgica. A determinats angles, es pot veure a través del plàstic; en altres, no es pot. Tallat en tires i combinat per formar una ona física, el plàstic produeix patrons de color i llum impredecibles que pertorben la nostra capacitat de comprendre plenament el que estem veient. La polifonia lumínica s'estén més enllà dels seus límits físics generant una mena d'atmosfera d'ingravedesa. Així, la llum que

es reflecteix de la seva superfície cau en cascada a través de les parets properes i s'estén més enllà de la paret el que genera un medi ambient que s'amplia i recull els espectadors en un transitar pausat que descobreix centelleig lumínic a distància de les tires dicroiques.

En la seva contemplació el moviment entra de ple en l'experiència que ofereix, la llum esdevé corpòria deixant el material en un segon pla i acompanya el moviment de l'espectador, canvia el color, il·lumina i atrapa en una atmosfera que desvetlla la magnificència de la llum.

Alyson Shotz, *Break Line*, 2015



Break Line, Alyson Shotz, 2015. Imatge de l'artista presa entre el 16-17 de Setembre entre les 6:22 pm i 7:31 am. Col·lecció privada, Connecticut, Estats Units. <https://www.alysonshotz.com/work/break-line>

En aquesta instal·lació ens trobem amb una tanca corbada que reacciona a la topografia on es situa, es doblega de formes diferents depenent d'ella mateixa i la seva flexibilitat. L'ús de material reflectiu com l'acer polit, permet a la fisicitat de l'entorn crear el color i el despreniment dels raigs de llum. Introdueix la dualitat visible-invisible depenent del sol i la posició de l'espectador. La involucració de l'espectador és clau en el medi ambient perquè en el transitar al voltant i en acostar-se a la tanca es genera una experiència única mitjançada per un doble diàleg; entre llum i entorn reflectit i alhora entre l'entorn i la llum que envolten els espectadors de forma natural. Aquí, el medi ambient lumínic és doble entre el reflectit i el natural, el canvi d'aquest últim fa que l'estat lumínic estigui sempre en un fluir de canvi, posant al centre la fugacitat i la mutabilitat permanent. L'experiència dels espectadors es desplega en una aventura que descobreix no només l'entorn reflectit per les barres d'acer polit sinó l'efecte d'aquest reflex acompanyat i superat a vegades per la intensitat de la llum del sol. Així

doncs, el reflex de la llum del sol centelleja introduint-se en el camí dels espectadors establint una sinergia entre l'entorn natural, el reflex i la multiplicitat que es transita per descobrir una sensibilitat pròpia i traslladar-la a la poètica.

Alyson Shotz, *Geometry of light*, 2011



Geometry of Light, Alyson Shotz, 2011. Souteyrat, Jeremie. 2011. Instal·lació al Espai Louis Vuitton, Tokio, Japó. <https://www.alysonshotz.com/workgeometry-of-light>

Aquesta instal·lació es compon de lents Fresnel de plàstic tallades a mà que han estat col·locades sobre cables d'acer inoxidable. Les lents, que van ser desenvolupades originalment per a fars, brillen a la llum del sol de manera fascinant. El joc de reflexos que permeten aquests cercles de diferents mides fan que es dilueixin els límits entre escultura i espai i alhora es materialitza l'espessor de la llum perquè els discos Fresnel concentren els raigs. Es tracta principalment de l'estructura i la naturalesa dual de la llum, la llum explica la seva història i esdevé un medi ambient que permet als espectadors experimentar la seva ingravidesa. La llum existeix com a partícula i com a ona simultàniament. Els espectadors passen d'experimentar la llum com una mena d'element gairebé invisible, a introduir-se en un medi ambient lumínic que sembla que a vegades atrapa la llum i al mateix temps, actua en consonància amb el moviment. Sembla que els discos Fresnel aturen la llum, l'enfoquen i l'amplifiquen per tal que l'experiència de l'indret estigui condicionada per la llum i la relació que s'estableix amb aquesta.

Un cop més es genera un medi ambient lumínic perquè la llum es trenca en els reflexos inundant tot el que hi ha al seu voltant i esdevé en un fluir de mutabilitat

permanent. Les lents reflecteixen la llum que varia amb el pas del temps, dispersant així una llum que varia de color i temperatura. Tanmateix, aquesta mutabilitat també és definida per l'espectador, que en moure's canviarà també els angles de reflexió de la llum i alhora esdevé llum en aquest diàleg entre el reflex i la corporalitat de l'espectador. El contemplar d'aquesta llum guia per diversos camins sensorials que resulten de l'experimentació singular de la llum.

Alyson Shotz, *Object for Reflection*, 2017



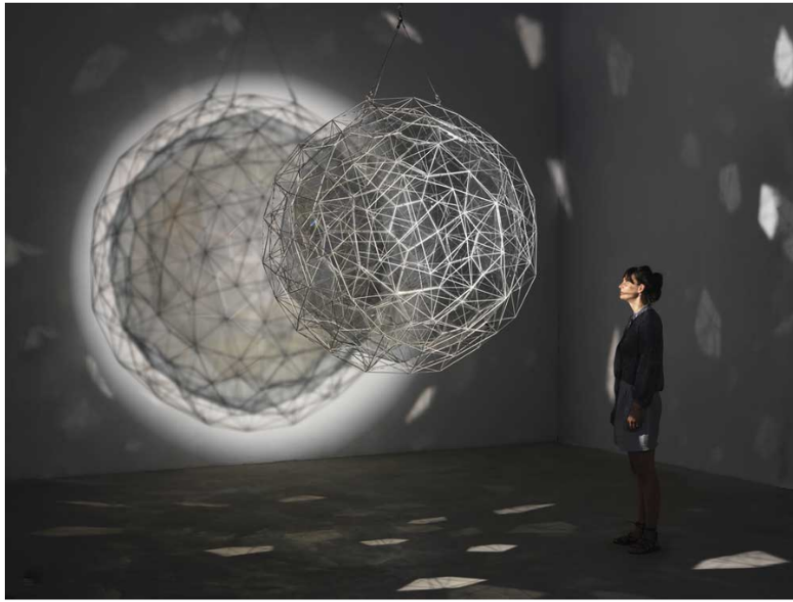
Object for Reflection, Alyson Shotz, 2017. Reich, Adam. 217. Instal·lació a la Derek Eller Gallery, Nova York, Estats Units.

<https://www.alysonshotz.com/work/object-for-reflection>

Aquest projecte és una escultura a gran escala que respon específicament a la llum canviant del sol o capaç de mostrar les gairebé invisibles variacions de la font de llum que la il·lumina. És composta per milers de petites peces d'alumini col·locades a mà i enfilades per anelles d'acer inoxidable. *Object for Reflection* apareix de vegades sòlid i opac o translúcid depenent de l'hora del dia. La llum que rep actua sobre els cercles d'alumini fent que apareguin en un moviment constant però subtil, subratllant la mutabilitat de la mateixa llum. Els colors de la nit també es fan evidents: la foscor no és simplement negra, sinó que més aviat desplega un espectre ampli de negres: foscor de tinta, llum de lluna platejada, blau profund. La peça incita l'espectador a descobrir-la, en l'acte d'envoltar-la, l'espectador descobreix un efecte d'ingravedesa del metall, l'espurneig de la llum en reflectir-se en els petits cercles incorpora de manera subtil l'entorn i proposa una contemplació cadenciosa per observar com la llum i el

metall esdevenen mal·leables i, per tant, es desplega una experiència desaccelerada; com afirma Shotz “permetre als espectadors uns moments per experimentar algunes de les forces més grans de l'univers que ens envolta. Vull que l'espectador es vegi a si mateix com a part d'una estructura viva més gran”.

Olafur Eliasson, *Stardust Particle*, 2014



Stardust Particle, Olafur Eliasson, 2014. Ziehe, Jane. 2017.
<https://olafureliasson.net/artwork/stardust-particle-2014/>

Aquesta escultura penjada combina dos poliedres irregulars, incrustant-se l'un dins de l'altre per formar un únic esferoide fet de vidre de filtre parcialment reflectant, translúcid i puntes d'acer inoxidable prim. Els vèrtexs del políedre exterior, que es construeix com un entramat d'acer, corresponen als centres de les cares pentagonals de vidre de la forma interior. La llum que conté en el seu interior i l'efecte giratori fan que la peça s'expandeixi més enllà dels seus límits configurant un medi ambient lumínic de reflexos i ombres, de llum i foscor que produeix en els espectadors un transitar incert, però que cerca entreteixir-se en l'espectacle lumínic.

Per amplificar l'efecte de moviment, l'esfera queda en suspensió i un motor fa que giri constantment, s'acompanya d'un focus que projecta llum sobre l'estructura el que provoca reflexions de diferents colors i capes. La disposició dels elements requereix una contemplació pausada, en el reflex podem veure la complexitat de formes i centelleigs que transporten a un cel estrellat. El moviment constant provoca la creació de ritmes sempre diferents el que ens porta a una efemeritat infinita. Podem parlar aquí d'una inquietud en el descans que s'obre pel diàleg que s'estableix entre la contemplació pausada de l'espectador i els ritmes de la peça. La fragilitat de l'esfera en la seva projecció es transforma en una força que captiva i que fa alentir la sensació del temps donant lloc a la possibilitat d'establir-se en l'estat lumínic com un àmbit de reflexió sobre les percepcions estèsiques que es desenvolupen en relació amb la llum.

Olafur Eliasson, *Your Rainbow Panorama*, 2006-2011



Your Rainbow Panorama, Olafur Eliasson , 2011. Pedersen, Ole Hein. 2011. Studio Olafur Eliasson. Aarhus, Dinamarca.
<https://devargas.com.es/your-rainbow-panorama-de-olafur-eliasson/>

Aquest estat lumínic està format per una plataforma circular a la part superior del museu ARoS i de la ciutat de Aarhus. La passarel·la de 360° té els panells de vidre recoberts amb acetat de color seguint l'escala de tonalitats de l'arc de Sant Martí. És un espai des d'on mirar la ciutat amb nous ulls i també emmarca a l'espectador perquè a mesura que s'avança per la passarel·la es generen atmosferes de color que canvien de manera subtil. Un medi ambient lumínic que modifica la visió de la ciutat, però també transforma els espectadors perquè en el recorregut s'infusionen en el color. Embolicat en l'arc iris del medi ambient lumínic, l'espectador produeix imatges en tons complementaris als colors en els panells de vidre del seu voltant. Si es mira la ciutat a través d'un vidre vermell, els ulls generen una postimatge color verd. Si es manté un ritme accelerat, els colors segueixen sent vibrants. Però si es decideix aturar-se a la zona d'un color, el to del voltant es torna pàl·lid mentre que els colors que romanen a la visió perifèrica, allà on les finestres es corben, s'intensifiquen.

El ritme del caminar contemplatiu modifica la percepció d'aquests colors, el sol es reflecteix i intensifica el color, mentre que el caminar contemplatiu també incideix en la manera com la llum acolorida afecta les sensacions. El gran medi ambient lumínic permet crear certs parèntesis d'estar amb un mateix. Àmbits on l'espectador teixeix la seva poètica en mesclar els afectes de la llum amb imaginació o memòria. Ambdós aspectes en aquest estat lumínic s'intensifiquen perquè les finestres s'obren al perfil de la ciutat d'Aarhus. *Your Rainbow Panorama* és un element que permet mirar l'entorn

d'una manera nova, que emmarca les vistes i l'espectador, quan avança per la passarel·la, en les atmosferes en colors. El que experimentes pot ser tant d'abast panoràmic i alhora un moment d'introspecció – "pots veure't a tu mateix veient" (text de l'artista recollit a: Grynstejn, Birnbaum, Speaks 2000: 124). Així doncs, es proposa una experiència d'alta intensitat i la sensació que hi ha una experiència que no es dona ben bé a l'interior d'un però tampoc en l'espai, a l'exterior sinó que es troba en el límit entre la percepció estèsica i un medi ambient lumínic en constant canvi.

El moviment del caminar contemplatiu entre els aspectes de la llum permet que aquests s'experimentin i, a través del sentir en conjunt amb la imaginació, és una experiència singular però sempre mutable per la naturalesa de la llum. A *Your Rainbow Panorama* el ritme marca la manera en què el color embolcalla i la forma com de l'experimentat es genera una poètica articulada pels espectadors.

Olafur Eliasson, *Yellow Fog*, 2008



Yellow Fog, Olafur Eliasson, 1998-2008. Steiner, Rupert. 2008. Oficines Verbund, Vienna, Àustria. <https://www.e-flux.com/announcements/38765/yellow-fog-by-olafur-eliasson/>

Yellow Fog proposa un estat lumínic en l'espai públic. Al llarg d'una façana de 48 metres de llarg, la instal·lació s'activa cada dia durant una hora al capvespre. S'inclou una reixa al paviment de la façana de la seu central de Verbund, sota la qual s'instal·len 32 tubs fluorescents. Aquesta font de llum proporciona una llum homogènia en lloc d'una llum de tipus focus concentrada. Després del capvespre, durant uns 40

segons, la boira groguenca escala la façana teixint una atmosfera embolcalladora. En intervals de tres minuts es repeteix el procés, envoltant l'edifici amb un vel efímer.

La boira serveix de fugaç pantalla per a la projecció de la llum i dispersa la llum que envolta els espectadors. Els espectadors, que aquí ja són transeünts troben un indret on contemplar. Envoltats per una fina llum s'incentiva una experiència més atenta de l'entorn que cerca descobrir les formes en què la llum dispersa inunda i es filtra per l'espai de la plaça. El moviment de la boira és especialment emocionant. Amplia l'espai cap al paviment, traslladant l'atenció tant a l'edifici com als passants de tota la plaça. *Yellow Fog* produeix que la relació entre un espai urbà i els espectadors es redefineix, l'estat lumínic apel·la a explorar, a descobrir com és el transitar aquest espai públic ara mediat per la llum i alhora una reflexió sobre com els transeünts es veuen afectats per aquesta llum que inunda l'entorn de calidesa.

Olafur Eliasson, *Your Double Lighthouse Projection*, 2002



Your double-lighthouse projection, Olafur Eliasson, 2002. Dunkley, Andrew; Leith, Marcus. 2004. Exposició "Olafur Eliasson: In Real Life", Tate Modern, Londres, Regne Unit. <https://olafureliasson.net/artwork/your-double-lighthouse-projection-2002/>

Aquesta instal·lació consisteix en dues grans cambres circulars independents d'acer inoxidable i panells de fusta. Instal·lades a prop una de l'altre, les cambres són de mides lleugerament diferents, però cadascuna té una petita entrada. A l'interior, les parets d'ambdues cambres estan revestides amb un plafó de projecció reflectant sense fissures darrere del qual hi ha una matriu de llums de colors. Com que les cambres no tenen sostre, la llum de colors projectada per les parets s'escapa cap a la galeria enfosquida.

Els espectadors entren en els espais circulars i experimenten un canvi lent de llum rosa, morada i blava. El panell reflectant serveix per intensificar la llum fins al moment en què es dissol la paret en una resplendor inabastable. En la mesura que envolta l'espectador i per tant ocupa tot el seu camp de visió, la llum desorienta la consciència espacial esborrant la distinció perceptiva entre plans. Només el sòl situat sota els peus de l'espectador es pot considerar que era totalment sòlid. Per tant, la percepció estèsica situa l'espectador, que reposa la seva atenció en el canvi de tonalitat suau de la pantalla que, per la seva resplendor, l'acaba embolcallant i oferint un indret on desplegar la consciència entorn la sensació i l'emoció que configura la llum en un contemplar que alenteix el temps.

Olafur Eliasson, *Beauty*, 1993



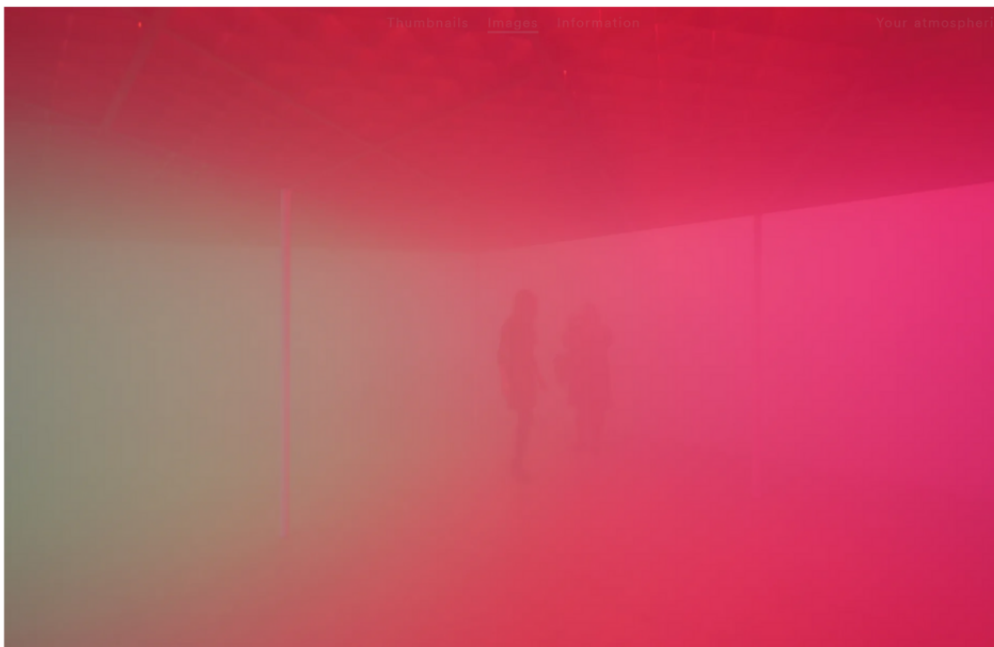
Beauty, Olafur Eliasson, 1993. Jose, Paola. 2019. "Olafur Eliasson: Exposición In Real Life en el Tate Modern". *Lightroom.Lighting*. <https://lightroom.lighting/olafur-eliasson-tate-modern/>

Per generar aquesta màgica instal·lació la font de llum es col·loca en un dels marges de la sala il·luminant directament una cortina d'aigua artificial. Aquí es dona una fusió d'espai i el fenomen. L'espectador situat en una determinada posició i en un angle concret pot veure un arc de Sant Martí. Un canvi en la posició o l'angle de visió influència els colors de l'espectre. És una instal·lació decididament subjectiva perquè fa prendre consciència que la posició que els espectadors prenen és la que ens permet admirar el fenomen completament o bé poden moure's per apreciar com els colors canvien, es transformen. Moure's al voltant o situar-se sota impulsa a ser

conscient que la realitat també és efímera i la presència dels espectadors la fa possible, la percepció estèsica es desplega en un present continu. En aquest medi ambient lumínic hi ha la dualitat d'experimentar les sensacions que desplega la llum i l'arc iris que sempre està present en el medi ambient lumínic. La seva ressonància es fa evident el seu pols, en l'esdevenir present -i després no- segons la mirada i la posició de cadascuna de les mirades.

Al mateix temps hi ha i no n'hi ha. Així, quan una contempla, no hi ha forma, i quan una examina movent-se d'un costat a l'altre de l'espai, hi ha un succeir lumínic que es condensa en poètiques de cada espectador.

Olafur Eliasson, *Your atmospheric colour atlas*, 2009

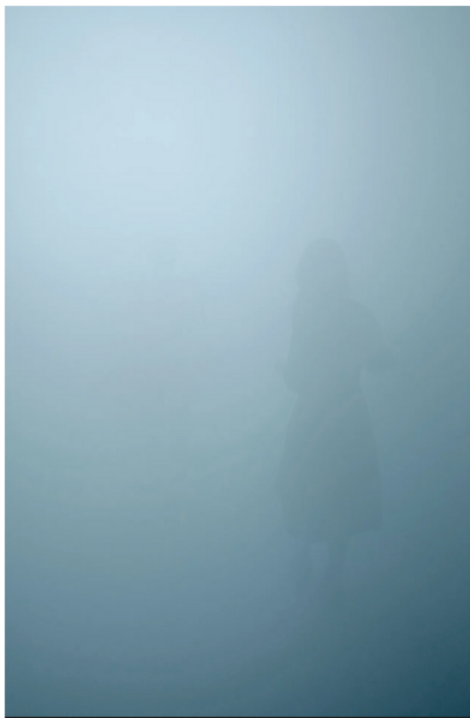


Your atmospheric colour atlas, Olafur Eliasson, 2009. Studio Olafur Eliasson. 2009
21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa, Japó.
<https://olafureliasson.net/artwork/your-atmospheric-colour-atlas-2009>

Aquest estat lumínic es conforma per zones de boira produïda de manera artificial, aquesta s'infon amb els colors additius vermell, verd i blau, emesos a través centenars de llums fluorescents que s'instal·len al sostre a manera de graella de colors, introduint de forma indirecta una mena de bitàcola sensible a través dels diferents colors. A cada límit del color, dues tonalitats es barregen per crear zones de transició amb els tons cian, magenta o groc, sumant una zona de llum blanca pura al centre on es reuneixen tots els colors. Passejant per l'atmosfera densa i il·luminada, els espectadors naveguen pel medi ambient mitjançant aquest atlas de colors que s'intueix a través del passejar en el medi ambient lumínic. És un àmbit d'indrets de

llum oberts i que es despleguen, amb límits i distàncies incertes. Sense possible orientació mitjançant la visió conseqüència de l'espessa boira, l'espectador només sent el seu habitat corporal en l'espai de colors. L'estat lumínic que conforma *Your atmospheric colour atlas* és fenomenal, embolcallador i que comprèn la dimensió atmosfèrica de l'ésser humà en relació. Emfatitzant la tactilitat de la llum a través de la boira, el color acaricia i embolcalla el cos de l'espectador. L'experimentació d'aquest medi ambient lumínic es veu marcada pel ritme del caminar contemplatiu de l'espectador. L'experiència es activada per la relació recíproca entre llum dispersa que obre atmosferes afectives i espectadors que constitueixen les seves poètiques guiats per la sensorialitat corpòria.

Olafur Eliasson, *Din blinde passager (Your blind passenger)*, 2010

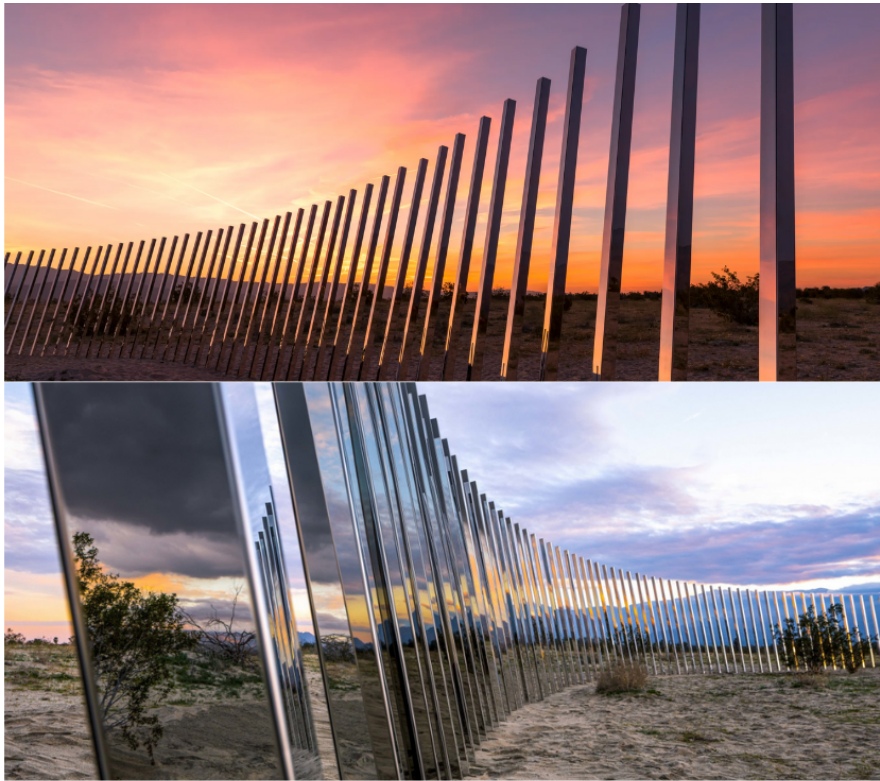


Din Blinde Passager, Olafur Eliasson, 2010. Sune Berg, Anders. 2019. Exposició "Olafur Eliasson: In Real Life", Tate Modern, Londres, Regne Unit. <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/>.

La instal·lació es basa en un túnel de 38 metres densament boirós amb una visibilitat que es veu escurçada i que provoca que els espectadors confiïn en la cinestèsia per orientar-se i transitar el medi ambient lumínic. La boira és il·luminada per diferents tonalitats, del blau cel al taronja intens. La mutabilitat i el moviment són dos peces claus en aquest ambient. El caminar dins aquest túnel produeix un fluir de l'experiència i al mateix temps obre la possibilitat d'aturar la direccionalitat del túnel per dilatar el sentir la llum emboirada. L'aquí i l'ara depèn de sentir físicament el medi ambient i alhora l'espessor que sembla anul·lar la visibilitat en realitat ofereix la presència

absoluta de la llum, pesada i física que atrapa els espectadors en una atmosfera de sensacions lumíniques. En aquest túnel emboirat s'implica en la unió de percepció i acció física que proposa actes d'imaginació que retornen l'habilitat d'associar-nos de noves maneres amb el món. La naturalesa afectiva de la boira i la llum transformada en colors que embolcallen s'expressen i ens conviden a desenvolupar aquests viatges imaginatius, procés a través del qual esdevé cada espectador condensa en la seva poètica.

Phillip K. Smith III, *Circle of Land and Sky*, 2017



Circle of Land and Sky, Phillip K. Smith III, 2017. Gerber, Lance. 2017. Desert X. Palm Desert, CA, Estats Units. <https://www.pks3.com/works/circle-of-land-sky> (ambdues imatges)

La instal·lació defineix un medi ambient lumínic immersiu dins del vast terreny àrid, forma un camp circular amb 300 reflectors geomètrics. Cadascun d'ells es col·loca amb una inclinació de cent deu graus, l'acer polit refracta la llum i les matèries abstractes del paisatge: terra i cel. De manera física i visual la instal·lació incorpora el paisatge rocós, la llum i el cel sense límits. Per la mutabilitat permanent, *Circle of Land and Sky* crea una gran diversitat de perspectives al llarg del dia, la instal·lació reacciona a la llum en passar sobre les seves superfícies mirallades, reflectint diferents fragments de l'entorn. A mesura que el dia es torna a la nit i, mentre els espectadors passen per la instal·lació, la terra i el cel es divideixen, es desplacen, es fusionen i es barregen, subvertint completament una relació típica amb l'horitzó del desert. La forma circular elimina els cantells i, per tant, permet una experiència més dinàmica. La mutabilitat permanent pren aquí la seva màxima expressió perquè la llum es modifica al llarg del dia i reflecteix amb gran força durant les hores centrals i colors vermellors al capvespre. L'experimentació d'aquest medi ambient lumínic es desplega amb la trobada serendípica d'indrets que es corresponen amb instants precisos en què els reflexos i els espectadors es troben. Uns indrets on l'espectador teixeix la poètica.

El caminar contemplatiu de l'espectador dins i fora del cercle modifica el que es reflecteix en els miralls però alhora també disposa l'oportunitat de subvertir la relació que es té amb l'entorn. Aquest s'experimenta com una multiplicitat d'històries inacabades i infinites que depenen dels reflexos. L'entorn ja no es veu sinó que s'experimenta en els seus reflexos i en conjunció amb les emocions sentides els espectadors es descobreixen a ells mateixos en el procés de construir aquesta nova relació amb l'horitzó.

James Turrell, *Ganzfeld Aural*, 2018



Ganzfeld (Aural), James Turrell, 2018. Holzherr, Florian. 2018. Instal·lació al Museu Jueu de Berlín, Alemanya. <https://www.jmberlin.de/en/press-release-11-april-2018#media-21158>

Ens trobem en un estat lumínic on la llum, l'espai i un color que canvia de forma pausada en el temps es mesclen per trencar amb els marcs visuals de referència. Aquí, en un primer moment hi ha una certa desorientació, però aviat els espectadors es disposen en el medi ambient per contemplar el viatge sensorial que evocuen les emocions en absorbir estèsicament la transició de colors: d'un blau que es converteix en un suau lila, que es transforma en fúcsia per acabar en un blanc irradiant. Els límits perceptius es transcendeixen, la llum acolorida no il·lumina sinó que es presenta ella mateixa com substància visual. Turrell afirma: "Sense objecte, ni imatge, ni focus, què estàs mirant? Estàs mirant-te a tu mateix mirant. El que és important per mi és crear una experiència de pensament mut" (Herd 2013).

L'efecte d'aquest estat lumínic, el *Ganzfeld* es basa en un camp visual de color i intensitat lluminosa uniforme, sense irregularitats que provoca la incapacitat de l'ull per enfocar cap punt concret. El component tàctil aquí és una resposta al primer moment d'incomprensió, la forta lluminositat anul·la la mirada i es cerca acariciar el color, travessar-lo. Se li atorga al color expressat a través de la llum el valor de substància i subjecte. S'instaura com allò que envolta i enlluerna, però alhora es sosté en resposta a la desorientació que provoca perdre els límits visuals de l'espai on els espectadors

es troben, dins el medi ambient lumínic de color gradient els espectadors constitueixen indrets efímers de contemplació i autoreflexió.

James Turrell, *Skyspace (Lech)*, 2018



Skyspace, James Turrell, 2018. Holzherr, Florian. 2018. Instal·lació permanent a Lech, Àustria. <https://www.skyspace-lech.com/> (crèdits d'ambdues imatges)

Els *Skyspaces* són ambients que Turrell va començar a desenvolupar a mitjans dels anys 70. Aquí ens fixem en l'*Skyspace* que Turrell va realitzar al bell mig del paratge natural de les muntanyes d'Arlberg a l'oest d'Àustria. Un túnel de 15 metres de llarg que dona al pic BiberKopf condueix fins a la sala central on es disposa un banc circular que ressegueix la forma de l'espai i al sostre es realitza una obertura el·líptica que permet veure el cel.

L'interior s'il·lumina amb llum LED que va canviant de color al llarg del dia, mentre que el cel també canvia el seu to de manera infinita. Aquest medi ambient lumínic s'ofereix per experimentar l'efemeritat infinita a través de la contemplació, per construir moments dirigits per la imaginació. Sota el cel en constant transformació i acompanyat de la llum atmosfèrica l'espectador construeix una poètica en la llum que es desplega per la interrelació entre la llum i les sensacions i emocions d'aquell qui contempla. Així doncs, el temps de veure i sentir marca la forma en què cada espectador troba el seu indret de retir i d'obertura on desplegar la poètica. L'*Skyspace* ofereix, entre les seves múltiples possibilitats, l'oportunitat de mirar de nou el cel i la llum canviant per somiar.

James Turrell, Deuce Coop, 1992



Deuce Coop, James Turrell, 1992. Instal·lació permanent al Centre Cultural Convent Sant Agustí, Barcelona, Espanya

Emplaçada de forma permanent a l'entrada del Centre Cultural Convent Sant Agustí aquesta instal·lació forma part de la sèrie que l'artista anomena Tunnels. La seva singularitat rau en la transformació d'un lloc de pas, ja que els túnels igual que els passadissos es dissenyen com a connexions entre punts, en un espai sensorial de contemplació. La instal·lació es construeix amb parets de pladur blanc que permeten amagar el mur de pedra i fluorescents dels tres colors primaris: blau, magenta i groc. La llum discorre al llarg de dos passadissos que convergeixen en un punt central on la llum vermella del passatge horitzontal es filtra de banda a banda a través d'un òcul que intercanvia la llum vermella amb la blava segons el lloc on un es troba.

L'arc de l'entrada rep els espectadors amb el groc brillant que recorda el sol. Des del carrer, un sostre blau convergeix amb aquest òcul magenta que varia la seva intensitat segons el moment del vespre en què un contempla l'estat lumínic des de l'exterior. La llum blava que recorre la volta cau com una mena de boira sobre l'espectador. Un blau intens que es transforma gairebé en porpra i que muta en múltiples tonalitats com més es prolonga la contemplació.

En avançar pel passadís, el blau acompanya fins a arribar al segon arc groc que dona entrada al magenta. Una llum intensa, amb presència que demana uns instants per acostumar la mirada. Passats uns segons, el color envolta l'espectador. *Deuce Coop* produeix una connexió a l'aquí i ara mitjançant la llum acolorida. Aquesta requereix un estar present i aconseguir que el temps sembli expandir-se, tal com la poètica de l'espectador.

Deuce Coop és cel i terra, la llum inunda els sentits de l'espectador i afecta la manera com es percep. Convida a reflexionar sobre la manera com es construeix i es sent la realitat en què vivim a través de la llum. Es desperta en els espectadors una vivència immersiva transcendental. La primera impressió d'un simple passadís d'accés, d'un lloc de pas, es transforma per l'efecte serendípic que causa al visitant travessar aquesta porta, ja que la llum espera descoberta, experimentada. *Deuce Coop* proposa un indret contemplatiu per experimentar-se a un mateix descobrint com la llum que embolcalla atura el trànsit frenètic que té un passatge per dilatar el temps i ressonar amb el màgic de la llum acolorida.

James Turrell, *Twilight Epiphany*, 2012



Twilight Epiphany, James Turrell, 2012. Holzherr, Florian. Instal·lació a la Universitat Rice, Houston, Estats Units.

https://www.hatjecantz.de/files/9783775744706_hr_pr02.jpg

Aquesta instal·lació es conforma per una estructura piramidal que, a partir d'una seqüència de llums LED instal·lats al nivell superior, crea un medi ambient de llum natural i artificial, en sintonia amb la sortida del sol i la posta del sol o capvespre. El pavelló flotant incorpora sensors programats per canviar la intensitat i el matís de la

il·luminació a mesura que transcorren les hores, de manera indirecta. *Twilight Epiphany* ofereix una experiència que genera un *kairós* infinit perquè sempre és el moment idoni per entrar a contemplar el transformar-se de la llum diürna i els colors que genera. Alhora, el canvi pausat dels LEDS interiors acompanyen i subratllen aquests indrets de desacceleració que els espectadors descobreixen un cop dins la carpa.

Un medi ambient on cada espectador, es situa, contempla i ressona l'espectacle lumínic generant una poètica única de sensació amb la llum que al seu temps impacte en la forma de relacionar-se amb l'entorn mitjançat per les capacitats múltiples de la llum.

Karolina Halatek, *Halo*, 2018



Halo, Karolina Halatek, 2019. Imatge cedida per l'artista. Exposició al Museu M4, Chengdu, China.
<https://www.karolinahalatek.com/Halo>

Un cercle penjat del sostre amb una obertura central que desprèn llum blanca en una sala amb boira artificial, aquesta proposta crea un medi ambient lumínic on s'ofereix a l'espectador una experiència subjectiva, un lloc d'introspecció. L'espectador pot col·locar-se en qualsevol punt del cercle i combinat amb la boira i la llum radiant té la possibilitat de descobrir una nova dimensió de presència pròpia en aquest entorn contemplatiu, pur i abstracte. El títol fa referència als fenòmens naturals òptics vistos al voltant del sol o la lluna, produïts per la llum en la interacció dels cristalls de gel i aquí es pot experimentar aquest fenomen embolcallant-se, esdevenint llum en la constitució de la poètica. De fet, *Halo* en essència concep l'ésser humà i la llum interior que tothom pot descobrir. I és en l'experimentació on els espectadors es descobreixen a través de la llum mitjançant la intensitat experimentada per les sensacions. La dispersió lumínica és efímera perquè el cercle sempre està en moviment així, la lluminositat requereix una plena atenció per obrir-se a sentir i descobrir els infinits matisos sensorials i emocionals.

La presència de la boira que produeix un sentir-se perdut augmenta la consciència atenta de l'espectador perquè fa que et sentis perdut. Per a Halatek,

“com que has d'anar més amb compte, estàs més perdut en la boira, i això provoca una sensació d'alerta a un ser aquí i ara. Per a mi, també és extremadament important que la gent tingui aquest tipus d'experiència conscient que està connectada amb la sensació que has de ser realment present a l'obra” (entrevista Capítol 8).

El ser més present en l'ambient condueix posar l'atenció en qui ets i com et sents i, per tant, constitueixes en la llum un lloc d'introspecció que funciona com antídote a la distracció constant quotidiana.

Karolina Halatek, *Valley*, 2020



Valley, Karolina Halatek, 2020 (2a versió).
Imatge cedida per Karolina Halatek. Exposició
Moving Space, Kunstkraftwerk, Leipzig,
Alemanya.
<https://www.karolinahalatek.com/Valley>

Aquesta instal·lació es configura amb un estret passadís però de grans dimensions. Les parets paral·leles blanques creen una dimensió inclusiva on es desplacen les perspectives i es simplifiquen les direccions. Aquest espai permet als espectadors experimentar la llum de forma directa, captivadora en la seva potència plena. Només en entrar al medi ambient, l'espectador pot desenvolupar un exercici conscient on l'atenció a l'aquí i ara augmenta o evoca noves maneres de veure; una experiència transformadora. Una vall de llum on el blanc en conjunt amb la llum amplien òpticament l'espai convidant els espectadors a descobrir i experimentar-se en una dimensió sorprenent de la llum. Demana una contemplació pausada, la llum reflectida en el blanc de les parets i el sostre convida a un lliure desenvolupament, el buit que podríem trobar evocat aquí es converteix en una operació de desvelar de la llum, la delimitació de l'espai porta als indrets il·limitats que l'espectador troba en el medi ambient lumínic i on amb l'esdevenir de l'experiència, construeix la poètica.

La llum al principi es sent com una presència forta, gairebé sembla que ataca, però amb el temps s'acomoda a l'espectador, l'empara. Com afirma Karolina Halatek hi ha una transició radical quan un entra en aquest passatge. "Quan el mires des de fora,

només veus un espai en blanc, però quan tu t'hi insereixes d'alguna manera, llavors el món exterior ja no existeix [...] No esperes el que experimentaràs; et sorprèn el fet que entres i no veus què hi havia darrere teu, estàs fora del món exterior” (entrevista Capítol 8). El blanc és un anar a l'essència però també una manera de donar espai físic i també interior a l'espectador.

Karolina Halatek, *Field*, 2020



Field, Karolina Halatek, 2020. Imatge cedida per l'artista. Instal·lació a la terrassa del Museu Gelsenkirchen com a part del festival de Ruhr, Alemanya. <https://www.karolinahalatek.com/Field>

És una instal·lació basada en una superfície de panells lumínics col·locats al sol, situats en un lloc elevat al qual s'accedeix mitjançant una escala i situa els espectadors al centre per una passarel·la negra. Al mig d'aquesta plataforma blanca sorgeix fum il·luminat que embolcalla l'espectador. Entrar a la instal·lació augmenta l'atenció al moment actual, fet que subratlla el caràcter conscient. La proposta de la instal·lació segueix l'acte de l'inesperat de la il·luminació. El color blanc es refereix a la síntesi de l'espectre complet de la llum, però la seva qualitat de dispersió ofereix un medi ambient lumínic sorprenent que convida els espectadors a desplegar la poètica en una il·luminació conscient. La boira que surt al centre s'equilibra amb la superfície de llum sòlida per la seva naturalesa efímera dinàmica. *Field* emfatitza entrar en el que és desconegut, la immersió en la llum a través de la calma on l'espectador es troba en un sentit de presència, un passeig en el desconegut conscient. El caminar aquí permet constituir el lloc on s'obren les possibilitats d'experimentar aquesta llum, de sentir-se

percebut aquesta llum i els afectes que té sobre els espectadors. La pausa al centre immergeix l'espectador en la boira il·luminada que esdevé un espai de canvi des d'on un pot esdevenir de nou que es condensa en la poètica, un sentit atent i conscient de la llum i la manera d'afectar.

Karolina Halatek, *Beacon*, 2021



Beacon, Karolina Halatek, 2021. Imatge cedida per l'artista. Instal·lació pel Noor Riyadh Festival, Aràbia Saudí.
<https://www.karolinahalatek.com/Beacon>

Una gran columna oberta convida els espectadors a entrar al seu interior i desplegar una poètica en què la llum guia les sensacions i emocions de cada ésser humà. La gran columna està formada per tubs LED que desprenen una intensa llum blanca que es dispersa i embolcalla els visitants a través de la boira. La seva gran magnitud fa que des de la llunyania sembli un far, però en apropar-se s'obre de forma real. *Beacon* ofereix un medi ambient petit i íntim on l'espectador pot entrar, experimentar-se des de l'interior en què una brillantor inesperada l'abraça i convida a trobar-se en present. Al mateix temps, per la seva alçada, desborda els límits físics reals de l'espai i convida a aixecar la mirada, on l'espectador només troba la vastitud del cel.

Així doncs, la llum a *Halo* ofereix un vessant doble: el racó íntim on l'espectador desclou l'infinit matís de la llum blanca i alhora la connexió amb la immensitat que no només pot estar a l'exterior sinó també es pot trobar a l'interior dels espectadors, així la poètica que els espectadors teixeixen en aquesta llum pot esdevenir en "l'obertura d'una grandesa íntima" (Bachelard [1957] 2010: 164), tal com afirmava Bachelard.

David Magán, *Spectrum 03*, 2020



Spectrum 03, David Magán, 2020. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Matter Matters" al Centre d'Art Contemporani de Burgos, Espanya.
<https://davidmagan.com/project/spectrum/>

La instal·lació es conforma per sis parells de barres verticals de diferents mides que projecten els colors primaris en llum que són verd, vermell i blau. Davant d'aquestes es situen formant una mena de passadís onze parells de plaques blanques a diferents alçades les quals interactuen amb la llum que reben des d'ambdós costats. L'addició de les llums crea una mescla de múltiples colors en l'interior i l'exterior, per tant, el transitar dels espectadors es desenvolupa a través i al voltant.

Iniciar el recorregut pel passadís implica quedar immers en un ventall cromàtic que acompanya el pas i que reverteix el concepte de passadís mateix com a punt d'anada i tornada per transformar-lo en l'indret on contemplar i deixar-se immersir pels colors. La llum modula l'ambient, però l'espectador incideix en aquesta llum transformant la seva materialitat, i en aquesta mútua afectació sensorial els espectadors desclouen la poètica.

David Magán, *Pavilion 01*, 2021

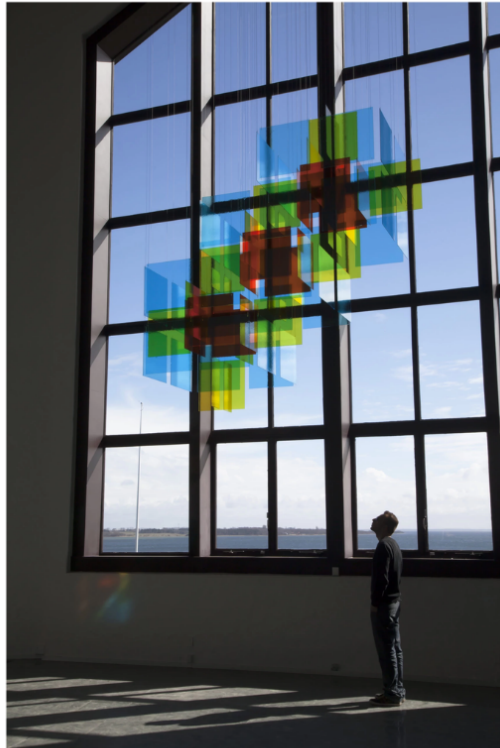


Pavilion 01, David Magán, 2019-2020. Imatge cedida per l'artista. Exposició "Matter Matters" al Centre d'Art Contemporani de Burgos, Espanya.
<https://davidmagan.com/project/pavilion-01/>

El medi ambient lumínic que desplega *Pavilion 01* és creat a partir de panells acrílics quadrats i rectangulars de quatre colors (taronja, groc, blau clar i blau fosc) suspesos del sostre per cables d'acer. Formalment, tres cubs incomplets tancats s'uneixen per formar una estructura arquitectònica de tres metres d'alçada. El cub central comparteix dues de les seves quatre columnes amb les altres dues, generant un pavelló obert de quatre punts. Aquestes quatre entrades, que conflueixen en el punt central de l'estructura, conviden els espectadors a caminar per l'interior i submergir-se en un calidoscopi de formes, reflexos, colors i fusions cromàtiques.

Les múltiples possibilitats que desclou la llum a *Pavilion 01* ofereixen una proliferació d'indrets per a descobrir que els espectadors van trobant en el seu pas per l'estructura. El camí que genera l'espectador a través de l'experimentar el color incorpora una infusió d'aspectes cromàtics que es mesclen amb el seu sentir generant una atmosfera mutable i efímera. La qualitat lumínica del color esdevé un àmbit metamorfòsic pel moviment que introdueix el caminar propi de l'experiència i que es tradueix en una poètica infusionada per aquest caràcter de canvi i sorpresa que la llum acolorida va desplegant.

David Magán, *Cubic Progression II*, 2015



Cubic Progression II, David Magán, 2015.
Imatge cedida per l'artista. Exposició
"Colours" a Hempel Glasmuseum,
Nykøbing Sjælland, Dinamarca.
<https://davidmagan.com/project/cubic-progression-ii/>

Una peça de grans dimensions conformada per panells de vidre de colors suspesos al sostre mitjançant cables d'acer. La seva col·locació davant una finestra produeix que els límits de la peça es dissolguin, la llum que travessa els panells fa que aquests esdevinguin gairebé una aparença etèria que dona presència a una llum que muta el color.

La suspensió dels vidres produeix que els reflexos de llum inundin l'espai trobant de forma sorprenent els espectadors que transiten l'entorn. El caminar desplega una experiència en conjunt serendípica on els espectadors són trobats pels colors que irradien des dels panells. Un diàleg de percepció estèsica que busca les maneres en què la llum dissol i amplia el medi ambient que travessen els espectadors. L'aparent senzillesa de la peça recull l'entorn i possibilita un medi ambient lumínic que deixa espai per una poètica experiència sobre la sensibilitat dels éssers humans i la implicació del percebre estèsic en transitar la lluminositat vibrant i en transformació a través del temps metamorfòsic que conté la llum.

Annex 2. Glossari

Caminar contemplatiu en la llum: Terme que es refereix a la forma de desenvolupament de l'experiència estètica en les instal·lacions dels estats lumínics. Entenem la contemplació com un acte actiu que s'uneix amb el cos a través del moviment que permet l'exploració de les diferents possibilitats que despleguen les qualitats de la llum en els medis ambients lumínics. Aquestes esdevenen a través del caminar contemplatiu una interfície entre lloc i subjecte emmarcant l'un amb relació a l'altre i transformant-los de manera simultània. Les instal·lacions són una demanda cinestèsica per moure's, és a través del caminar contemplatiu que els espectadors descobreixen les múltiples possibilitats que ofereix la llum. El trajecte que cada un dels espectadors genera un fluir en constant formació del medi ambient lumínic i del subjecte que el porta a crear una poètica única, ja que les qualitats lumíniques ressonen en conjugació amb l'emoció, les sensacions i la imaginació del qui transita. El caminar permet experimentar i trobar l'indret que disposen les instal·lacions, facilitant que cada espectador generi la seva poètica a través de desplegar una atenció conscient d'un mateix, a l'entorn i la lluminositat. Una atenció conscient que encaixa en la somaestètica i la comprensió del cos com l'àmbit des d'on sentir i explorar l'entorn que ens envolta.

Efemeritat infinita: concepte que es proposa per a definir l'experiència de l'espectador així com el caràcter de les instal·lacions lumíniques. Les qualitats de la llum natural provoquen que la temporalitat i la meteorologia afectin la configuració de les qualitats lumíniques oferint moments efímers però repetibles en cada retorn. El sentir de l'espectador està marcat per la realització del subjecte en el medi ambient lumínic que proposa la llum. L'experimentar-se dels espectadors en l'instant precís que es caracteritza pel sentit del terme grec *kairós*.

Els medis ambients lumínics sempre són oberts i tant ells com l'espectador estan en un estat perpetu d'esdevenir. Al mateix temps, s'estimulen actes d'imaginació que fan que l'experiència del subjecte sigui canviant, però repetible segons el seu procés interior. L'efemeritat infinita com allò que es troba de manera sobtada en l'experiència i atrapa en la nostra percepció estèsica. Efemeritat infinita perquè els fenòmens es repeteixen i es mantenen constants per oferir sempre experiències diferents, percepcions noves i vivències que ens connecten amb el nostre propi coneixement i amb el coneixement de nosaltres en relació amb l'entorn mitjançat i travessat per la llum. Les qualitats de la llum en els medis ambients que consoliden ofereixen l'oportunitat de generar poètiques pròpies. La percepció estèsica desplegada en el

caminar contemplatiu en la llum impulsa experiències que sempre són diferents tant per la llum com per la disposició de cada subjecte, però sempre s'estableixen sinergies que es repeteixen – infinites- però que mai són iguals – efímeres-.

Mutabilitat permanent: concepte que defineix el caràcter fugaç de la llum en les instal·lacions lumíniques, en algunes qualitats lumíniques hi és més present que en d'altres, així com de l'experiència estètica. El canvi característic de la mutabilitat es troba a prop de la idea de la fugacitat. Les instal·lacions despleguen la potencialitat de la llum en el passar del temps, però a través d'aquest també muten i troben sempre noves formes. La llum canvia, no es pot atrapar, tot i que l'artista juga per crear els canvis o deixar que aquests esdevinguin aleatoris a través de les condicions atmosfèriques i del moviment de l'espectador.

La mutabilitat també està associada a l'experiència estètica perquè s'estableix una sinergia entre el que ofereix el medi ambient lumínic i el conjunt de sensacions i sentiments que els espectadors despleguen de forma estèsica produint que la poètica generada en l'experimentació sigui sempre un acte que canvia. L'experiència es caracteritza per una inquietud de la llum i l'espectador que porta a una metamorfosi constant. En el procés estètic tant instal·lació com espectador són potencialment transformats.

Presència: Sentit del medi ambient lumínic i l'espectador quan aquest es troba submergit en les diferents qualitats lumíniques. Ambdós es troben en estat perpetu d'esdevenir, sempre oberts, ressonen l'un en l'altre, i responen a les condicions lumíniques i sensorials. L'estat de presència és conseqüència de la mutabilitat de la llum que fa dels estats lumínics un procés obert on la percepció és inseparable de la intensitat de l'experiència i l'espectador és activa i contínuament construït.

Així mateix, el terme presència també s'utilitza amb relació a la capacitat de la llum de desvetllar aspectes que potser s'ignoraven i desplegar múltiples aspectes i matisos a través de la seva potència.

Poètica/Poètiques: Moments productius del sentir que es donen en els estats lumínics. L'espectador es troba amb la instal·lació en estat de transició i exploració, que dona lloc a la cristallització de l'experimentació que l'espectador ha desenvolupat en el medi ambient lumínic. Percepció, moviment i sensibilitat es lliguen en l'experiència proposant actes d'imaginació que retornen a l'espectador l'habilitat de mirar el món de nova manera, a través de la seva experiència en la llum. La llum s'obre a l'experiència i convida a la resposta de l'espectador, aquest a través de

percepció, imaginació, sensació i emoció poetitza el medi ambient lumínic, el construeix en la seva experiència. Així doncs, el caminar contemplatiu en la llum desvetlla les infinites possibilitats de la llum i l'espectador genera en el medi ambient lumínic el seu esdevenir únic i singular contingut en la poètica.

Serendipitat: característica dels estats lumínics que sorgeix en l'experiència. La curiositat que desperta la llum en les instal·lacions, que en moltes ocasions desprèn una sensació d'incertesa, promou la creació de situacions per serendipitat, és a dir, l'espectador troba afectes i efectes de manera sobtada. La intensitat dels aspectes lumínics obre l'experiència del món, més enllà del moment fugaç, que es transforma en un moment d'oportunitat. Com afirma Mieke Bal, la serendipitat és un viatge per descobrir la natura miraculosa del dia a dia (Bal 2013).

Atmosfera: concepte àmpliament treballat des de diferents disciplines que porta al centre l'anàlisi dels afectes i emocions en relació amb els espais o situacions. Des de la perspectiva dels estats lumínics l'atmosfera és aquell element que es genera en cada instal·lació i sorgeix de les sinergies que es teixeixen entre les qualitats de la llum i els espectadors que es projecten en els medis ambients lumínics. L'atmosfera es capta en el moment de l'experiència a través de la immersió en aquesta.

Percepció estèsica: concepte que anomena la tipologia especial de percepció que es desenvolupa en els estats lumínics. Agrupa les diferents qüestions que afecten la percepció dels espectadors en l'experiència estèsica i emfatitza la importància del cos com a element en la percepció.

Medi ambient lumínic: terme per referir-se a l'espai que constitueix la instal·lació. Es configura en cada ocasió segons les qualitats lumíniques i té el caràcter d'embolcallar els espectadors al seu interior i comprometre'ls en l'experiència. El medi ambient lumínic és l'element on llum i corporalitat s'entrellacen per crear una experiència, sempre diferent, en cada trobada.

Sensibilitat perceptiva: Parteix de la definició donada al capítol 4, com aquesta capacitat de captar a través dels sentits el món que ens rodeja, però percebent detalls que no tothom capta. Dins els estats lumínics aquest concepte s'expandeix en tant que la potència lumínica obre en l'experiència aquesta capacitat de percebre el detall, l'invisible per a tothom, ja que la poètica que constitueix cada qualitat lumínica en ella mateixa ja desclou l'imperceptible i el disposa a l'experiència de l'espectador. L'allò experimentat, però, neix de la sensibilitat emocional i de la poètica que al seu torn i que de forma única i irreplicable constitueix cada espectador.

Annex 3. Tríptic exposició “Atansar-se als estats lumínics”

EXTRACTES BITÀCOLES DE SENSACIÓ

“Transitar pel color lluminós té alguna cosa màgica. Trobar-se a un mateix en aquell color que permea i activa un efecte Proust. I és la llum la que desplega el color; i una teixeix el seu propi món desplegant-se en aquest paratge lumínic”

ATANSAR-SE ALS ESTATS LUMÍNICS

Un itinerari lumínic per sentir la llum

“Un despertar dels sentits que ressona en la manera com ens relacionem amb el nostre entorn i l'atenció, o no, amb que ens desenvolupem en la nostra quotidianeitat La llum, etèria es dispersa per tot l'ambient transformant-lo en una mena d'immensitat”

MAPA RECORREGUT

Fes l'itinerari com prefereixis

Descobrir la llum i contemplar-se en el seu mutar constant. Una llum que segons el nostre moviment fa aparèixer i desaparèixer efectes formes que inciten a deixar-se endur en la imaginació i que l'experiència esdevingui un acte de descobriment.

<h3 style="color: #800080;">QUALITATS LUMÍNiques I INSTAL·LACIONS</h3> <p style="text-align: center; color: #4169E1;">COLOR</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><i>Our Colour Reflection,</i> Liz West, 2016</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><i>Deuce Coop,</i> James Turrell, 1992</p> </div> </div> <p style="text-align: center; color: #4169E1;">MOVIMENT</p> <div style="text-align: center;"> <p><i>Standing Wave,</i> Alyson Shotz, 2010</p> </div> <p style="text-align: center; color: #4169E1;">DISPERSIÓ</p> <div style="text-align: center;"> <p><i>Your atmospheric colour atlas,</i> Olafur Eliasson, 2009</p> </div>	<h3 style="color: #4169E1;">REFLEXIÓ DIFUSA I ESPECULAR</h3> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><i>Object for reflection,</i> Alyson Shotz, 2017</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><i>Sense Títol (glitter),</i> Ann Veronica Janssens, 2016</p> </div> </div> <p style="text-align: center; color: #4169E1;">RESPLENDOR</p> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;"> <p><i>Cubic Progression II,</i> David Magán, 2015</p> </div> <div style="text-align: center;"> <p><i>Geometry of Light,</i> Alyson Shotz, 2011</p> </div> </div> <p style="text-align: center; color: #4169E1;">INTENSITAT</p> <div style="text-align: center;"> <p><i>Valley,</i> Karolina Halatek, 2020</p> </div>	<h3 style="text-align: center;">RELACIÓ UBICACIONS I PROJECTES</h3> <p style="text-align: center;">CENTRE CULTURAL CONVENT SANT AGUSTÍ Carrer del Comerç 36</p> <p style="text-align: center;"><i>Deuce Coop,</i> James Turrell <i>Our Colour Reflection,</i> Liz West <i>Standing Wave,</i> Alyson Shotz</p> <p style="text-align: center;">FUNDACIÓ FOTO COLECTÀNIA Passeig de Picasso, 14</p> <p style="text-align: center;"><i>Object for Reflection,</i> Alyson Shotz <i>Sense títol (glitter),</i> Ann Veronica Janssens</p> <p style="text-align: center;">ESPAI CULTURAL EINA BARRA DE FERRO Carrer de la Barra de Ferro, 2 <i>Your atmospheric colour atlas,</i> Olafur Eliasson</p> <p style="text-align: center;">CERCLE ARTÍSTIC DE SANT LLUC Carrer dels Mercaders, 42 <i>Valley,</i> Karolina Halatek <i>Cubic Progression II,</i> David Magán <i>Geometry of Light,</i> Alyson Shotz</p>
--	---	---

Breu agraïment

Escriure aquestes línies implica que hem arribat a destí. No són donada a posar per escrit què, com i a qui agrair perquè en aquest llarg viatge s'han esdevingut casualitats que han aportat llum a la recerca de moltes formes diverses i al meu camí, com investigadora i professional, per això l'agraïment serà breu, però extens a tot aquell qui s'hi vegi reflectit.

Copsar el meu interès, neguit i sensibilitat per la llum en aquests "Estats lumínics" és, deixant la modèstia a part, una gran satisfacció amb la dedicació posada. No seria transparent si no afirmo que aquest viatge no hagués estat possible sense una xarxa de connexions bàsica.

Gràcies a Liz West, Karolina Halatek, Alyson Shotz i David Magán, una part dels artistes, els projectes dels quals s'inclouen en aquesta tesi, per atendre les sol·licituds d'entrevista i compartir les seves reflexions reveladores sobre la llum, el color i el rol dels espectadors.

Voldria agrair a les meves directores, Tània Costa i Jèssica Jaques per dipositar la confiança en aquest delit per la llum i creure que d'aquí podia sorgir aquesta recerca que acabeu de llegir. Per la vostra expertesa, dedicació i guia en aquest procés que tot i tenir claroscurs sempre heu apostat en positiu.

Als meus pares, per permetre, de forma àmplia, des de sempre, que fes allò que m'apassionava i aquesta llibertat m'ha dut a poder escriure aquesta tesi.

A l'Esther Torelló, editora de la revista Lightecture, per permetre'm publicar a la revista, i obrir-me les portes a un perfil professional que m'apassiona.

I les últimes gràcies, però no menys importants, a la meva parella, per moltes coses, però en concret per confiar en la meva capacitat i en aquest projecte, per aconsellar-me i per aportar llum quan ha estat necessari. Agradezco el día que nuestros caminos se cruzaron, gracias Mauricio por quererme como soy.