

Aire (y consideraciones menos físicas)

Por Jimena Román

Mi aproximación al arte realmente viene del cine, del lenguaje audiovisual, pero por alguna razón me llamó la instalación móvil “Aire” (1996) de Marcos Benítez, expuesta en la galería Casa Mayor con la curaduría de Damián Cabrera.

Esos ojos a la distancia, esos círculos concéntricos que remiten a una hipnotizante onda, de infinitas iteraciones, estiran la mirada hacia su centro. No al metafórico núcleo de los círculos, sino directamente al centro vacío entre las tres grandes argollas, donde imagino algo –o alguien– debería estar parado. Sus sombras repetidas danzan por la pared, sus tamaños deformados, agrandados, invitándome, de la misma manera que imagino se sintieron aquellos primeros cavernícolas viendo el fuego de la intriga.

Quise encontrar el porqué de mi atracción ¿Por qué algo tan lejos de la imagen movimiento? ¿Por qué no una fotografía o un lienzo al óleo? A veces hay sentimientos inconscientes que nos atraen hacia algo, una fuerza magnética que nos dice “Acá es” y creo yo, lo emocionante está en identificar qué es eso que parece de una naturaleza puramente intuitiva.

I. La intuición como herramienta de apreciación

En los círculos científicos, la palabra intuición resta mérito, casi como algo sucio que desacredita la posibilidad de lo *real*. La intuición es saber sin (o en contra de) el pensamiento discursivo o el razonamiento lógico. Se supone que es simplemente una convicción subjetiva de la verdad, pero la intuición es polisémica, tiene tantas definiciones y posibilidades que detenernos en el listado de cada una de ellas es casi imposible.

Me propongo a otorgar un sentido en particular que es la idea de intuición según A. R. Lacey. Según él, la intuición es “generalmente una relación directa entre la mente y algún objeto, análoga a lo que el sentido común considera la relación entre nosotros y algo que vemos inequívocamente con claridad” (Lacey, 1976, p.203). Una aprehensión inmediata por la mente sin aprehensión inmediata por los sentidos. No hay nada particularmente subjetivo en esta definición, ni implica que la intuición en sí misma se autovalide.

La intuición es una característica del conocimiento, no existe una hipótesis sin antes existir una corazonada. Cuando se opina sobre el arte, utilizamos, necesariamente, términos conceptuales, pero también hay algo de lo físico, del material físico (plástico, madera, goma, el cuerpo, etc.) que es parte de esta percepción intuitiva.

El arte se dirige a nosotros y nosotros de alguna manera nos dirigimos a él. Lo que surge cuando observamos cualquier cosa, incluidas las obras de arte, que en sí mismas resultan lo suficientemente interesantes y estimulantes como para captar nuestra atención por sí mismas y no, por ejemplo, por alguna ventaja práctica, es la razón de actuar de lo intuitivo. La intuición es una reacción cognitiva, genera un sentimiento que habilita la posibilidad de comprender *algo* en una obra. Ese sentir es esencial, pero devastadoramente privado y misterioso. La obra de Marcos Benítez opera en un espacio similar al de la intuición.

A simple vista, la obra parece un conjunto de argollas plásticas flotantes, una obra antes expuesta en la bienal de Porto Alegre, en un galpón tres veces más grande de la pequeña esquina en donde yo las encontré. Círculo dentro de círculo, con tamaños variantes, las argollas se mueven –o deberían moverse– en su propio lugar por medio del aire a su alrededor. En una galería cerrada y sin muchas personas alrededor, su posición es estática, pero no debería serlo. Pues la obra pone en escena la cercanía del movimiento corporal humano. Su labor realmente es girar por medio de los roces de personas que deben pasar, atravesar, la obra para entrar a la exhibición .

Con cierto miedo, nosotros los visitantes de la galería nos acurrucamos a los costados de la obra, observándola como si fuera una estatua, algo prohibido de modificar, y es con mucha risa que veo al propio autor de la obra empujar los anillos sin ninguna preocupación. He aquí de vuelta la intuición.

Se nos ha enseñado que la manera de interactuar con el arte es a una distancia, con extrema frialdad, separando el objeto admirado del sujeto perceptor. Y aun así, no podemos impedir el espacio que ocupa ese sexto sentido, ni mucho menos impedir el impulso de querer empujar uno de esos anillos. Hay algo en su forma, en su material, que remite a la infancia, a esos aros de ula ula, al juego de niños y a las tardes de cansancio.

Ese sentido innato de intentar comprender algo por medio de someterse al acto de prueba y error, de tocar el fuego a ver si quema, es el sentido intuitivo infantil que la obra invita a despertar. C. W. Lewis (1958) habla sobre la experiencia del *senhsucht*, la alegría o anhelo, para tratar de explicar cómo percibió él su infancia:

“La experiencia es de un anhelo intenso. Se distingue de otros anhelos por dos cosas. En primer lugar, aunque la sensación de carencia es aguda e incluso dolorosa, el mero deseo se percibe como un deleite. Otros deseos se experimentan como placeres solo si se espera su satisfacción en un futuro próximo: el hambre es placentera solo mientras sabemos (o creemos) que pronto vamos a comer. Pero este deseo, incluso cuando no hay esperanza de satisfacción, sigue siendo valorado, e incluso preferido a cualquier otra cosa en el mundo, por quienes lo han experimentado.” (Lewis, 1958, p.9).

Querer tocar los círculos para verlos girar, pero no hacerlo porque sería contra intuitivo a cómo se aprecia el arte. Aprender que la obra es interactiva y que ese deseo de ser la fuerza que mueve a los círculos es un acto legítimo de cometer, genera fricción ante la idea de ser el primero en romper la superficie del agua y generar ecos infinitos. Entre la cautela de no tocar aquello que está exhibido, luego la habilitación de hacerlo por medio del propio soporte, el instinto contracorriente de posiblemente concretar la acción genera una doble fantasía sobre la cual nos imaginamos escenarios múltiples.

II. Otros *aires* existentes

Existe en el mundo del cine (inicialmente del mundo del diseño gráfico) un concepto que se llama también *aire*. El *aire* hace referencia al espacio vacío (espacio negativo) que existe en la composición, comúnmente sobre la cabeza de los personajes o al lado opuesto al que se dirige su mirada.

Ese espacio dogmático, que existe por arte de existir, por regla que respetar, pero que realmente no conlleva en sí ningún propósito temático o narrativo. Si miramos la obra de Benítez, podemos capaz asignar el mismo sentido al espacio que tienen las argollas entre una y otra, pero los discos flotantes sí tienen una tarea que dar a ese aire entre círculo y círculo.

No solo ese espacio permite el movimiento físico de las argollas, no solo ese espacio permite la repetición del círculo en la forma, no solo ese espacio remite a la idea del infinito, sino que ese mismo espacio permite al espectador insertarse también en ese lugar.

La ausencia como presencia del sujeto. Ese vacío que llama la atención a la necesidad de un elemento más, de una fuerza disruptiva que genere el movimiento de las piezas colgantes. La falta de agitación, de vueltas o de una mínima oscilación de los anillos que evidencia la carencia de un espectador, de una pieza clave para entender la obra en su completa magnitud. La ausencia del movimiento de los anillos marca la presencia necesaria de un espectador activo.

Ese aire muerto que pareciera existir de manera casual cumple una función inmersiva, pues nuestros cuerpos humanos y nuestras experiencias del mundo, están atadas a experiencias físicas del espacio. La obra nos devuelve la oportunidad –nos obliga incluso, si queremos verlo desde un punto más dinámico y menos voluntario– a regresar al juego como motor de conexión. Construye el despertar de ese anhelo infantil que busca incansablemente llenar esa ausencia. Empujar el círculo para hacer mover al aire, para crear nosotros el movimiento circular de la vida, de aquella tan simple ley de Newton, que toda acción tiene en consecuencia, una reacción.

Lucrecia Martel (2026), directora de cine argentina, también habla sobre otra especie de *aire*. “El aire, que es necesario para ser un instrumento humano, para que la voz salga, la carga de aire con la que uno va diciendo cada palabra, no es tan precisa. Porque la emoción hace que o nos falte aire o nos sobre aire, y todo eso genera un montón de modificaciones en la ejecución del lenguaje y cuando escribimos el aire es perfecto. Todas las palabras terminan perfectamente.”

Esta idea, aún más conceptual de otro aire, de un cierto espíritu de comunicación perfecta y circular, pone en perspectiva las limitaciones de comprender la obra de Benítez, o si bien no limitaciones, complicaciones, a la hora de ver su lado más interactivo.

¿Cómo determinar su función comunitaria sin un grupo de personas que convivan en el movimiento? ¿Cómo comprender su propósito de poner la conexión humana en el centro de atención, si no hay personas que estén chocando sus cuerpos contra los anillos? ¿Cómo hablar de las brechas entre lo físico y lo conceptual que retrata la instalación, sin tener el elemento que une a ambos?

III. La relación obra - público

Me parece indispensable hablar sobre, o repensar sobre, la experiencia de obras inmersivas y sus posibilidades retro-futuras. No en un sentido de encajarlo en la vanguardia retrofuturista de los años 80, pero si en una suerte de compartir su motivación, su añoranza del pasado para representar un futuro imaginado.

Así como el retrofuturismo exploró en su momento temas de tensión entre el pasado y el futuro, enfocando los efectos alienantes y empoderadores de la tecnología, creo que hoy estos mismos detonantes se vuelven nuevamente relevantes en la obra de Benítez. En una época en donde la realidad virtual, la realidad aumentada, la inteligencia artificial y las tendencias tecnológicas atraviesan ciclos de euforia y declive, volcar la atención inmersiva a un diseño más simple, más manual y más físico, parece ser el camino para conectar con un público que desespera por conexión *real*.

Pararse en la dimensión física antes que en la digital, en la dimensión social frente a la personal, es una invitación alteradora en nuestro presente actual. La idea de visitar una exhibición física, que demanda la participación corporal de su audiencia, genera una atracción que una experiencia cibernética no puede saciar.

Lo digital contiene un riesgo de crear enfoques efectistas, de que los participantes se preocupen únicamente por la mecánica de su gimmick, en lugar de en el patrimonio y las narrativas relacionadas con la obra. Riesgo que esta instalación no tiene por qué preocuparse, puesto que su acercamiento pone en tela de juicio la falta de conexiones físicas entre las personas. Su dispositivo y su contenido se complementan de una manera sincera. Son portales que los visitantes deben atravesar y así poder conectar no solo con la obra en sí, sino también con las demás personas, cada una moviendo un círculo distinto y creando una onda más en el mar de movimiento.

Creó la obra me llamó, porque parte de su propio sentido es llamar a quien la mira, de invitar a esa conexión artesanal, de incitar el tacto, de crear el ambiente propicio para que las personas vuelvan a conectarse, a relacionarse entre ellos mismos, para así lograr ver a la obra en su totalidad.

Referencias

Lacey, A. R. (1976). *Dictionary of Philosophy*. London: Routledge.

Lewis, C. S. (1958). *The Pilgrim's Regress*. Grand Rapids.

Martel, L. (11 de abril de 2026). *Sonido, Imagen, Política: Una conversación con Lucrecia Martel a partir de su libro Un destino común* [Conversatorio]. Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México.

