



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

DEL DESPLAZAMIENTO CORPORAL AL DESPLAZAMIENTO MAGNÉTICO

MARÍA FERNANDA ACEVEDO OLLER

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, mención Grabado y
Escultura.

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut
Profesor Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson
Profesor Guía Preparación de Tesis: Ignacio Szmulewicz Ramirez

Santiago, Chile

2015

INDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. DEL DESPLAZAMIENTO CORPORAL AL DESPLAZAMIENTO MAGNÉTICO.	7
1.1 Cuerpo, espacio y movimiento	7
1.2 Desplazamiento de la danza al video	14
1.3 Atracción, movimiento involuntario	16
1.4 Movimiento y fijación	20
CAPÍTULO 2. TECNOLOGÍA, MIRADA Y ENGAÑO	29
2.1 La tecnología como extensión del ser humano	29
2.2 Video y espacio	33
2.3 El engaño	37
CONCLUSIONES	40
BIBLIOGRAFÍA	43
LISTADO DE IMAGENES	45

INTRODUCCIÓN

Esta memoria es una reflexión de mi proceso y un análisis de la obra realizada. Esta producción artística comenzó al explorar, a través de un elemento importante dentro de mi biografía, la danza española. Esta actividad la llevo realizando por más de diez años debido al origen de mi familia materna, proveniente de un país que siempre me atrajo por su cultura y a sus tradiciones. Si bien este tema es el punto de partida que origina la obra, ésta fue tomando un rumbo diferente durante la investigación, alejándose del movimiento corporal y trasladándose a un movimiento completamente diferente el cual es producido a través de un imán. Sin embargo, mediante el proceso se fueron presentando elementos que constantemente relacionaban la obra con el punto de partida.

La danza es considerada como una forma de expresión, el lenguaje del cuerpo y la exploración del espacio a través del movimiento de este cuerpo. Es desde estas últimas palabras que comienza mi interés por vincular esta actividad con mi proceso artístico y trabajar la obra a partir de ella, debido a que existe una misma idea en relación a la forma como me planteo el espacio tanto en la danza como en la escultura o en el grabado, lo que me permitió pensar esta instancia de investigación y exploración como una forma de unir los dos grandes campos de mi formación que hasta entonces se encontraban separados.

En esta memoria, se da a conocer cómo fue variando la obra desde sus inicios. En primer lugar, se plantea cómo pasé del movimiento corporal al magnético, abordando temas que me permitieron generar este paso como lo son la visión y el pensamiento entorno al espacio, vinculando estas ideas a las obras de artistas como Eduardo Chillida¹ y de arquitectos como Bernard Tschumi².

¹ Chillida, Eduardo. (1924-2002) Artista español. Es uno de los escultores vascos más destacados del siglo XX, continuador de la tradición de Julio González y Pablo Picasso. Conocido también por sus esculturas públicas y por sus trabajos en hierro y hormigón.

Sin embargo, mi objetivo comenzó más específicamente con la intención de plasmar un movimiento en el espacio, fijarlo y modificar este carácter efímero que lo caracteriza, y fue la investigación plástica entorno a esta idea lo que hizo moverme por diferentes medios o formas de representación, pasando desde el dibujo hacia el video.

Durante la investigación se dio a conocer como fue variando la obra desde sus inicios. Como pasé desde el dibujo al video, del movimiento corporal a un movimiento producto de un imán, la importancia que le doy a la forma y al espacio y como la tecnología facilita este trabajo. Sin embargo el eje central de la obra es el movimiento y como se puede fijar y plasmar este desplazamiento en el espacio y tiempo.

El primer capítulo, “Del desplazamiento corporal al desplazamiento magnético”, está relacionado con el proceso de obra, de cómo fueron surgiendo los diferentes campos investigativos que componen mi trabajo y cómo se fueron tomando algunas decisiones, ya que en los subcapítulos se explica la llegada de la obra al video como medio de representación, la elección de la materialidad y el descubrimiento del tema central. Si bien en todos los subcapítulos de este apartado se habla del proceso, refiriéndose principalmente a la investigación previa, es en el último de ellos (1.4 “Movimiento y fijación”) donde comienzo a centrarme en la obra presentada y ejemplificar a partir de ella.

En el segundo capítulo, “Tecnología, mirada y engaño”, la obra ya no se aborda desde el proceso, a pesar de que se señalan algunas obras previas, en este caso cada tema está tomado a partir del resultado final. Este capítulo muestra la importancia que tiene el uso de la tecnología dentro de mi obra y que es lo que permite este recurso. Luego doy paso a la video instalación, ya que esta forma de

² Tschumi, Bernard. (1944). Arquitecto franco-estadounidense. Su obra suele considerarse dentro del deconstructivismo, pero su postura teórica se basa principalmente en la práctica de la libertad personal del diseñador frente a sus obras.

presentar me permite incorporar el espacio y al espectador como un elemento importante dentro de ella, donde la percepción y la mirada del público juegan un rol fundamental en el lugar.

Si bien el interés que me llevó a realizar esta investigación teórica y visual ya fue señalado y tiene como fin la vinculación de dos campos importantes dentro de mi formación, la obra además tiene un interés colectivo ya que esta memoria se inscribe en el campo de los llamados nuevos medios. Forma de arte que hace referencia a las obras que incorporan el uso de tecnologías, es decir, aquellas que utilizan el soporte audiovisual electrónico o digital en el proceso de producción o exhibición.

Luego de haber señalado los aspectos que motivaron esta investigación es importante saber cuales son los elementos e insumos que aquí se presentan y así tener un panorama general de lo que veremos, con el fin de entender de mejor manera, a la hora de abordar cada uno de los capítulos. Para esto, es importante describir la obra, pero no solo las piezas como elementos individuales, si no que es necesario describir el espacio ya que aquí se trabaja directamente con él.

En la sala de exhibición, la cual se encuentra a oscuras, solo se distinguen algunos focos de luz: uno proveniente de una imagen, la cual parece salir del muro en una proyección de gran formato, otro proveniente de una caja de menor tamaño ubicada sobre el muro lateral izquierdo de la sala la que a simple vista parece tener una fotografía. Por otro lado, en el muro lateral derecho, surgen tres haz de luz que alumbran cada uno a una pieza diferente y finalmente, una luz proveniente desde el techo, alumbrando una obra que está en aparente movimiento.

Al enfrentarse al video, el cual debido a su tamaño, es al primero al que se le presta atención, muestra un material en el que se pueden distinguir pequeños trozos de desecho de metal, corroído por el tiempo, evidente por su color rojizo.

Al mirar la proyección en el muro, pareciera que lo que se está viendo es una fotografía ya que la imagen es estática, sin embargo al prestar mayor atención, se pueden notar unos movimientos sutiles, casi imperceptibles, en donde es difícil diferenciar si son fallas dentro de la imagen o es un movimiento mínimo. Luego de observar más detenidamente podemos darnos cuenta que lo que estamos viendo es un video y no una fotografía, ya que en algunos momentos, el movimiento de las partículas comienza a ser más evidente y pareciera que el material dejó de ser inerte y comenzó a tener vida propia. Por otra parte, la proyección sale del muro, ya que la imagen acontece sobre un panel que abarca toda la extensión de la pared pero que está apoyado en forma diagonal sobre el mismo muro, modificando así la arquitectura del espacio, al filo de desplomarse en cualquier instante.

El video, al contener un elemento que parece tener vida propia, pretende que el espectador intente descubrir la procedencia y lo que origina este movimiento del material, aunque esto no se revela de inmediato, llevando al espectador a generar diferentes especulaciones en cuanto a lo que es.

Luego de haber observado el video, llega la hora de centrar la mirada en otro elemento de la sala. Si observamos detenidamente el lugar, veremos una caja de luz ubicada en el muro izquierdo de la proyección. Aquí, a diferencia del video, podemos ver que en la imagen presentada existe un movimiento dentro de ella, pero al ser una fotografía, sabemos que ésta permanecerá estática en el tiempo. Por lo tanto, sucede lo inverso que en la proyección analizada anteriormente, ya que la imagen en un comienzo parecía ser estática, hasta descubrir que estaba en un constante movimiento.

La fotografía guarda relación con el video, en ella también aparecen partículas de un material que en este caso son desconocidas. Sin embargo se entiende la relación con el material del video, pero a diferencia del video, en ella se aprecia el movimiento a simple vista a pesar de ser una imagen fija.

Ambas partes de la obra, más allá de tener relación entre ellas por la materialidad (ya sea similar o igual), nos están hablando de un desplazamiento, dándonos a entender que la temática central de la obra puede ligarse a las diferentes formas de representación del movimiento.

Por otro lado, lo más interesante en relación a ambas piezas es la contraposición entre una que nos habla de movimiento de materia y tiempo como lo es en el caso del video, y la otra que nos habla de movimiento de luz y de su fijación ocurrida en un instante.

Luego, se puede ver que en la sala estos elementos no están solos. Los demás ya no están relacionados con la fotografía o con el video, si no más bien con elementos instalativos o en cierta forma escultórica.

Una de las piezas, es una caja de color blanca (al igual que los demás elementos de la sala) ubicada sobre una repisa del mismo color. La caja, tiene sobre ella un elemento en formato de polvo formando una línea diagonal, la que al transcurrir el tiempo debido al motor que tiene en su interior, va modificándose dando paso a una forma circular, elemento que nuevamente reafirma la idea de movimiento, pero que en este caso es presentado en directo.

Finalmente, en el muro lateral derecho se encuentran tres repisas de acrílico transparente de no más de 15 cm., con una iluminación directa y muy cercana que cuelga desde el techo, lo que nos da énfasis en la calidad de miniatura que tienen las piezas ahí presentadas. Cada una de las repisas soporta

una pieza diferente la cual es informe, ya que no se reconoce una forma que haga alusión a un elemento.

Por otra parte, podemos distinguir que en la primera repisa, el volumen calza con la materialidad utilizada en el video, el cual nos hace evidente el cambio de escala en el que está presentada la imagen. Esto le da importancia a lo macro v/s lo micro, donde en la pieza son reconocibles algunos desechos de metal como resortes, argollas, etc. En la segunda repisa, el material también es identificable, se pueden ver láminas también de metal, donde al igual que en la anterior, la forma no intenta pretender ser un elemento figurativo. Y por último, la tercera repisa posee un material de un gramaje mucho más fino que los anteriores, el cual se relaciona con la pieza de la caja que está en movimiento constante, que hace deducir que también estamos hablando de metal en sus diferentes formas y gramajes.

CAPITULO 1. DEL DESPLAZAMIENTO CORPORAL AL DESPLAZAMIENTO MAGNÉTICO.

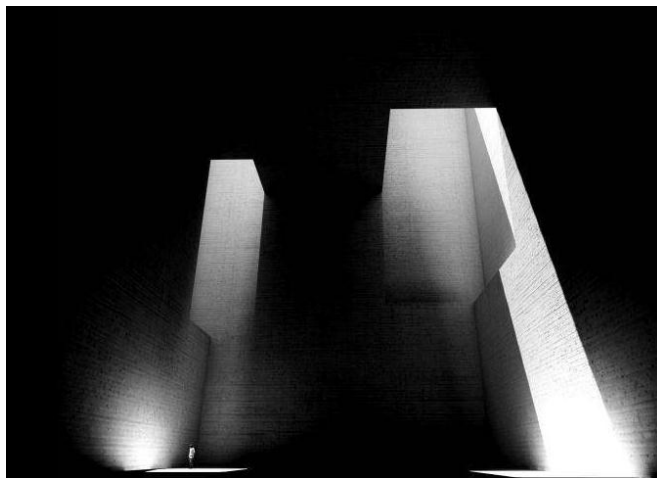
1.1 Cuerpo, espacio y movimiento

El interés del cuerpo danzante cuyos movimientos trazados son efímeros y concretos, siempre ha sido tratado por las artes visuales como un motivo especialmente bello, pero también como un problema particularmente arduo de plasmación del tiempo y del espacio. Es desde aquí que surge esta obra, donde los orígenes de esta investigación se generan en el encuentro de los dos grandes campos de mi formación, las artes visuales y la danza española específicamente. Esta memoria de obra constituye la posibilidad de relacionar estos dos elementos ya que en ellos se conjugan conceptos de mi interés como lo son el desplazamiento, el espacio y el tiempo entre otros.

En la danza quien protagoniza el movimiento podemos decir que está creando en el espacio. El movimiento de una mano, cabeza, brazos y piernas al ritmo de una música cuando tienden a plegarse o extenderse, están creando espacios infinitos que el espectador a simple vista no puede ver. Esto a su vez puede llevarse al campo de las artes visuales donde por ejemplo, el escultor español Eduardo Chillida crea sus esculturas a través de una visión particular acerca del espacio, ya que él le asigna la misma importancia a la forma que surge en el espacio vacío que contienen sus esculturas, que a la forma que tiene el material en el cual trabaja. Un ejemplo de esto dentro de su obra es el llamado *proyecto Tindaya*³, donde el artista señala haberse dado cuenta que cuando los canteros sacan la piedra de una montaña, sin saberlo están añadiéndole espacio. De esa epifanía, que puede meterse espacio dentro de un espacio, surgió ese proyecto: excavar esa montaña sagrada en la isla de Fuerteventura, labrarla como

³ Tindaya es una montaña situada en la isla de Fuerteventura de las Islas Canarias. En 1993 el artista vasco Eduardo Chillida idea una obra escultórica para esta montaña que supondría un gran cubo de vacío en el interior de ella. El proyecto provocó la reacción de colectivos ecologistas y conservacionistas que señalaban que se pondría en peligro tanto la estructura de la montaña como los vestigios arqueológicos ahí presentes.

se labra la piedra, como si la montaña fuera una roca inmensa a la que se puede también quitar lo que sobra para re-crear, liberar el espacio oculto ahí, en su interior, en el corazón de la montaña. (Imagen 1)



(Imagen 1) "Proyecto Tindaya" Eduardo Chillida

Por otro lado, Jorge Oteiza⁴ al igual que Chillida, nos plantea el vacío como el resultado de una desocupación espacial. El autor señala que: "Espacio es lugar, sitio y este sitio en el que nos desenvolvemos y en el que tratamos de realizar nuestra escultura, puede estar ocupado o sin ocupar. Pero este sitio sin ocupar no es el vacío. El vacío es la respuesta más difícil y última en el tratamiento y la transformación del espacio. El vacío se obtiene y es el resultado de una desocupación espacial (...) Un espacio no ocupado no puede confundirse con un espacio vacío"⁵.

En primer lugar el interés empezó por abordar la danza como un movimiento efímero que genera trazados en el espacio y que el espectador no los ve pero que están ahí, dándole más importancia al trazado que dejan estos movimientos, que a la imagen de quien lo baila realizando la acción, lo que nuevamente puede relacionarse con la forma de construcción de obra de Chillida, quien busca provocar que el espectador cambie la mirada, el punto de vista y vea

⁴ Oteiza, Jorge. (1908- 2003). Escultor español y figura clave de la vanguardia de la década de los cincuenta.

⁵ Fdez Valderrama, Luz. (2004). *La construcción de la mirada: Tres distancias*. Sevilla, España: [s.n]. (pág. 96)

el espacio vacío tanto como ve la pieza en madera, metal u hormigón. Esto también sucede en sus obras gráficas.

El concepto de espacio es uno de los elementos más importantes tanto en la escultura como también en el baile, y por ende, es importante establecer y señalar cómo se está planteando el espacio en esta investigación, si éste es concebido como un ente potencial o como un lugar en donde solo acontece una experiencia. En mi opinión, creo que lo interesante surge cuando este espacio es pensado como un ente potencial y donde la presencia de lo invisible puede cobrar existencia y hacerse visible.

Un cuerpo que realiza un movimiento, depende siempre de un espacio y un tiempo determinado. Si definimos movimiento incluso desde su forma más simple, podemos decir que es el cambio de lugar o de posición de un cuerpo en el espacio y tiempo, por lo tanto, no puede existir movimiento sin uno de esos elementos. En la danza, este movimiento es efímero ya que ocurre en un instante y por más que se repita nunca volverá a ser el mismo con exactitud, pero a la vez, cada acción deja una huella, por lo tanto, a pesar de que el movimiento realizado no pueda ser repetido exactamente como lo fue, existen huellas la mayoría de las veces imperceptibles, que señalan que algo ocurrió. Por lo tanto, ¿qué sucedería si esas huellas dejan de ser imperceptibles y se transforman en una representación del movimiento?

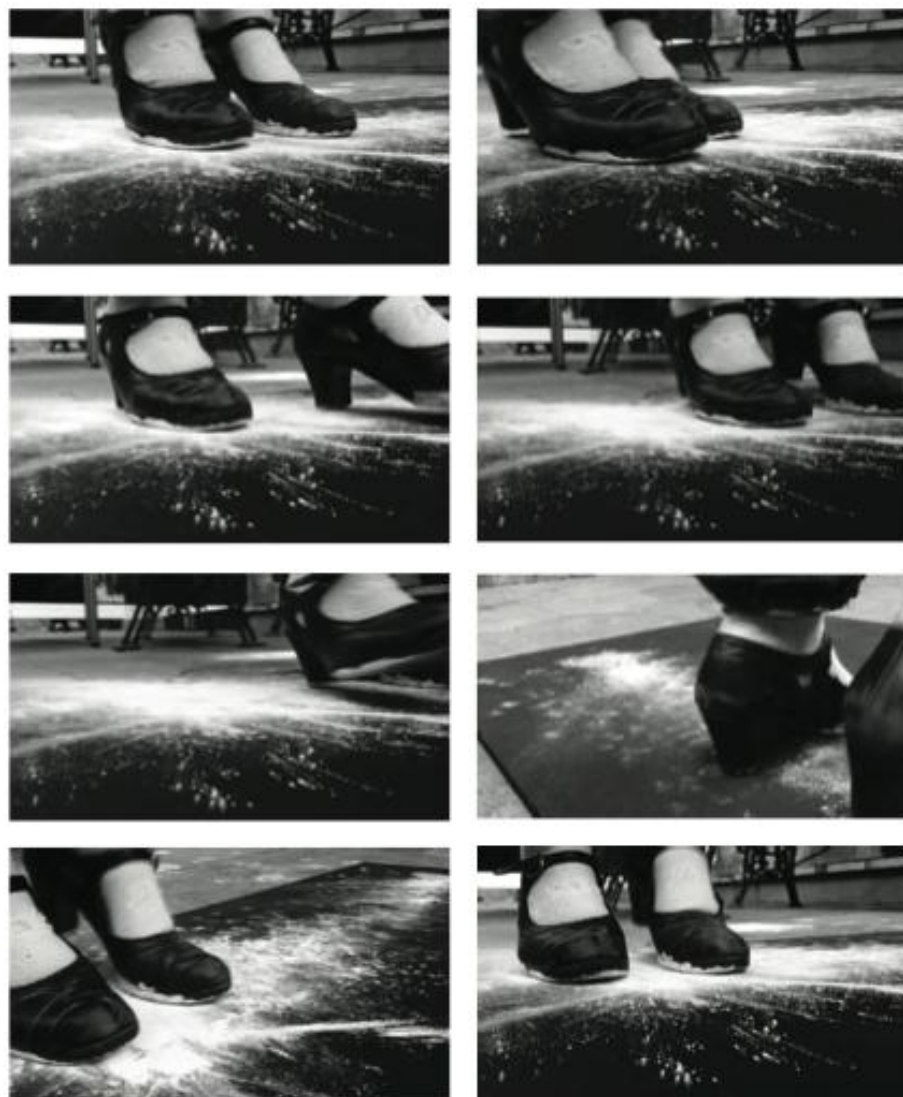
Los primeros ejercicios relacionados a esta temática, intentan plasmar un movimiento de la danza española a través de la huella que un “zapateo” crea o dibuja en el espacio. Para esto, realicé una serie de trabajos en los que fijé con talco, doce zapateos diferentes de esta danza, cada uno sobre un soporte negro de 100 x 60 cm., donde se pueden apreciar diferencias en cuanto a sus ritmos e intensidades. (Imágenes 2-3-4)



(Imagen 2)



(Imagen 3)



(Imagen 4)

Esta obra, que si bien fue planteada como un ejercicio, da cuenta de este interés por el concepto de “fijación de una imagen”, en este caso, la fijación de un movimiento en una imagen, elemento que en el arte ha sido abordado desde sus inicios según nos plantea el libro *El acto fotográfico* de Philippe Dubois en el capítulo “Historias de sombra y mitología con espejos”. Aquí se señala que incluso en Lascaux, el cual puede ser considerado como el nacimiento de la pintura, muestra un deseo del hombre de conservar su imagen a través de las manos, donde la imagen obtenida es literalmente una huella, una transposición, el

vestigio de una mano desaparecida, que ha estado allí.⁶ y donde también se nos señala el deseo del hombre de conservar las huellas físicas de una presencia destinada a desaparecer, el problema de la temporalidad y el juego complejo entre la duración y el instante.

Este apego por la fijación de la imagen también puede verse reflejado en obras contemporáneas de artistas chileno como por ejemplo Fernando Prats, quien a través de superficies “ahumadas”, crea obras gráficas que denotan un movimiento que dejó una huella. La obra de Fernando Prats⁷, si bien tiene una similitud en cuando a la forma de trabajar y captar un elemento, a su vez tiene dos grandes diferencias con mi trabajo. La primera se relaciona con lo que el artista intenta fijar, ya que él realiza sus trabajos en lugares extremos o con climas extremos por ejemplo, en Chaitén posterior a la erupción del Volcán o en el desierto en el norte del país, por lo tanto lo que él pretende traducir sobre los soportes son precisamente estos elementos. En segundo lugar, existe otra diferencia ya que en su trabajo, al ahumar una superficie y posterior a esto, marcar sobre él un acontecimiento, lo que hace es sacar el material, extraerlo en donde se generó esta huella, a diferencia de la mía en donde mi huella bailando añade un material extra. El talco se adhiere a la superficie ocupada. (Imagen 5)

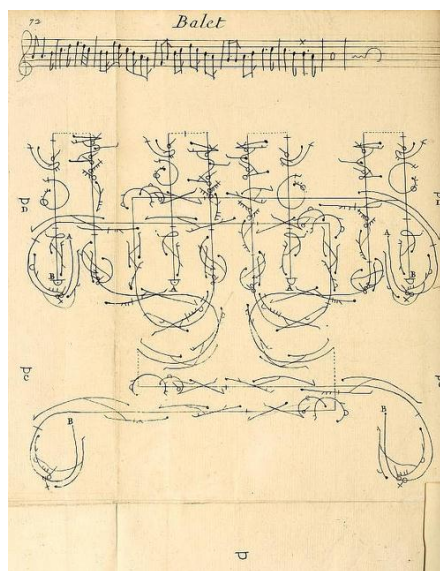


(Imagen 5)

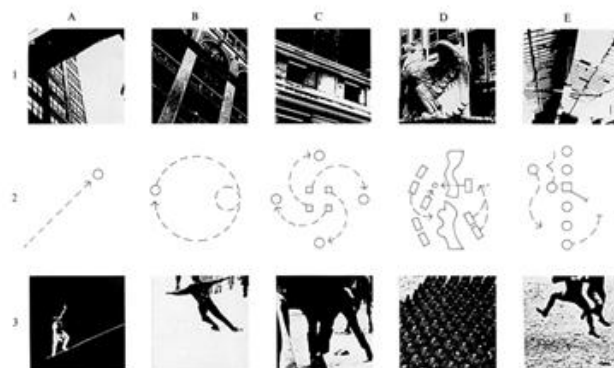
⁶ Dubois, Philippe. (1986). Historias de sombra y mitologías con espejos. Goldstein, V. (Eds) *El acto fotográfico; de la representación a la recepción*, (2da. Ed., pp 125- 152). Buenos Aires, Argentina.

⁷ Prats, Fernando.(1967). Artista chileno residente en Barcelona. Su obra se puede inscribir dentro de las instalaciones e intervenciones de determinados espacios, valorando siempre la importancia del lugar elegido

Por otra parte, mi inclinación hacia la danza se dio como un espacio a través del cual pensé en el movimiento y en la forma que quería representarlo y decidí abordarlo desde el dibujo y de su representación gráfica. Es por esto que otro de los elementos importantes que ayudan a entender esta obra y su paso a generar el movimiento a partir de imanes (que se abordará en el apartado 1.3 “Atracción, movimiento involuntario”), son aquellos dibujos en los cuales se analizan los movimientos coreográficos que debe hacer un bailarín o bailarina en una determinada melodía (imagen 6). Los que a su vez guardan una estrecha relación con el estudio realizado por Bernard Tschumi en su obra *The Manhattan transcripts* (imagen 7) en el cual Tschumi busca su inspiración en el universo metropolitano, donde el cine, la danza y la fotografía, le sirven de referencia para captar con formas arquitectónicas la esencia del movimiento, creando en este caso una arquitectura narrativa a través de dibujos, análisis e informes de la escena de un crimen. Aquí las transcripciones nos ofrecen una lectura distinta de la arquitectura, poniendo énfasis en la relación entre acontecimiento, espacio y movimiento, trabajando esto a partir de tres diferentes formas de representación; la imagen de un suceso, un dibujo y luego un volumen. En mi trabajo, sucede algo similar, ya que, comienzo a partir de una acción, luego analizo este movimiento a partir de su representación gráfica y finalmente se transforma en una obra volumétrica.



(Imagen 6)



(Imagen 7)

Para poder hablar de un movimiento como tal, o de la forma que a mí me interesa representar, no solo basta con una huella que señale que en el proceso existió dicho movimiento, si no que hace falta algo más. El resultado estático de los primeros ejercicios exigen que exista un cambio en el medio de representación.

1.2 Desplazamiento de la danza al video

Según la definición señalada en el capítulo anterior, un movimiento es el cambio de lugar o de posición de un cuerpo en el espacio y tiempo. Esto dentro de los primeros estudios sobre el zapateo (Imagen 2), solo era reconocible al hablar del proceso a través del cual se llegó a la obra. El acto de zapatear y plasmar la huella que dejó esta acción sobre un soporte, sin duda nos habla de un movimiento específico (Imagen 3), sin embargo el espectador al verse enfrentado a la obra y sin tener algún antecedente, difícilmente reconocería la existencia de este desplazamiento y menos aún, las características de él. Por lo tanto a través de esta reflexión, decidí que en mi obra es importante que este desplazamiento pueda ser captado y pueda ser reproducido, así el espectador puede ver este movimiento, que en la obra es presentado de diferentes formas, ya sea como un movimiento en tiempo real, como una imagen fija que denota que existió un

desplazamiento o como un movimiento que hay que descubrir y también como la fijación de este mismo.

El documento *Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual*⁸, señala que “a la fotografía se le reconoce un poder testimonial y se le consideran huellas de algo que existió realmente y un indicio de diversos acontecimientos y situaciones”. Al video también se le reconoce esto, ya que es capaz de captar un movimiento y a su vez nos entrega la capacidad de reproducción de él, por lo que si un desplazamiento, como lo es en el caso de la danza, el cual está inserto en un periodo de tiempo determinado, es grabado y por ende reproducible, se está transformando el carácter efímero que tiene y entregándonos así la capacidad de poder repetir este movimiento que ya ocurrió en diferentes ocasiones.

Por lo tanto, al existir el registro, esta acción ya no solo queda en la memoria de quien estuvo presente, si no que ahora puede ser visible por un grupo mayor de personas, características que nos entregan los llamados nuevos medios. Por otra parte, al ver algo que acontece el cual no es grabado ni fotografiado, solo queda el registro en la memoria del espectador, y como sabemos la memoria es frágil, por lo que a lo largo del tiempo los recuerdos almacenados en ella tienden a desaparecer y en este caso al ser un desplazamiento, sin duda es más difícil de retener ya que, al no ser una imagen fija con mayor razón se olvida y no existe forma alguna de saber que existió y lo que provocó. Y un baile, por ejemplo, conjuga muchos elementos que en mi opinión merecen ser recordados.

Si nos preguntamos, ¿qué es lo que el ser humano ha realizado desde su existencia?. Vemos que es difícil saberlo con exactitud. Existen elementos encontrados que a través de su investigación, nos han permitido construir nuestra historia, sin embargo es difícil de establecer con precisión los intereses, las

⁸ Memoria, historia e imagen fotográfica: los desafíos del relato visual, documento de la XVI Jornada de Investigación de la Facultad de Ciencias Humanas de la UNLPam.

actividades, los alimentos y la vestimenta de nuestros antepasados, pero por otra parte, esta tarea se facilitó en cierta forma con la llegada de la fotografía y más aún con el video. La fotografía nos permite captar un instante, lo que nos entrega la posibilidad de ver situaciones que acontecieron en el pasado, por lo tanto, éste tipo de imagen ayuda al ser humano a recordar. Es por estas razones por la cual decidí trabajar mi obra utilizando estos elementos como medios de representación, ya que me permiten dar solución a la inquietud de poder mostrar un movimiento en tiempo presente sin estar presente, elementos que podemos ver en la obra en dos de las piezas expuestas. Por un lado encontramos el video proyectado y por otro la caja de luz que presenta una fotografía, en las que ambos muestran algo ocurrido en un tiempo pasado.

1.3 Atracción, movimiento involuntario

En el arte son varios los artistas que han trabajado con la danza y con el movimiento corporal. Artistas chilenos como por ejemplo Eva Lefever⁹ han representado el baile dentro de sus pinturas. Sin embargo a pesar de que en un comienzo mi objetivo era trabajar a partir de la danza española, a medida que fue surgiendo la investigación, el interés que movía mi trabajo fue volviéndose más claro y separándose del movimiento corporal de la danza y de querer representarlo. Me interesaba que en la obra existiera un movimiento en tiempo presente, no la representación de un hecho pasado, que a pesar de desprenderme del baile como tema central, con el tiempo, varios elementos que se relacionan con él fueron apareciendo dentro de la obra.

Retomando lo que dio paso a mi trabajo, lo efímero de un movimiento es lo que marcó mi interés. Lo invisible al ojo humano pero que sin duda existe, era un elemento que no podía estar ausente en la obra.

⁹ Lefever, Eva.(1955). Pintora y grabadora chilena. Su trabajo se dio a conocer a mediados de la década del setenta. El amplio dominio del dibujo y un sólido oficio caracteriza su obra. En sus pinturas utiliza tintas a las que otorga la misma intensidad visual que los óleos y se ha mantenido dentro del estilo figurativo.

Por un lado, la investigación se alejaba de la danza como eje central, pero por otro, el interés de trabajar con el movimiento seguía siendo el mismo, por lo que era necesario encontrar un nuevo medio, que como ya se explicó, derivó en el video como pieza central en la obra. Pero también era importante decidir la materialidad, la cual aún no estaba resuelta.

Al analizar parte del material de trabajo, fui descubriendo elementos y así tomando decisiones que cambiaron el rumbo de mi trabajo. Al observar los dibujos relacionados al análisis del movimiento dentro de la danza (Imagen 6) descubrí que mi interés distaba de un movimiento tan estructurado y rígido, por lo tanto me planteé la idea de buscar un elemento que me permitiera generar un movimiento involuntario, el cual respondiera a la presencia de otro elemento para poder generarse.

El magnetismo, es una fuerza imperceptible al ojo humano la cual es capaz de mover elementos trayéndolos hacia sí mismo, por lo que el imán como materialidad me permitió generar este movimiento involuntario que estaba buscando, en el que el residuo de metal responde a una fuerza que lo atrae hacia él, adoptando la forma del otro.

En la obra, son tres los elementos que le dan vida, el imán, el metal en forma de desecho y el campo magnético que surge entre ambos, los que están presentes en cada una de las piezas en sus diferentes formas. Pero, ¿qué elementos que derivan del trabajar con imanes fue lo que me sedujo de esta materialidad? En primer lugar, la capacidad de poder generar un movimiento involuntario en el cual la reacción del metal esté sometida a una fuerza que el ser humano no manipula a su favor, sino que responde a un proceso natural de atracción. Aquí fui notando que a pesar de haber desligado la obra de su origen en la danza, esta seguía relacionada y surgían conceptos directamente relacionados con ella. La atracción, concepto que se desprende del magnetismo, también surge

en la danza como un elemento de gran importancia, donde para ver un buen espectáculo, es necesario que se refleje esta atracción por la música, los cuerpos, los movimientos, etc. ya sea en una pareja o en un grupo de baile.

Por otra parte, otro de los elementos que me interesó fue que el imán, al atraer las partículas de metal hacia sí mismo, lograba que más allá de un movimiento, el metal adoptara una forma determinada que no le era propia. (Imagen 8) Esto se puede encontrar en cada una de las piezas que componen mi obra. Si nos centramos específicamente en ella y observamos los volúmenes ubicados en cada una de las repisas de la sala, el residuo de metal en sus diferentes formas, originalmente no tenía una estructura definida, sin embargo, adoptó las características del imán al cual se veía enfrentado, al igual que un parásito que vive a costa de otra especie. Pero este no adoptó su forma física, sino que tomó la forma del campo magnético que tenía dependiendo de su intensidad.



(Imagen 8)

Por otro lado, en el video proyectado al final de la sala, al igual que la pieza que está en movimiento mediante un motor, el residuo de metal el cual no tiene la capacidad de moverse, adopta un movimiento como respuesta a la fuerza a la que se está sometiendo, mostrándose como un elemento que pareciera tener vida propia, a pesar de no tenerla. Estos aspectos, nos vuelven a poner la mirada en la danza, en la cual un cuerpo adopta un movimiento respondiendo a una música, la cual tiene un ritmo y un carácter específico y este movimiento es capaz de reflejar ese carácter.

Es importante hacer hincapié en esto, ya que, no pretendo representar un elemento, si no que la forma está dada por el proceso donde no existe mayor manipulación, ya que ésta solo se da como una reacción o un comportamiento natural de un elemento. Esto se puede ver también en la forma que la artista Eva Hesse¹⁰ crea su obra, ya que en su trabajo la tela o el material utilizado adopta una forma debido al proceso natural de secado que tiene, sin manipularlo a su favor, lo que me parece interesante ya que, aquí se puede realizar una vinculación tanto con mi trabajo en el cual el material responde exclusivamente al campo magnético al cual se ve sometido, sin modificar la forma, y también con el método en el cual los surrealistas llegaban a su obra a través del azar, donde para los surrealistas existe un sentido en las cosas azarosas.

Walter Benjamín¹¹ señala que existen dos formas para localizar el azar en una obra de arte, ya que éste puede producirse de maneras muy distintas. Podemos distinguir entre producción inmediata o mediada del azar. La primera surge en la pintura durante los años cincuenta, con movimientos como el tachismo o el *action painting*¹², donde “la realidad no es formada ni interpretada: se renuncia

¹⁰ Hesse, Eva. (1936-1970). Fue una escultora estadounidense nacida en Alemania, conocida por su trabajo pionero en materiales como el látex, la fibra de vidrio y el plástico.

¹¹ Benjamin, Walter. Filósofo y crítico alemán (1892-1940) Su pensamiento recoge elementos del idealismo alemán o el romanticismo, del materialismo y del misticismo judío que le permiten hacer contribuciones perdurables e influyentes en la teoría estética y el marxismo occidental.

¹² Action painting (Pintura de acción) es una técnica pictórica que surge en el siglo XX dentro de la pintura no figurativa.

a la creación intencionada de figuras a favor de un desarrollo de la espontaneidad, el azar abandona en buena medida la figuración”. Por otra parte, también tenemos la producción mediada de azar, la cual “ya no es resultado de una espontaneidad ciega en el manejo del material, sino que es producto de un cálculo entorno al medio pero el resultado a su vez es impredecible”.¹³ Por lo tanto, mi obra está inserta en la segunda, ya que no es completamente azarosa debido a que la materialidad y el medio en el que lo represento es controlado, pero el resultado es involuntario, producto del azar.

1.4 Movimiento y fijación

Como se planteó anteriormente, uno de los elementos más importantes y uno de los planteamientos centrales dentro de la obra es el tema de la fijación de un movimiento, la captura de un instante en contraposición al aparente desplazamiento de este elemento. Cada pieza presente en la sala de exposición nos entrega una directa relación con estos conceptos. En este subcapítulo, abordaré estos términos enfocando cada uno de ellos a una pieza específica de la obra.

En primer lugar, ¿qué es fijar una imagen o un movimiento? Para hablar de esto es importante hablar primero de una huella. El ser humano constantemente ha sentido un interés por fijar su imagen o su huella en el espacio, elemento que en mi opinión se ha mantenido a través del tiempo, donde hoy en día se repite tanto en el arte como en la vida cotidiana.

¹³ Burger, Peter. (1974). *Teoría de la Vanguardia*. trad. García Jorge. Barcelona, España:. Ediciones Península. (pág. 124-129)

Si nos referimos al campo de la semiótica y hablamos de huella, a su vez estamos hablando de un índice, los que Charles Sanders Peirce¹⁴, filósofo estadounidense define como “signos que tienen una conexión física real con el referente, es decir, con el objeto al que remiten al estar en contacto físicamente. Por lo tanto, una huella nos indica que un objeto en específico, ha estado ahí o se encuentra ahí”¹⁵. Ejemplos de índices son las huellas dactilares, los síntomas médicos o también las sombras proyectadas, ya que son indicadores de objetos. Es por esto que la obra *Tu m'* de Duchamp¹⁶ (Imagen 9) es un ejemplo de índice, ya que en ella se proyecta la sombra de una serie de *ready-mades*¹⁷ realizados por él, donde las huellas en este caso, significan los objetos, con la intención de que no se pierda de vista lo esencial en la obra.



(Imagen 9)

Sin embargo, aún no se define de donde nace el interés del hombre en plasmar una huella o en algunos casos, su propia huella. Dennis Oppenheim¹⁸ en su obra “*Extensión de identidad*” (Imagen 10) transfiere la imagen (índice) de su propia huella dactilar en las afueras de Búfalo, magnificándola y fijándola sobre líneas de asfalto en el suelo, donde el significado de esta obra se centra meramente en la presencia por medio del índice. Es decir, en la obra se nos

¹⁴ Peirce, Charles S. (1839-1914). Filósofo y científico estadounidense. Es considerado como fundador de la corriente de pensamiento denominada “pragmatismo” y también como “padre” de la semiótica contemporánea entendida como teoría filosófica de la significación y de la representación.

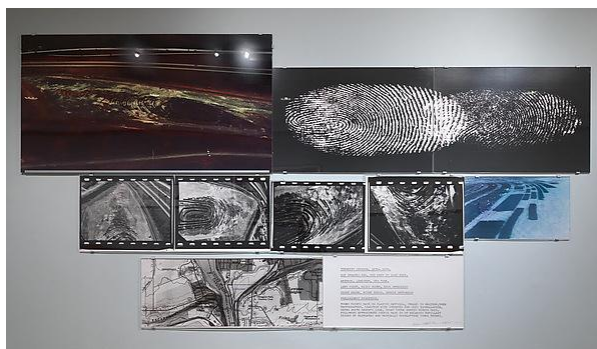
¹⁵ Peirce, Charles S. definición de índice en el estudio de los signos de Charles Sanders Peirce.

¹⁶ Duchamp, Marcel. (1887-1968). Artista francés. Fue uno de los artistas más rupturistas y polémicos del siglo XX. Conocido también por los llamados “*ready-mades*”.

¹⁷ *Ready-mades*, elección y exposición de objetos de uso cotidianos y de fabricación industrial masiva. Objetos que al ser intervenidos, aislándolos de su contexto tradicional podían obtener valor artístico toda vez que dicha intervención y descontextualización suponía una provocativa propuesta estética al espectador.

¹⁸ Oppenheim, Dennis. (1938-2011). Artista estadounidense. Destacó a partir de los años sesenta por sus reflexiones artísticas, que indagan en la relación del creador con el espectador. Se convirtió en uno de los precursores del arte conceptual, siendo pionero como artista de *performances*. Su reconocimiento público llegó a finales de la década 60 como representante, junto con otros artistas, del movimiento *Land art*.

presenta la huella como una forma de mostrar la existencia. Por lo tanto, si estamos hablando de huella, ésta funciona como “registro de algo” o de un “acto ocurrido en una temporalidad”, por lo tanto este acto tuvo un principio y un final, es decir, una duración específica que lo hace depender de la memoria, pero que a través de una huella, es posible mantenerla en el tiempo. Si volvemos al ejemplo de Lascaux mencionado en el comienzo del capítulo, podemos ver que si las manos y los dibujos en las cuevas no hubieran sido fijadas en sus paredes, hoy en día el conocimiento que tenemos sobre la existencia del hombre en esa época sería diferente, es decir, la huella es una muestra de existencia ya sea de un acto o una presencia que realiza una acción.



(Imagen 10)

Todo esto afirma que el ser humano, siente esta necesidad de existir y que su imagen perdure, reflejándose en lo que hacemos día a día y sobre todo en el ámbito de las artes visuales. Otro ejemplo es la historia de la hija del alfarero de Sicyone¹⁹, relato que habla de dos amantes que deben separarse y en el momento del adiós, uno decide dibujar el contorno del otro proyectado por la sombra que genera la luz de una vela y así conservar la huella física de su presencia actual durante su ausencia, donde la sombra, unida al cuerpo afirma siempre un “eso está ahí” mientras que el dibujo de la huella un “eso ha estado ahí”, lo que nuevamente nos remite al índice.

¹⁹ Dubois, Philippe. (1986). Historias de sombra y mitologías con espejos. Goldstein, V. (Eds) *El acto fotográfico; de la representación a la recepción*, (2da. Ed., pp 125- 152). Buenos Aires, Argentina.

En este trabajo, todo esto está presente ya que la intención en un comienzo fue plasmar el movimiento de la danza a través de su huella con el fin de fijarlo en el espacio y en el tiempo, es decir, hacerlo perdurar a través de su representación gráfica. Sin embargo, en el paso hacia el video, descubrí que más que solo fijar este elemento, era importante la relación o en cierta forma, la contraposición que generaba un movimiento frente a una imagen fija. Es por esto que decidí extremar las posibilidades que me daba esta investigación y trabajar a partir del movimiento en dos formas diferentes, evidente o sutil. También el desplazamiento de una materialidad en una temporalidad determinada, ya sea, en tiempo presente o como registro de un desplazamiento en tiempo pasado. Por otro lado, quise abordar el concepto de fijación como una captura de un movimiento pasado o a través del objeto mismo presentado de forma estática.

En el video (Imagen 11) como ya fue mencionado, el cambio de lugar de las partículas de metal está presentado de una forma sutil, en un comienzo imperceptible, el cual requiere de mayor dedicación para poder ser captado por el espectador. A pesar de poder verse este desplazamiento, que a medida que avanza el video se torna más evidente, lo que estamos viendo es un acontecimiento pasado, no algo que está recién ocurriendo, ya que el video funciona como un registro de un hecho anterior, el cual el espectador no tiene como saber si lo que se ve es un reflejo de la realidad ocurrida o una manipulación de los hechos.



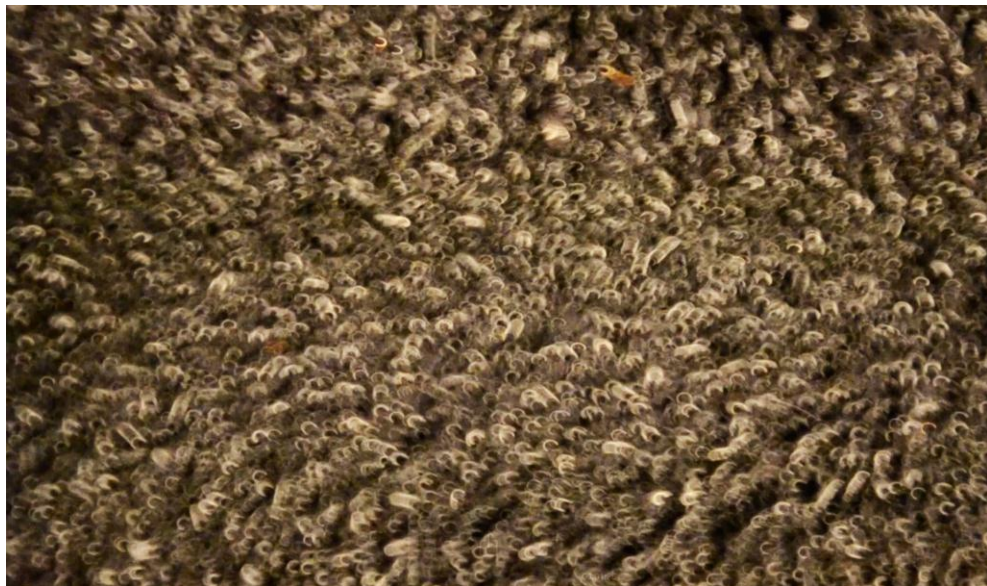
(Imagen 11)

También, entre las piezas que componen la obra, está la fotografía presentada en la caja de luz (imagen 12 y 13). Aquí lo que se muestra es la fijación de este movimiento ya que la imagen corresponde a una captura de uno de los videos realizados durante la investigación. Por lo que la fotografía nos muestra la fijación, al igual que el video, de un movimiento pasado, mostrando también una diferencia debido a que la obra presentada en la caja nos muestra un movimiento de luz, razón por la que fue montada de esa forma y el video por su parte, muestra movimiento de partículas o materia. Aquí es importante mencionar que existe una similitud en esta pieza con lo realizado por los futuristas, quienes en sus obras, lo que querían era fijar la velocidad y la potencia de la materia, aspecto que en cierta forma recupero pero con otro discurso y otra forma. Un ejemplo de esto es *El violonchelista* (Imagen 14) ya que, el futurismo recurrió a las posibilidades de la fotografía para expresar sus ideas sobre el movimiento. Muestra de ello y del llamado "*fotodinamismo futurista*" es esta imagen de los hermanos Bragaglia²⁰ donde muestra el movimiento de un tocador de chelo cuyas manos se deslizan por el instrumento multiplicándose y dejando una estela.

²⁰ Bragaglia, hermanos. Fotógrafos italianos: Anton Giulio (1890-1960) y Arturo (1893-1962). Pioneros en la fotografía italiana futurista.



(Imagen 12)

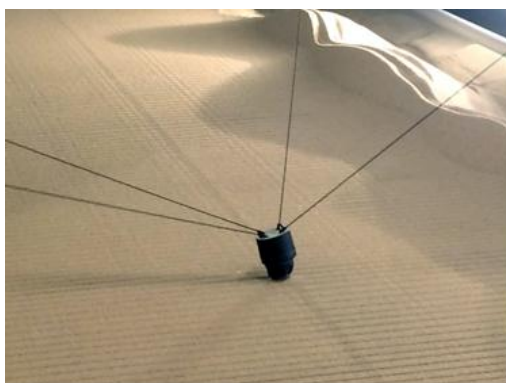


(Imagen 13)



(Imagen 14)

Centrándome en la pieza ubicada a un costado de la entrada (Imagen 15), no cabe duda que este elemento está en movimiento. El motor utilizado en esta obra nos permite generar un movimiento constante, mostrarlo en tiempo real. El espectador, a diferencia del video, ve este desplazamiento y puede afirmar que no está siendo manipulado, ya que aquí el mecanismo en el interior de la caja es el que se encarga de mover el material el cual se deja desplazar involuntariamente. Similar a lo que ocurre en la instalación *Océano de 1 cm de profundidad* de Daniel Cruz²¹ presentada en la 12º Bienal de Artes Mediales²² realizada en el Museo de Bellas Artes (Imagen 16-17) donde el péndulo se movía mediante un proceso de programación previa y la arena simplemente se deja moldear.



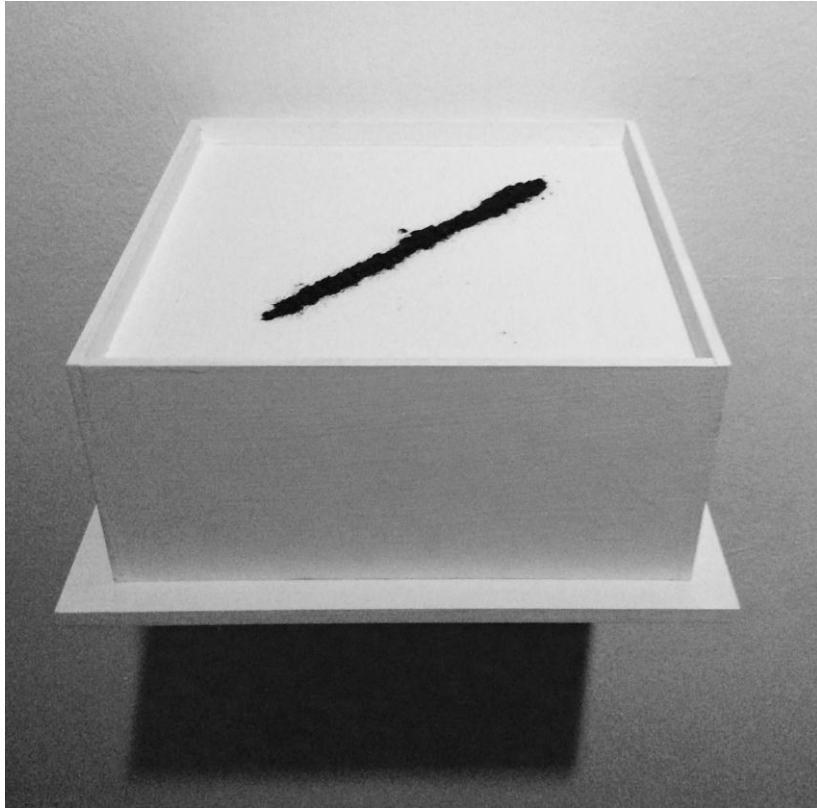
(Imagen 16)



(Imagen 17)

²¹ Cruz, Daniel. Artista chileno contemporáneo. Sus proyectos e investigaciones se desarrollan en el área del arte y nuevas tecnologías.

²² Bienal de Artes Mediales, evento que se realiza desde el año 1993 en Chile. La Bienal se constituye como un espacio sistemático que da cabida a las nuevas expresiones de las artes audiovisuales contemporáneas.



(Imagen 15)



(Imagen 15)

Finalmente, los últimos elementos presentados como parte de la obra, son las tres repisas acrílicas que soportan cada una un volumen diferente (Imagen 18). Aquí está presente el concepto de fijación pero a diferencia de la fotografía, ésta hace referencia a la obra presente, en vivo y no en forma de registro, presentándose la materialidad tal cual es pero esta vez de forma estática.



(Imagen 18)

CAPITULO 2. TECNOLOGÍA, MIRADA Y ENGAÑO

2.1 La tecnología como extensión del ser humano

Por otra parte, podemos decir que la obra depende casi en su totalidad de un uso de tecnología, ya que en ella están presentes elementos tecnológicos tanto en el montaje como en la forma en la cual se llega a ella, es decir, en el proceso, dentro de su temática y la forma en la que se da a conocer.

Si nos centramos en como surge la obra desde un comienzo, en cada una de sus etapas está presente este recurso ya que, en un principio el movimiento del material (metal) era grabado a través de una cámara fotográfica con el fin de fijar esta imagen, es decir, se modifica el carácter efímero que tiene este movimiento de partículas que es más bien azaroso, dejando un testimonio de este acto, el cual puede ser reproducible infinitas veces sin variar su contenido, como es explicado en el capítulo anterior en el apartado 1.2 “Desplazamiento de la danza al video”. Luego se pasa a un proceso de edición (tecnología nuevamente), el cual permite modificar y jugar con la temporalidad del video y en cierta forma, engañar al ojo ya que, a través de este proceso, un video puede perder la relación con lo real sin ser notado, elemento que se profundiza en el apartado llamado “El engaño”.

Luego de esta edición, el video es proyectado sobre un panel que simula una distorsión en el muro a lo largo de toda su extensión, lo que nos produce un cambio de escala del material original, el cual es mostrado de un tamaño que dista de su formato real. Es decir, a través de la tecnología, también es posible reproducir, distorsionar y modificar el tamaño de una imagen, ejercicio que también es hecho por el lente fotográfico en un comienzo, por lo tanto estas partículas pequeñas de metal son ampliadas en dos oportunidades, lo que para el espectador es un ente engañador.

Si analizamos lo anteriormente escrito, la tecnología es usada en la obra con el objetivo de fijar, distorsionar o modificar lo que el ojo no puede, esto se puede relacionar con la teoría de Marshall McLuhan²³, la que postula a *“la tecnología como una extensión del ser humano”*, lo que revolucionó la forma de comprenderla, ya que señala que ella permite extender las capacidades del ser humano más allá de sí mismo. Por ejemplo la rueda, es una extensión de la capacidad de desplazamiento o el alfabeto que permitió fijar el lenguaje por escrito extendiendo la memoria histórica de todo el género humano. Por lo tanto McLuhan concibe los medios electrónicos de comunicación como una extensión de las capacidades expresivas del hombre, pero también de su sistema sensorial. La radio y la televisión extienden nuestra capacidad de percibir sonidos e imágenes a través de largas distancias, lo que tiene estrecha relación con lo antes mencionado sobre la obra, ya que el ojo no es capaz de fijar un movimiento, guardarlo en la memoria y después reproducirlo si no es por la fotografía o el video, es decir, lo mismo que pasa con el lenguaje que extiende nuestra capacidad sensorial, por lo que cada nueva tecnología crea una serie de transformaciones que impacta el total de las actividades humanas y a su vez, en el mundo del arte.

Durante la investigación previa al resultado expuesto, también utilicé elementos que potenciaban esta idea de tecnología como extensión del ser humano. Uno de estos ejemplos es la instalación realizada con lupas (Imagen 19), donde estos objetos están creados con el fin de amplificar una imagen, la que para el ojo humano es difícil de observar. Este ejercicio a su vez es lo que hace también el lente fotográfico en mi trabajo y posteriormente en la imagen proyectada, cambia el tamaño de un elemento de menor escala por uno de mayor escala.

²³ McLuhan, Marshall. (1911-1980). Filósofo, profesor y teórico canadiense que influyó en la cultura contemporánea por sus estudios sobre la naturaleza y efectos de los medios de comunicación en los procesos sociales, el arte y la literatura.



(Imagen 19)

Por otra parte, el uso de ésta tecnología no sería posible sin energía, elemento que se relaciona directamente con la materialidad utilizada, el cual es energía pura. La energía a su vez, es una fuerza que permite una acción. Podemos encontrar diversas acepciones y definiciones pero sin embargo, todas están relacionadas con la idea de una capacidad para obrar, transformar o poner

en movimiento algo, lo que permite que surjan avances tecnológicos y a su vez, el desarrollo del arte y las ciencias en general.

Uno de los tipos de energía es la fuerza electromagnética. Este descubrimiento se le atribuye al científico Michael Faraday²⁴, quien fue uno de los científicos más influyentes de la historia debido a su estudio del campo magnético alrededor de un conductor por el que circula corriente continua, donde a partir de sus estudios se desarrolló el concepto de campo magnético. Junto con eso Faraday también establece que el magnetismo podía afectar a los rayos de luz y que había una relación entre ambos fenómenos. Pero sin duda uno de los inventos más importantes, del cual se desprende la tecnología, es a lo que el científico llamó “*dispositivos de rotación electromagnética*” que fueron los precursores del actual motor eléctrico, el cual es utilizado como un dispositivo dentro de la obra, capaz de generar un movimiento en tiempo real y de forma concreta y en el que sin este descubrimiento, los avances tecnológicos no existirían como los conocemos hoy en día.

En la obra, podemos encontrar tanto la tecnología, que esta presente en el medio a través del cual se genera la obra y también en los dispositivos de montaje, a través de los que se da a conocer y la energía a la vez está mucho más presente aun, ya que a través del magnetismo se genera el movimiento (eje central de la investigación), el cual no delata que existe un ente específico que mueve las partículas del material, y por otra parte la energía como es explicado anteriormente, también está presente de forma importante en el desarrollo y en el uso de los dispositivos tecnológicos. Por lo tanto, en la obra hay una relación tanto en la temática como con la decisión de montaje y de presentación de la obra, ya que se genera una dependencia de ambos elementos para poder llevarse a cabo.

Es importante mencionar que el uso de energía y tecnología junto con los avances que esto genera, van de la mano también con el desarrollo del arte, ya

²⁴ Faraday, Michael. (1791-1867) Científico británico. Uno de los físicos más destacados del siglo XIX

que, a través de ella, artistas chilenos ya mencionados como Daniel Cruz, logran llevar a cabo su trabajo, artistas internacionales como Bill Viola²⁵ lo logran a través del video y también artistas como el brasilero CADU²⁶, (Carlos Félix Da Costa) que utiliza tanto la tecnología como la energía en sus obras, donde crea sistemas y mecanismos que mezclan la instalación con la gráfica, las que evidencian fuerzas o movimientos de la naturaleza. Para él, *“la vida tiene una superficie y cada tipo de impacto deja una marca”*, por lo tanto en su trabajo, busca evidenciar una huella o un impacto que se produzca en la naturaleza a través de un mecanismo que genere una huella, lo que tiene relación con mi obra, donde el video busca fijar la idea de una imagen y de un movimiento y que lo haga perdurable en el tiempo.

2.2 Video y espacio

Dentro de la obra, uno de los aspectos más importantes es la relación entre el video y el espacio o la llamada videoinstalación. Sin embargo, es necesario dar una breve introducción sobre el contexto en el cual surge el video como medio de creación artística.

El videoarte, es un movimiento artístico de formato digital que mediante su imagen en movimiento, permite a los artistas expresar una visión propia y sensible acerca del mundo. El término videoarte surge en 1965 de la mano de Nam June Paik²⁷, quien realiza una grabación videográfica que es considerada en la historia como la primera grabación con fines artísticos. En ese año, Nam June Paik y Wolf Vostell²⁸, artistas vinculados a las vanguardias de los sesenta, comienzan a utilizar la nueva tecnología de la imagen con un fin diferente, actividades que fueron

²⁵ Viola, Bill. (1951). Artista estadounidense. Es considerado como una de las figuras más influyentes en la generación de artistas que utilizan los nuevos medios.

²⁶ Felix da Costa, Carlos (Cadú). (1977). Artista brasileño, sus distintos montajes llevan incorporada una inquietud respecto del paisaje, donde muchas veces son agentes naturales como las corrientes de viento, el sol o la humedad quienes potencian y/o ponen en movimiento sus obras.

²⁷ Paik, Nam June. (1932-2006). Fue un compositor y artista surcoreano de la segunda mitad del siglo XX, su obra está considerada como la primera en el campo del videoarte además de expresar interés por otros campos que abarcan desde la práctica del happening y la performance a la composición musical.

²⁸ Vostell, Wolf. Artista alemán (1932-1998) considerado como el descubridor de la técnica *decollage*, padre del happening en Europa e iniciador y una de las figuras centrales del movimiento Fluxus y del videoarte.

presentadas bajo el alero del grupo Fluxus, el cual dio inicio a esta forma de representación del arte donde actualmente el video, ya es expuesto en los grandes eventos y bienales de Venecia y Sao Paulo, entre otros. Como consecuencia de este desarrollo surge la llamada videoinstalación.

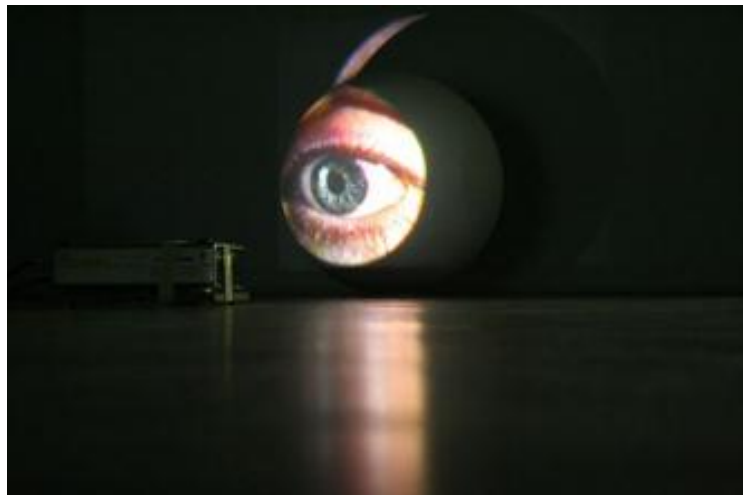
Una videoinstalación es la organización en un espacio expositivo de diversos elementos, entre ellos imágenes, para ser percibidos por el espectador como una obra artística unitaria, la cual incluye al espectador como un elemento más que interactúa con él, dándole suma importancia al espacio en el cual acontece la experiencia artística. A su vez, pretende captar la atención del espectador, constituyéndose así en el centro de la articulación de los elementos. Asimismo, las nuevas tecnologías han permitido mediante sistemas de proyección, independizar la imagen de video del monitor, por lo que ya no se trata de ver las imágenes ante una pantalla, sino de recorrer el espacio integrando las imágenes y los otros elementos de él. En los años ochenta esto se facilitó, ya que se abarató la posibilidad de proyectar la imagen electrónica, introduciendo por medio de las video-proyecciones el modelo de cine en el espacio expositivo, lo que dio la posibilidad a más artistas de incluir la video-proyección en sus videoinstalaciones. Esto, no solo fue ocupada por artistas, escenógrafos también incorporaron este elemento dentro de la puesta en escena. Joseph Svoboda²⁹, escenógrafo checoslovaco es un ejemplo de quienes comenzaron a trabajar con este elemento, ya que introdujo en la escenografía procedimientos modernos basados en una novedosa percepción del espacio, tiempo, movimiento y luz, como factores dramáticos y para esto utilizó en ellas la proyección de videos.

Otro ejemplo es también Tony Oursler³⁰ en su instalación *Criminal Eye* (1995), donde proyectó la imagen en movimiento de un ojo sobre una esfera de unos 45 cm de diámetro sobre el suelo de una sala (Imagen 20), lo cual solo pudo

²⁹ Svoboda, Joseph (1920-2002). Escenógrafo checoslovaco. Es considerado uno de los más importantes y originales escenógrafos del mundo de la segunda mitad del siglo XX.

³⁰ Oursler, Tony. Artista norteamericano (1957). Es uno de los referentes internacionales en el videoarte y en la instalación, sus primeras obras se dan en la segunda mitad de la década de los 70.

realizarse gracias a la existencia de la proyección, lo que ha permitido que varios artistas transporten imágenes a otros soportes u objetos. Además, otro elemento que se nos presenta en la obra de Oursler es su relación con la mirada. Al utilizar un ojo en movimiento, sin duda se está abordando esto como uno de los temas y mi trabajo a su vez está directamente relacionado con este elemento, ya que trabajo a partir de la percepción del espectador, la mirada que el tiene y como logra captar los elementos presentados.



(Imagen 20)

Luego de haber aclarado aspectos de la videoinstalación, si nos enfocamos en la obra y en su proceso, en un comienzo los videos fueron proyectados directamente al muro, lo que me hizo analizar que estaba dejando de lado el espacio, el cual debía integrarse con la misma importancia que había sido planteado en la obra en un comienzo, tomando este elemento como uno de los aspectos principales. La decisión de desplazar el muro responde a esto, ya que logra que el espectador tenga otra mirada sobre el video y le permite acercarse a descubrir estos pequeños movimientos que son presentados en él. Pretende modificar el espacio arquitectónico de la sala, lo que hace que uno se enfrente a un lugar nuevo, y sienta la necesidad de desplazarse. El simple hecho de bajar la pared nos integra y juega con el equilibrio y el vértigo del espectador, ya que pareciera que en cualquier momento el muro va a desplomarse (imagen 21).



(Imagen 21)

Dicho de otro modo, no es lo mismo observar una obra videográfica proyectada en la pared, como fue planteado en un comienzo, que integrarse en una videoinstalación. En el primer caso, la obra, tal y como fue pensada, no exige del espectador un desplazamiento por el espacio, no incluye una experiencia del espacio en su recepción, al menos de forma intencionada. Por otra parte, el segundo tipo de obra, exige el desplazamiento del espectador y genera en él una experiencia.

Finalmente, podemos decir que esta mezcla entre obra objetual y obra videográfica es de carácter efímero, lo que dificulta su conservación ya que muchas veces responde a un proceso de montaje, transformándolo en un espacio tridimensional irrecuperable y la percepción de estas obras sólo será posible gracias a la documentación acumulada, que sin embargo, no transmite la vivencia que genera la obra real.

2.3 El engaño

Tal cual fue señalado en el subcapítulo *2.1 Tecnología como extensión del cuerpo*, en la obra gracias al uso de tecnología, se nos permite captar y fijar un movimiento a través del video y la fotografía, por lo tanto, si repetimos la cita utilizada en el capítulo 1, la cual señala que a la fotografía se le reconoce un poder testimonial y se le considera una huella de algo que existió realmente y un indicio de diversos acontecimientos y situaciones, podemos decir que una instantánea debiera ser una copia fiel a la realidad. Como también fue mencionado anteriormente, una fotografía o un video nos permite modificar o distorsionar la imagen es decir, intervenirla. Pero ¿cuál es la intención detrás del deseo de intervenir una imagen?

Si buscamos la definición de la palabra intervenir, encontramos resultados como “tomar parte en un asunto”, “interceder o mediar” o también sinónimos como “entrometerse”, “interponerse”, “participar e influir entre otros”. Mi deseo de modificar e intervenir la imagen está ligado a participar o influir en ella, el “tomar parte”, es decir, hacer propia esta imagen mediante su modificación. Pero ¿cuál es el fin que intenta provocar esta modificación en el espectador? Aquí, volvemos a enfocarnos en que la fotografía o el video debieran ser reflejos de un acontecimiento, esto genera en quien la ve la idea de estar viendo un elemento real. Sin embargo, en el proceso de edición, el video sufre una serie de

modificaciones entre las que destacan principalmente la manipulación en la temporalidad. Está editado de tal forma que el movimiento ejercido por el motor sobre el imán y este sobre el metal, no pueda ser captado a simple vista, por lo que el espectador al enfrentarse a él en un primer instante, cree estar viendo una imagen fija, a la que es necesario prestarle mayor atención para poder descifrar los pequeños movimientos que en un comienzo son difícilmente predecibles.

Al entrar al espacio, al primer elemento que nos enfrentamos es al video debido a su escala, el cual nos engaña “haciéndose pasar por fotografía”, similar a lo que nos presenta el artista Gianfranco Foschino³¹ en su obra. Ejemplo de esto es su trabajo *A new landscape* (Imagen 22 y 23) donde explora el video como medio y su cruce con la fotografía y la pintura, en el que su método se reduce a cámara fija, plano fijo, una sola toma, (en su caso sin retoques), donde de todo el material grabado escoge aquel en el que algo, a veces mínimo e imperceptible ha pasado. Sin embargo, lo que sucede es tan rigurosamente seleccionado que podría pensarse en una situación construida, próxima al terreno de la ficción. “El espectador observa la obra y piensa, a priori, en una caja de luz como aquellas del espacio urbano que invaden las sombras, o bien cree ver una fotografía, porque su estatismo no se asocia con el dinamismo del vídeo”. En este sentido, el ejercicio contemplativo es un acto de observación, pero también de concentración. “Observar el detalle en una sociedad de consumo, no es quizás el elemento característico de la masificación, y son por ello la simpleza, la nitidez y la claridad los conceptos que permiten en la obra de Foschino³² descubrir un proceso que se encuadra como elemento pictórico, como representación fotográfica y como exaltación cinematográfica”. La relación obra-espectador es sencilla, pero sólo al descubrir el detalle del movimiento, que no se creía encontrar, la obra obtiene el resultado final lo que está directamente relacionado con mi obra, sin embargo

³¹ Foschino, Gianfranco. Artista chileno (1983). Es uno de los artistas claves de una nueva generación en Chile, siendo reconocido por sus videos e instalaciones.

³² Noemí Feo Rodríguez en *Gianfranco Foschino: El origen del tiempo en Rapa Nui*, en Artishock: <http://www.artishock.cl/2013/10/12/gianfranco-foschino-el-origen-del-tiempo-en-rapa-nui/>

Foschino en sus fotografías capta paisajes utilizando gran profundidad de campo a diferencia de mi obra.



(Imagen 22)



(Imagen 23)

Al mirar otra de las piezas, la cual está compuesta por una fotografía presentada en una caja de luz, nos muestra lo contrario. Vemos una fotografía que por su contenido está cargada de movimiento, sin embargo al ser una foto esta se encuentra estática.

Es por esto que el engaño, está presente en la obra como un elemento de gran importancia, ya que mi obra busca generar en el espectador cierta duda sobre lo que se está percibiendo. Si existe movimiento o no, o si éste, es o no manipulado.

CONCLUSIONES

A modo de cierre, es importante señalar que en mi obra existe una constante vuelta hacia el punto de partida de la investigación. Si bien, su origen en la danza puede parecer un elemento que se desliga del resultado final, existen aspectos que están directamente relacionados con ella, ya sea de forma intencional o fortuita. Relaciones como la forma en que se plantea el espacio tanto en la danza como en una videoinstalación, conceptos que se desprenden de la materialidad utilizada como el magnetismo que a su vez están presentes en el baile, son solo algunos temas que me hacen afirmar que una obra no puede desligarse completamente de su fase inicial. En mi opinión, es interesante pensar que hay un momento en el cual las preocupaciones o inquietudes que uno tiene entorno a un elemento, pueden transformarse en una pregunta dentro del campo del arte, donde en este caso, comencé a trabajar desde un elemento biográfico el cual derivó en una investigación y solución plástica la cual puede o no tener una aparente relación. Sin embargo, al conocer tan de cerca un campo como en mi caso el baile, se logra representar en elemento que no es tan factible de representar (un movimiento). Al igual que en la danza se logra interpretar algo que no es tan fácil de interpretar (un sonido).

A medida que la obra fue tomando forma, fui descubriendo qué elementos eran esenciales en el trabajo para así tomar decisiones en cuanto a la forma de plasmar o dar a conocer este interés. Descubrí en el video un medio de representación que me permitió captar un acontecimiento pasado y llevarlo a un tiempo real además de añadirle a la capacidad de ser reproducible y modificable, lo que se adecuaba a la forma en que quería mostrar este trabajo y que además le añadía un valor colectivo a la investigación, debido a que hoy en día los nuevos medios son un recurso importante dentro del arte y en Chile cada vez adquieren mayor valor. Prueba de esto es la creación de la Bienal de Artes Mediales, que se encarga del desarrollo y fomento de las nuevas expresiones audiovisuales contemporáneas, la que ya está en su 12º versión.

Por otra parte en esta investigación fui descubriendo que para mí, era más enriquecedor el proceso que el resultado final, es decir, la forma en la que está planteada la obra es más importante que lograr un resultado estéticamente atractivo. Al trabajar con los imanes y los residuos de metal, ocurrió que la forma que se generaba ya no dependía de una manipulación propia ni de mi subjetividad, sino que estaba dada por un elemento externo, el tamaño del imán, su forma o los fragmentos de metal que utilicé para cada una de las piezas. Por lo tanto, quise dejar la obra abierta, que la pieza pueda estar en constante cambio y que mi voluntad como creadora sea relativa.

En el resultado, no hay una intención de representar, simplemente es lo que es y lo que yo expongo son los mecanismos de producción. La forma de producir el objeto es el objeto mismo y cada pieza es la forma que tomó el desarrollo del proceso.

Asimismo, es importante destacar relaciones a modo de conclusión donde la obra sin tenerlo como objetivo, retoma aspectos utilizados en otros períodos históricos como las vanguardias, que a pesar de ser investigaciones completamente distintas con postulados diferentes, guardan aspectos en común por ejemplo, la idea antes planteada en relación a la importancia del proceso tiene un aspecto surrealista que fue abordado en el apartado 1.3 “Atracción, movimiento involuntario” debido a que el proceso es lo más relevante y no el resultado final, aquí el azar es parte importante como fue abordado en el párrafo anterior.

También el interés que muestro en torno a fijar un movimiento es similar a lo desarrollado por los futuristas que visualmente lo que querían, era fijar la velocidad y la potencia de la materia, aspecto que en cierta forma recupero pero con otro discurso y otra forma que puede verse en la fotografía de la caja de luz (Imagen 12 y 13, pág. 26), la cual muestra el desplazamiento de las partículas de metal en una fracción de segundo.

Luego de observar y de analizar tanto el proceso como el resultado, en el paso de la danza al magnetismo se modifica de forma importante el carácter que tiene la obra, al eliminar el cuerpo dentro de ella se vuelve una muestra más contemplativa y silenciosa, similar a lo que sucede en la obra *Océano de 1cm de profundidad* de Daniel Cruz, ya que en ambas es un objeto el que genera el movimiento y no un cuerpo. Creo que posterior a esta investigación, sería interesante volver a incluir el cuerpo dentro de la obra, con la intención de potenciar la integración del espectador a la muestra, que si bien este elemento está dado por la videoinstalación que envuelve al espectador en el espacio, esto puede ser más intencionado, y hacer más partícipe al público de lo que está expuesto, dejando nuevamente la obra abierta a constantes cambios.

Finalmente, es importante mencionar que comencé mi investigación en torno a modificar el carácter efímero de un movimiento, lo que por medio del video y la fotografía logré modificar. Sin embargo al decidir optar por la instalación, le volví a añadir este carácter efímero al ser una obra que no queda mas que en una documentación, lo que está presente en varios de los elementos que componen el trabajo, por ejemplo las tres piezas del material, en las que su forma está dada por el imán y que al desarmarse difícilmente volverán a adoptar la misma forma, o la pieza en movimiento donde el dibujo que produce el motor que transporta el imán está en constante variación. Aquí, los elementos me hacen pensar que mi interés no está puesto en modificar el carácter efímero que tiene un movimiento, si no que mi interés es lo efímero del movimiento por lo que la obra puede seguir abordándose desde esta otra mirada o perspectiva.

BIBLIOGRAFÍA

- Arnheim, R. (2002). *Arte y percepción visual*. Madrid, España: Alianza.
- Baigorri, L (2004). *Primera etapa: el video en el contexto social y artístico de los años 60-70*. Madrid, España: Asociación Cultural Brumaria. [Video]
- Buci-Glucksmann, C. (2003). *Estética de lo efímero*. España: Arena libros.
- Cánepa, A. (2008). *El revés de lo domestico: Análisis de la video-instalación* (Proyecto final de master). Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Cherniavsky, A (2006). *La concepción del tiempo de Henri Bergson*. Revista de filosofía y Teoría política, (37),45-68.
- Chillida, S. (Productora). (1999). *Chillida: El Arte y los Sueños*. España: Canal + España. [DVD].
- Dubois, Philippe. (1986). Historias de sombra y mitologías con espejos. En: Goldstein, V. (Eds). *El acto fotográfico; de la representación a la recepción*, (2a.ed. pp. 125- 152). Buenos Aires, Argentina.: La Marca.
- Fdez Valderrama, Luz. (2004). *La construcción de la mirada: Tres distancias*. Sevilla, España: Universidad de Sevilla.
- Guasch, A. (2000). *El arte último del Siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural: 1968-1995*. Madrid, España: Alianza.

Krauss, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. En: Gomez, A. (trad). *Notas sobre índice*. (2a.ed. pp. 72-85). España: Alianza.

Noemí Feo Rodriguez en *Gianfranco Foschino: El origen del tiempo en Rapa Nui*,
Revisado 05.11.2015 en: <http://www.artishock.cl/2013/10/12/gianfranco-foschino-el-origen-del-tiempo-en-rapa-nui/>.

Pastor Prada. R. (2011). *Artes plásticas y danza: propuesta para una didáctica interdisciplinar*. (Tesis doctoral). Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid.

LISTADO DE IMÁGENES

Imagen 1: Chillida, E. *Proyecto Tindaya*. Recuperado de:

<https://www.flickr.com/search/?text=tindaya%20chillida>.

Imagen 2: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 3: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 4: Acevedo, F. (2015) *Fotografía proceso de obra*.

Imagen 5: Prats, F. (2010). *Fotografía proceso de obra*. Recuperado de:

<http://www.latercera.com/noticia/cultura/2015/06/1453-634812-9-fernando-prats-expone-en-shanghai-pinturas-hechas-de-humo.shtml>

Imagen 6: Feuillet, R. (1700). *Chorégraphie*. (Libro). Recuperado de:

<http://publicdomainreview.org/collections/collection-of-dances-in-choreography-notation-1700/>

Imagen 7: Tschumi, B. (1976-1981). The Manhattan transcripts. Recuperado de:

<http://www.tschumi.com/projects/18/>

Imagen 8: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 9: Duchamp, M. (1918). *Tu m'*. Recuperado de: [http://duchamp-](http://duchamp-class2.wikispaces.com/Duchamp%27s+Paintings)

[class2.wikispaces.com/Duchamp%27s+Paintings](http://duchamp-class2.wikispaces.com/Duchamp%27s+Paintings)

Imagen 10: Oppenheim, D. (1970-1975). *Extensión de identidad*. Recuperado de:

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/486107>

Imagen 11: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 12: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 13: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 14: Bragaglia, G. (1913) *El violonchelista*. Recuperado de:

<https://www.flickr.com/photos/131109086@N03/22743287380>

Imagen 15: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 16: Cruz, D.(2014) *Océano de 1cm de profundidad*. Recuperado de:

<http://www.aboutsantiago.cl/12-bienal-de-artes-mediales-hablar-en-lenguas/>

Imagen 17: Cruz, D.(2014) *Océano de 1cm de profundidad*. Recuperado de:

Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqOZN2aHSf0>

Imagen 18: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 19: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 20: Oursler, T. (1995). *Criminal eye*. Recuperado de:
<http://youlldigthis.blogspot.cl/2011/02/tony-ourslers-criminal-eye-at-hamburger.html>

Imagen 21: Acevedo, F. (2015) *Sin Título*.

Imagen 22: Foschino, G. (2013) *A new landscape*. Recuperado de:
<http://www.artishock.cl/2013/10/12/gianfranco-foschino-el-origen-del-tiempo-en-rapa-nui/>

Imagen 23: Foschino, G. (2013) *A new landscape*. Recuperado de:
<http://www.artishock.cl/2013/10/12/gianfranco-foschino-el-origen-del-tiempo-en-rapa-nui/>