



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

FUGA DEL GESTO
ARMONÍA ENTRE OPUESTOS EN EL CONTEXTO CITADINO

MARÍA JESÚS TRONCOSO PACHECO

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Escultura.

Profesora Guía Taller de Grado: Elisa Aguirre Robertson
Profesora Guía Preparación de Ensayo: Carla Motto Tejada

Santiago, Chile

2022

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, a Andrés y a mis amigas de la Universidad
por su apoyo, ayuda, amor y cariño imprescindible para culminar esta etapa.

Y a mí por la voluntad que requiere el proceso.

RESUMEN

En el presente ensayo, se investiga y reflexiona sobre las condiciones que se presentan en la ciudad, interpretada como un mecanismo incansable, donde su lógica esencial, es un hacer donde lo productivo y eficaz es lo primordial. Además, se aborda el cuestionamiento ante la forma cultural que tenemos de vincularnos en este contexto, bajo el sistema socio-político capitalista en Santiago de Chile. Se abordan temas como el movimiento acelerado, el ruido, la arquitectura de la ciudad, la capacidad de poner atención y cómo los estímulos que nos rodean van condicionando nuestras formas de movimiento y pensamiento. El texto se desarrolla a partir de los referentes artísticos que influyen en las reflexiones ante el espacio, el vacío, la quietud, y la contemplación, que dan paso al desarrollo de mi proyecto artístico *Fuga del gesto*. Este concepto es una postura crítica y, al mismo tiempo, da nombre a la obra instalativa escultórica-sonora, que se presenta como la respuesta ante la vorágine informativa y el movimiento frenético al que estamos sometidos dentro del panorama actual ciudadano.

Palabras Claves: ciudad, quietud, espacio, sonido, instalación, medialidad.

ÍNDICE

| | |
|--|-------|
| INTRODUCCIÓN | p. 1 |
| 1. PANORÁMICA REFERENCIAL | p. 3 |
| 1.1. Japón, movimiento y quietud | p. 3 |
| 1.2. Arquitectura, espacio y sombra | p. 5 |
| 1.3. Irregularidad en la forma | p. 6 |
| 1.4. Música | p. 8 |
| 2. MOVIMIENTO, ESPACIO Y CIUDAD | p. 10 |
| 2.1. Espacio y lo previsible | p. 10 |
| 2.2. Producción y repetición | p. 13 |
| 2.3. Guiar el recorrido | p. 15 |
| 3. MANIPULAR LA MATERIA | p. 18 |
| 3.1 Fuga del tiempo | p. 21 |
| 3.2 Espectro sonoro y alteridad | p. 26 |
| CONCLUSIÓN | p. 30 |
| BIBLIOGRAFÍA | p. 31 |
| OTRAS REFERENCIAS | p. 33 |
| ÍNDICE DE IMÁGENES | p. 34 |

INTRODUCCIÓN

La práctica artística ofrece herramientas que nos permiten relacionarnos con el mundo desde una perspectiva crítica y reflexiva. Nuestro estado en la sociedad actual, particularmente en nuestra realidad chilena, nos mantiene rodeados de diferentes estímulos que permean directamente nuestros sentidos, principalmente en lo visual y lo auditivo. El sistema socioeconómico capitalista, representativo de nuestra cultura, produce más y nuevos de estos estímulos que nos rodean desde diferentes perspectivas.

Tomando en cuenta lo anterior, es inevitable reflexionar sobre cómo interactuamos y nos vinculamos con esa hiperestimulación. De esta idea surge la *fuga del gesto*: una contestación opuesta a la respuesta clásica que demanda la sobreexcitación del sistema capitalista, con su hiperactividad y tecnología; esta contestación es una que llama al individuo a interactuar con su entorno de forma autoconsciente, enalteciendo la contemplación, y autorreconocimiento, a través de la extrañeza y el impacto generado por la obra artística, pues la fuga del gesto no es solo una postura sino también, una declaración mediante la obra artística como corpus, que contempla la disciplina de la escultura y el sonido.

Con el propósito de argumentar el cómo mi obra se ha convertido en esta *fuga del gesto*, respondiendo de manera crítica al espacio y diseño de la ciudad chilena actual, el presente ensayo se dividirá en las siguientes partes. En primer lugar, el ensayo da un paseo por diferentes inspiraciones y referentes, en *Panorámica Referencial*. Es imprescindible este espacio dentro del texto para explicar cómo ha sido la cadena de eventos y observaciones que me llevó a crear el imaginario visual con el que trabajo, y cómo éste se vincula con la obra mencionada. Indago sobre temas como la cultura japonesa tradicional, la música y la urbe como elementos claves que dan paso al segundo apartado: *Movimiento, Espacio y Ciudad*, términos estrechamente vinculados. Prestar atención a uno implica prestar atención al otro, y con este vínculo hecho, comienzan a florecer las reflexiones en relación al individuo social y su estadía/vivencia en el mundo actual.

De esta forma tomamos en cuenta cómo se relaciona cada persona con el espacio de la ciudad, desde una relación bi-direccional, en donde el individuo configura ese espacio, y al mismo tiempo la configuración pre-establecida de ese espacio influye en el individuo, influencia que se denota en su comportamiento, pensamiento, y movimiento. Este paradigma de relación bi-direccional se manifiesta en algunos trabajos escultóricos, en donde empieza a

aparecer la conciencia por la manipulación de la materia como una herramienta para generar significado en las obras, tema sobre el cual se profundizará en el siguiente apartado: *Manipular la Materia*. La manipulación aplicada a los materiales, nace de la intención de expresar diferentes ritmos y formas en el tiempo.

A continuación, se presenta la obra escultórica-sonora sobre la que trata el presente ensayo, *Fuga del Gesto*. La obra lleva por nombre el mismo nombre de este escrito, pues esta obra en sí, es la respuesta frente a la vorágine informativa a la que estamos sometidos, entramado de hiper estimulación que va liderado por nuestra actual situación socio-política; en otras palabras: la obra en cuestión articula todos los puntos de los que se hablará en este ensayo, y resume la crítica transversal del mismo, en la materialización de una obra artística, que combina la escultura y el sonido.

Finalmente se profundizará en los componentes de la obra, que indagan sobre la dicotomía del ritmo acelerado y calmo, sobre lo instalativo, lo inmersivo, y el sonido, éste como material auditivo y a la vez como movimiento. La incorporación de lo sonoro es un hito importante en mi biografía, debido a que éste abre posibilidades de entender desde otras formas la percepción de el espacio. Es por esto que la sonoridad tiene un subcapítulo individual, dentro del cual se menciona la intención del uso del sonido en mi última obra y el impacto de éste sobre nosotros.

1. PANORÁMICA REFERENCIAL

El primer atisbo de memoria que tengo relacionado a un interés consciente en las artes visuales, y con ello, a la introducción de cómo he ido percibiendo el espacio, surge a partir de una imagen en un libro de historia de la pintura, en donde se encontraba una obra de Mark Rothko. En ella presencié una profundidad que no había observado antes, ésta no me indicaba una referencia concreta sobre algo, sino más bien una atmósfera que detuvo por un momento mi recorrido por aquel libro. Esta atmósfera expresaba la simulación de un espacio profundo en un solo plano, sin el uso de perspectivas. Actualmente, el vínculo entre este primer acercamiento a las artes y mis intereses artísticos, cobran sentido al reconocer una constante que es la atención a las atmósferas visuales y sonoras, tomando elementos como la profundidad, el movimiento, el material, y el vacío. El propósito de estos elementos es generar un ambiente que exalta los estados de reposo (o suspendidos como los *campos de color* en las obras de Mark Rothko), en contraste con el agitación en el cual estamos insertos.

Con el fin de introducirnos en las influencias que atraviesan mi obra, haré un breve recorrido a través de referencias visuales de la pintura y arquitectura oriental, que son parte fundamental de la construcción de diferentes ejercicios visuales propios que también abordaré.

Lo que auna todo este recorrido es la idea de atmósfera, entendida como la impresión o el ánimo que genera un objeto, situación o imagen sobre las sensaciones del observador. Para ser más específica con respecto al tipo de atmósfera al que me refiero, me centraré en diferentes aspectos de la cultura oriental, particularmente de la japonesa, la cual ha sido una fuente de referencias para mi trabajo desde sus tradiciones, y los diferentes gestos y formas que producen atmósferas cálidas, suaves, de detenimiento y reflexión en el arte; en otras palabras, estas atmósferas japonesas y su ambiente posibilitan un impacto sobre el espectador, que lo llevan a un estado de consciencia tal que, éste se vuelve a reconocer poniendo atención en el *aquí y ahora*, tomando distancia de la disociación provocada por la vorágine informativa de la ciudad contemporánea.

1.1 Japón, Movimiento y Quietud

El paisaje donde se inserta Japón, se conforma principalmente por extensiones de terrenos divididos en islas, dentro de las cuales resalta la quietud de las montañas que continúa en el movimiento constante del mar. A partir de esto, considero que el impacto de la

fluidez del paisaje, ha afectado directamente en la constitución de sus tradiciones, que por lo general está conformada de muchos momentos contemplativos tales como el *Tsukimi*, que es la contemplación de la luna, una tradición que se hace durante el otoño. Así como también el *Hanami*, que es la tradición de observar las flores en el periodo de florecimiento de los cerezos. O el *Chanoyu*, también conocido como la ceremonia del té, que es la preparación de éste hacia los invitados para ofrecer tranquilidad, respeto y un momento de quietud y pureza.

Una de las obras más conocidas de la estampa japonesa es *La Gran Ola de Kanagawa* de Katsushika Hokusai (Imagen 1), la cual refleja armónicamente figura y fondo en un contraste entre el movimiento y la quietud. Esta dicotomía y su convivencia en equilibrio es una característica usual de las tradiciones japonesas. La obra que la acompaña a su derecha (Imagen 2), es un ejercicio digital que realicé, en donde quise abordar el movimiento a través de un patrón de líneas irregulares que ascienden o descienden, y por otro lado la quietud metafórica representada por el color. Dentro de este ejercicio buscaba utilizar ambos elementos de forma armónica en la composición, aludiendo a estas observaciones de la obra de Hokusai.



Imagen 1

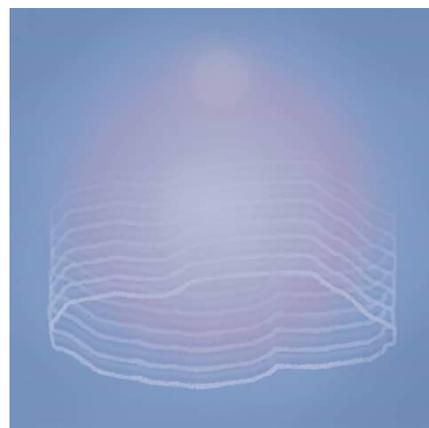


Imagen 2

Otro elemento que surge de este tipo de arte, con el cual además hago un vínculo con una obra de Rothko, son los grandes espacios coloreados que se suelen ver en los fondos, donde la transición del color se difumina de forma suave, pareciendo hacer flotar el paisaje o retrato que desean representar, generando así atmósferas de calma.



Imagen 3



Imagen 4



Imagen 5

Dentro de esta selección de imágenes, en primer lugar, es posible observar en otra obra de Hokusai (Imagen 3), el desvanecimiento del color en el cielo y en la montaña, un degradé que sube o baja en la imagen tal como lo hace Rothko en su obra *Green on Blue* (Imagen 4). En ésta última se puede apreciar un difuso límite que se presenta entre ambos bloques de color y sus bordes, pero que además agrega un fondo azulado mucho más uniforme y plano, lo que provoca que estos espacios difuminados se visualicen por sobre el fondo, haciendo un contraste entre el color plano y el color que se desvanece. De esta observación, surge otro ejercicio (Imagen 5), donde invierto esta acción y el color plano es puesto sobre los difusos para generar una suerte de ventana que deja ver el degradé del color de fondo, siempre buscando integrar ambos elementos de forma armónica. Lo que une a estas obras y que me interesa rescatar, además de sus elementos formales, es que de ellos se desprende cierta suavidad y quietud.

1.2 Arquitectura, Espacio y Sombra

Las transiciones de color mencionadas en las obras previas, no solo se aprecian en las pinturas, sino que también están presentes en la arquitectura, y se expresan de tal forma que en la construcción de sus espacios arquitectónicos logre existir una transición entre sombra y luz, donde la sombra juega un papel sustancial, como Tanizaki (2002) menciona:

Entonces, ¿dónde reside la clave del misterio? Pues bien, voy a traicionar el secreto: mirándolo bien no es sino la magia de la sombra; expulsad esa sombra producida por todos esos recovecos y el *toko no ma*¹ enseguida recuperará su realidad trivial de espacio vacío y desnudo. Porque ahí es donde nuestros antepasados han demostrado

¹ Espacio cóncavo, cubicular, y elevado dentro de una habitación para exhibir objetos de apreciación artística.

ser geniales; a ese universo de sombras, que ha sido deliberadamente creado delimitando un nuevo espacio rigurosamente vacío, han sabido conferirle una cualidad estética superior a la de cualquier fresco o decorado. (p. 44)



Imagen 6



Imagen 7

La sombra es un elemento esencial en las construcciones tradicionales japonesas, aunque actualmente ni en oriente ni en occidente esta cumple un papel tan fundamental, debido a que la iluminación artificial es la que predomina, desde las ampollitas, hasta nuestros celulares y computadores o la publicidad led. Al parecer la iluminación se vincula directamente con el progreso y el avance, pero anula esta visión sensible de las sombras. La penumbra alberga el misterio, hay un infinito tal como se observa al mirar el cielo nocturno. Las esquinas de la casa japonesa tradicional, como se muestra en el ejemplo de la Imagen 6, parecieran extenderse más allá de sus límites, como la Imagen 7, donde la presencia fantasmal de la forma se deja ver, pero permite a la mirada atravesar más allá de su materia, porque la sombra abraza a la figura central, dando también importancia a la profundidad y al fondo que la contiene.

1.3 Irregularidad en la forma

Como se puede apreciar en las Imágenes 1, 3 y 6 lo irregular es otro elemento que se manifiesta en las composiciones del arte y de la arquitectura japonesa, dentro de esta última, otro factor que determina el espacio es la asimetría:

En la sala de té corresponde a cada invitado completar, con el ejercicio de la imaginación y el gusto artístico, el efecto del conjunto. Desde que el zen se impuso como filosofía dominante, el arte del Extremo Oriente evita deliberadamente el concepto de simetría que, no solo expresa la idea de lo completo, sino también el de repetición. (Okakura, 2012, p. 78)



Imagen 8



Imagen 9

Siguiendo esta idea, es posible apreciar en la fachada que muestra la Imagen 8 y la forma del ejercicio en arcilla de la Imagen 9, que lo incompleto y lo asimétrico permiten darle libertad a la forma y generar construcciones poco predecibles, que como mencionaba antes, deja espacio al espectador para que imagine otras posibilidades al tratarse de estructuras abiertas, haciendo de esta apertura llena de posibilidades, un vínculo directo con la idea de la discontinuidad de la forma.

Mi interés en cruzar situaciones o sensaciones diferentes para generar con estos elementos una atmósfera armonizada, como en la Imagen 1, es una búsqueda que tiene que ver con abrir y no cerrar los significados de una obra. Por esta razón en algún momento he acudido al uso de manchas, pinceladas fantasmales, o formas incompletas en contraste con algún elemento figurativo, que son elementos donde la posibilidad de interpretación es más libre, puesto que no determina un significado total de la imagen. Con esto por delante, he producido una serie de imágenes que a partir de la superposición de elementos van creando una profundidad y atmósfera desde un modo de composición instintivo, que incorporan la suavidad atribuida al color o a las veladuras de recortes digitales, que han sido transparentados y difuminados de forma suave en contraste con la saturación de información que la misma imagen contiene.



Imagen 10



Imagen 11



Imagen 12

1.4 Música

La producción de estas imágenes tiene que ver con lo inmersivo y lo envolvente. Desde estos conceptos me adentro en las referencias que tienen que ver con la música.

La incorporación de lo sonoro en mi quehacer artístico se tradujo en otra manera de manipular las formas tal como es posible en la imagen. Inspirada en los estilos de música *Ambient*, *Shoegaze* y el *Dream Pop*, géneros que se asocian a lo atmosférico a través de elementos como: largos acordes extendidos en el tiempo que generan canciones que duran el doble o triple del tiempo habitual, el ruido suavizado a través de dispositivos que alteran su sonido o las melodías oníricas, comencé una búsqueda por encontrar oscilaciones que produjeran la inmersión que buscaba en la imagen. Es así como descubro los pedales de efectos, dispositivos que alteran el sonido de una fuente sonora, de tal forma que este pueda, por ejemplo, extenderse en el tiempo con un pedal de *delay* o darle profundidad en el espacio con un pedal de *reverb*. Esta manipulación del sonido me lleva a la música electrónica y sus posibilidades.

Uno de los fundadores del género *Ambient*, el artista y músico Brian Eno, quien compone música electrónica, habla en una entrevista sobre la atmósfera y menciona la cualidad de hacer música que no se imponga en un lugar o espacio de la misma manera que otros sonidos, sino que pretenda crear una especie de paisaje al que se puede pertenecer (Axenicely, 2013, 1m17s). Eno busca provocar un espacio atmosférico al que se pueda entrar debido a su condición envolvente, considerando a quien oye como un elemento más de este paisaje. Esto me llevó a pensar en un imaginario visual que desde la música ha sido trasladado a imágenes, que generalmente se componen de un fondo en tonos suaves y degradados sutiles, como la Imagen 13 y 14, donde se crea una atmósfera que incluye figura y fondo.

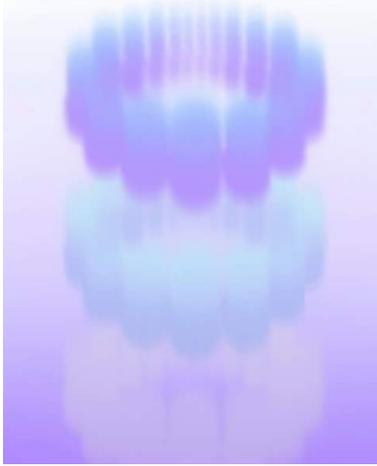


Imagen 13



Imagen 14

A modo de síntesis, es posible indicar que el impacto generado tanto por la obra de Rothko, como por la ambientación japonesa con su arquitectura, y el contraste evocado por sus sombras, tienen una estrecha relación con el concepto de *Fuga del Gesto*, en tanto éstas posicionan al espectador en un estado de tranquilidad, evocado por la extrañeza de los elementos previamente mencionados. Es la profundidad de Rothko lo que evoca la extrañeza o la extensión de las sombras de la casa del té, donde la irregularidad de las formas de su arquitectura llaman a un estado de contemplación. El individuo no es objeto pasivo de su contexto situacional, sino más bien, un agente activo que se sitúa en calma y contemplación, poniendo a trabajar su creatividad, reconociéndose en el espacio, y en las pausas que llaman a estar en el *aquí y ahora* de la misma forma que la música, estableciendo en el individuo un reencuentro consigo mismo. En otras palabras, el individuo se relaciona de una forma distinta con el fenómeno, ya no siendo *víctima* del espacio que lo rodea, sino que permitiéndose habitar el espacio a su propio ritmo.

2. MOVIMIENTO, ESPACIO Y CIUDAD

¿Cómo es el movimiento actual de nuestros cuerpos en el espacio?

Mis inquietudes nacen de la observación de mi entorno más cercano, pero también de uno lejano y global, al percatarme que el ritmo de la ciudad donde habito, o las imágenes que podemos ver de las grandes ciudades a través de la televisión y películas, muestran a esta masa humana que se mueve con rapidez. Esta rapidez va atrofiando nuestra capacidad de poner atención en el presente, ya que no disponemos de un tiempo para detenernos, y por lo mismo, es habitual ver a las personas recorriendo la ciudad en "piloto automático"².

2.1 Espacio y lo previsible

Al transitar por la urbe, podemos darnos cuenta de que nuestra forma de percibir el espacio, está condicionada por múltiples imágenes y señaléticas que nos indican cómo movernos dentro de ella. Nuestro andar es dirigido y nos indica una forma de situarnos dentro de él, Eliasson (2012) dice "La ciudad está mediada a través de medidas de seguridad que eliminan las sorpresas y crean entornos predecibles (control de tráfico y centros comerciales)" (p.20). Esto, sumado a la idea de velocidad en la que estamos insertos, nos convierte en seres de movimiento constante, sin tiempo para detenernos a hacer consciente el espacio y recorrerlo, una actividad tan necesaria desde tiempos remotos, que nos permite vincularnos con los otros, con la vida misma. Reconocer los lugares que habitamos y, a través de estos, vincularnos con nosotros y con el desarrollo de una construcción identitaria sólida y estable.

Cuando caminamos por las grandes ciudades pasamos muchas cosas inadvertidas al movernos con velocidad; por ejemplo: los semáforos marcan el tiempo del andar, nos aceleran o frenan el paso, las cintas plásticas que llevan impreso "peligro" nos alejan de ciertos lugares, las mallas que cercan espacios en construcción nos hacen esquivarlas. Las estaciones de buses detienen nuestro andar, haciéndonos esperar el traslado hacia nuestro siguiente destino, y aunque pareciera que al subirnos al transporte público nos encontramos en un estado de reposo o "quietos", dentro de él lo que podemos observar es que seguimos consumiendo información desde nuestros teléfonos, los carteles publicitarios y todo a nuestro alrededor, nuestro cerebro sigue procesando muchísimo movimiento y la contemplación de un afuera también es veloz, por lo que no podemos detenernos en detalles. Bombardeados de

² Expresión que denota una forma de actuar de manera inconsciente o por inercia.

información visual y no suficiente con eso, estamos inmersos en incontables capas de sonidos de autos, buses, bocinas, conversaciones, construcciones, entre otros. Es por esto que es fácil, incluso necesario, abstraernos en nuestras pantallas de teléfonos, ignorando lo familiar y predecible de la ciudad, la dureza de sus edificaciones, de su suelo.

Esta estructuración donde se eliminan los factores sorpresa mencionados por Eliasson, es una forma de disminuir cualquier aspecto que pueda reducir la capacidad productiva del ciudadano promedio, es decir, que todo este control sobre lo "impredicable" tiene el propósito de solidificar el vínculo del sujeto con su capacidad productiva, teniendo así como consecuencia, la muy posible abstracción o disociación del sujeto consigo mismo, con tal de poder responder a las exigencias que implica la sociedad capitalista en pos de su lógica de hiperproducción, convirtiendo "al hombre en un instrumento de uso y explotación para otros, que lo priva de un sentimiento de sí mismo, salvo en la medida en que se somete a otros o se convierte en un autómeta" (Fromm, 1955, como se citó en Pavón-Cuellar 2018).

La poca belleza que hay en ciertas partes de la ciudad, puede estar vinculada a que no la observamos, no nos interesa su belleza porque dentro de la ciudad buscamos lo funcional. Y en los lugares con más flujo peatonal y vehicular, vemos la saturación de publicidad, porque de alguna manera deben llamar nuestra atención, de la presencia ausente que mantenemos cuando recorremos sus calles, y esta es, con carteles inmensos y luces turbadoras.

Antes había mencionado la relación sobre el paisaje y cómo la sociedad que lo habita se relaciona con él dependiendo de sus formas, así como la fluidez del paisaje japonés generaba un arte similar, en nuestro contexto construido de concreto, donde los grandes edificios ocultan el sol, donde el ruido y movimiento son abrumantes y en donde está todo estructurado y rigidizado por el mismo material de construcción. Las formas y el paisaje ubicados en la zona más céntrica de Santiago, donde hay pocas áreas verdes y su avenida principal, "La Alameda", ya casi no tiene ningún árbol, influye en nuestra forma de relacionarnos con la ciudad y con otros, en donde esa forma se vuelve poco amable, un tanto hostil, poco cuidadosa e indiferente. No hay espacio vacíos que hagan contraste con el movimiento y la hiper actividad, pues todos los espacios vacíos, sobre todo en los puntos más críticos de concentración humana, son usados de manera formal o informal como un espacio de compra-venta, producción-eficiencia, sumando así más estímulos, más instancias de responder hacia afuera constantemente y sin pausa.

Dentro de la atmósfera social y cultural actual, donde el poder político hace prevalecer la producción, sin importarle realmente quién las realiza o cómo las realiza, no hay políticas que regulen el efectivo bienestar de quienes trabajan para el sistema de producción capital.

Santiago encabeza las capitales con mayor número de trastornos ansiosos y depresivos en el mundo, lo cual se ha traducido en un aumento explosivo en el consumo de antidepresivos. Asimismo, Chile es el país de la OCDE donde más ha aumentado la tasa de suicidio –sólo después de Corea del Sur–. (Jimenez, A. y Radiszcz, E. 26 de Septiembre de 2012).

Dentro de nuestra forma cultural de vincularnos, hemos hecho costumbre que el movimiento incesante de cuerpos estén siempre funcionales y sean eficaces, hemos perdido la consideración de detenernos y contemplar. Creo que una forma de representar esto es a través del contraste que provoca la luz y la sombra, entendidas como dos puntos opuestos.

Por una parte, la luz asociada al capitalismo y al movimiento, y por otra, la sombra asociada a la calma y quietud, el momento de autoreconocimiento. Hoy en día la iluminación artificial predomina por sobre la sombra, la luz durante el día y la noche dada por las luminarias, publicidades, pantallas de celulares, computadores o televisión, nos deja desprovistos de la oscuridad natural. La luz no cesa aún en los periodos de descanso que hay durante el día, no hay inactividad para la iluminación aunque estemos durmiendo, pues la ciudad sigue trabajando, los autos, los semáforos, nuestros cargadores siguen funcionando, el movimiento es constante las 24 horas del día.

La luz artificial va de la mano con el ritmo del progreso, de las políticas de eficacia que nos rigen. En la luz casi cegadora de un supermercado o en la recepción de algún edificio de noche que deja todo a la vista, no hay espacio alguno para la calidez o el misterio que le podría otorgar la sombra, asociada a la calma, la quietud, los espacios vacíos, puesto que es en el silencio y la sombra en donde ocurre el estado de reposo, donde el sujeto se reconoce a sí mismo.

Antes de la aparición de la luz eléctrica, seguro que las noches eran bastante más oscuras en las ciudades. En relación a esta oscuridad en la cultura oriental y a la transición de sus habitantes que ya se han acostumbrado a esta luz eléctrica, Tanizaki (2002) menciona, “habrán olvidado sin duda que hayan podido existir jamás unas tinieblas de este tipo. Ahora

bien, esas “tinieblas sensibles a la vista” producían la ilusión de una especie de bruma palpitante, provocaban fácilmente alucinaciones” (p.71) y con respecto a estas alucinaciones, que podrían también asociarse con la creatividad que se produce al presenciar ese espacio disponible, ese vacío y quietud donde no hay indicaciones ni restricciones, un espacio con múltiples posibilidades que otorgan las sombras, pero al encender la luz del capitalismo se apagan los momentos de reflexión creativa.

Por otra parte, las sombras, culturalmente, también se han asociado a juicios valorativos de carácter negativo, en este sentido, un lugar ensombrecido podría asociarse a algo peligroso como puntos de delincuencia o a los sitios eriazos. Es por esto que en el contexto de Santiago de Chile, la sombra asociada al miedo, ha adquirido un carácter negativo. Pero, otra forma de considerar su existencia es, por ejemplo, en las sombras de una habitación, ya que este espacio desprovisto de luz deja lugar para proyectar en él nuestras ideas. Un momento en que ocurre esto y sin buscarlo conscientemente, es al caer la noche cuando debemos dormir. Quién no ha experimentado la situación previa al dormir, cuando en esa instancia de oscuridad y quizás algo de silencio dependiendo de la ubicación, nuestros pensamientos siguen girando con la velocidad que iban durante el día, pero en este espacio los hacemos conscientes, porque no hay más interrupciones externas o al menos, han sido disminuidas.

Cuando los estímulos externos han bajado su velocidad e impacto en nosotros, podemos concentrar la atención hacia uno mismo, además, si nuestros pensamientos también bajan su movimiento seguramente podremos tener un sueño reparador. Si ocurre lo contrario y el ritmo mental sigue su curso veloz, este momento donde se presenta una calma aparente, se transforma en un momento frenético y lo siguiente será un descanso pausado, donde quizás aparezcan pesadillas o insomnio. Aún así, algo rescatable de esta situación es la conciencia que podemos tener de nosotros mismos al situarnos frente a un momento de quietud.

2.2 Producción y Repetición

Otra de las formas que la ciudad tiene para generar movimientos, es la repetición. Esta se da constantemente como reflejo del mundo tecnificado, que orienta nuestras maneras de hacer y nuestras conductas a la eficiencia, “el hombre contemporáneo está marcadamente orientado hacia el consumo y hacia la repetición como arte” (Muniz, K. 22 de Febrero de 2016). La repetición aparece de forma evidente en los productos de consumo de producción masiva, y

en esta misma producción de objetos, que al tener una rápida obsolescencia, se vuelven a producir más y más sin distinción alguna. También en la observación de este paisaje de consumo donde nos insertamos, existe la acción de la repetición en nuestras propias conductas, en lo mecánico que se ha transformado vivir en la ciudad, el ir y venir constante desde un punto específico a otro. Lo anterior es como accionar el *scroll*³. Es una de las formas en que es usual ver a las personas que recorren las calles, moviendo la información hacia arriba o abajo sin largas detenciones, que es un símil al *zapping* que se solía hacer comúnmente al cambiar la televisión.

La repetición regular en algún diseño visual crea movimiento, en la repetición hay un ritmo y un patrón que se asocia a la forma de producción que tiene el capitalismo, reiterativa y redundante. Ahora bien, evitar esta forma de producir en patrones, puede funcionar como un ejercicio contestatario para eliminar de cierta forma, la relación disociada y alienante con los espacios de la ciudad que tiene el individuo. Es claro que si en un proceso de producción de un objeto, este tiene alguna diferencia por una falla en la realización, se descarta como objeto útil.



Imagen 15

En *Fragmento y fracturas*, pensé en este proceso e hice una selección de piezas defectuosas que elegí a partir de 2 objetos (tetera y jarrón), que ya son objetos de producción masiva de los cuales hice un molde y reproduje varias copias. Todas estas piezas imperfectas, quebradas, con fisuras, conformaron una unidad al encajarse unas con otras en equilibrio, dando como resultado 3 piezas diferentes y abordando esta idea de la obsolescencia en los objetos que están rotos o con fallas, produciendo un nuevo objeto un tanto monstruoso en relación con la prolijidad de las cosas que solemos consumir.

³ Forma de desplazar la información en nuestros teléfonos inteligentes o computadoras.

2.3 Guiar el Recorrido

Una situación que quizás nos permite mirar desde otra perspectiva la ciudad y el recorrido que hacemos por ella, es el de atravesar sus calles y avenidas, ya sea a pie o en algún medio que nos movilice, oyendo alguna canción o melodía. Si silenciamos las variadas capas de intensidad del sonido del exterior y las cambiamos solo por una melodía suave, esto afecta directamente a nuestra forma de movernos o de observar el entorno que vamos recorriendo.

La ciudad puede dejar de verse tan hostil y de esta forma, poner atención a cómo nuestro cuerpo se traslada a través de ella, a observar lo que nos rodea y la disposición de nuestros sentidos a experimentar los diferentes lugares desde otra mirada, permitiéndonos hacer otras observaciones. Se podría asociar de alguna forma a una especie de meditación, una meditación citadina, algo así como cuando concentramos toda nuestra atención en un solo estímulo, como por ejemplo una melodía, o una canción, una provocación distinta a la que podríamos encontrar en las sensaciones que suele producir la ciudad. Esto nos permite llevar los pensamientos a ese punto de calma, y ralentizar la cadena de pensamientos agitados, volviéndola menos continua y dándole más pausas.

Si esta situación la trasladamos a lo visual en el arte, el guiar la mirada dentro de una obra vendría a ser el espacio de concentración, y para ello, el punto y la línea vendrían a ser los elementos más básicos para esta ruta, ya que ambos, reducidos en un gesto visual mínimo, permiten centrar la atención.

Como dice Kandinsky (1995), quien trabajó bastante con el punto y la línea, “en nuestra percepción el punto es el puente esencial, único, entre palabra y silencio”(p.21). Si trasladamos este punto al espacio y lo movemos, se puede guiar la mirada y a su vez el recorrido, además dependiendo de su tamaño y de su disposición en el espacio, es posible no solo guiar la mirada sino también el cuerpo, lo que se produce como consecuencia es: hacer aparecer el tiempo a través del recorrido que el cuerpo hace del espacio y lo que posibilita esto es la instalación. En relación a lo anterior, Reiss (1999, como se citó en Rebentisch 2018) menciona:

La temporalidad, la idea de que la obra se revela a través del tiempo, es un factor del arte de la instalación. El arte que tiene las dimensiones de una sala debe ser explorado y caminado para poder ser aprehendido; y esta exploración, aun cuando sea breve, lleva tiempo. (p.71)

El tiempo empieza a afectar de otra forma en la obra. La relación ya no es solo de quietud contemplativa, el desplazamiento del tiempo va de la mano con el desplazamiento de lo corporal y en la pieza escultórica *Fuga* (Imagen 16, 17 y 18), es una de las acciones que realicé al momento de producir la obra misma, buscando provocar el movimiento del espectador. La pieza mide casi 2 metros de altura, por lo que es fácil caminar debajo de ella y rodearla, no hay ningún punto correcto para observar, ya que es irregular en todas sus partes, debido a su estructura y al material que la cubre, la espuma expansiva, que si se usa directamente sin modelar ni trabajar, nunca va a repetir la misma forma.

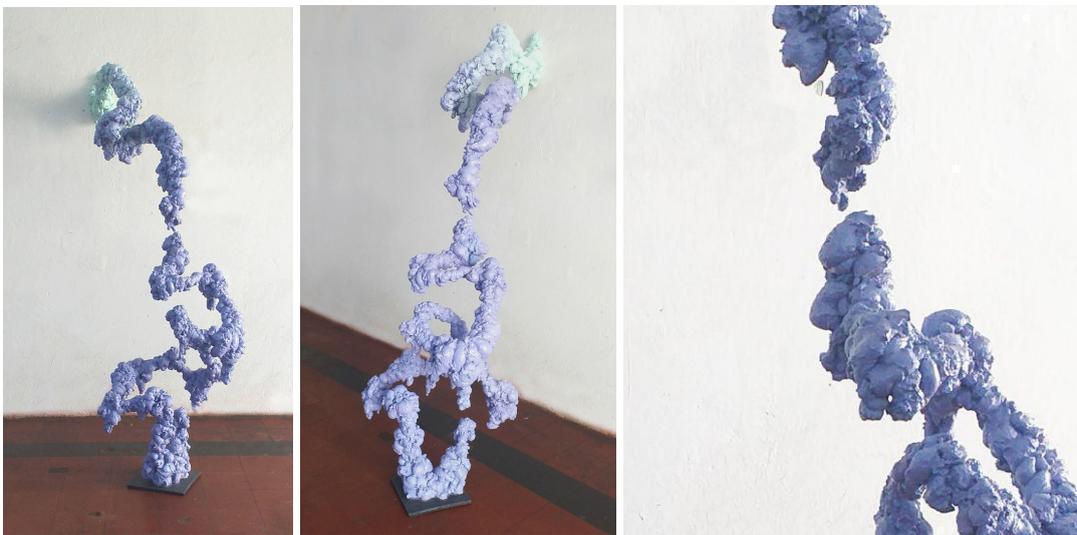


Imagen 16, 17 y 18

Esta obra es una pieza que aborda el espacio desde un movimiento que, por una parte inicia desde el suelo para erigirse hacia arriba, y por otra, para aparecer desde un costado. Ambas partes no logran conectarse del todo, dejando un pequeño espacio libre. Son fuerzas que se presentan de forma lineal, pero que a su vez son irregulares y que se dirigen hacia varios puntos. Representan una extensión de lo que mi cuerpo proyecta con respecto a todo lo mencionado en relación a la vorágine de la velocidad, al espacio y a la quietud, extendiendo estas formas que se abren, y que por ello no tienen un punto de atención, sino varios que se fugan en búsqueda de algo, pero que no lo encuentran, pululando en el espacio.

La ciudad siempre nos subordina al pensamiento de lo próximo y no al momento actual. El aquí y ahora es importante para vivir y relacionarnos de forma sincera con nosotros y los demás. Existir de esta manera requiere de nuestra atención, pero el frenesí informático, de

crecimiento demográfico y de la ciudad o de aceleración de la productividad que recibimos dentro y fuera de nosotros, no nos deja procesar todo adecuadamente. No nos permitimos espacio para decantar nuestros pensamientos. La ciudad bajo el sistema capitalista, es un mecanismo incansable. En este hábitat, los espacios de reposo son desplazados porque no hay lugar para el descanso, por lo que disminuimos los estímulos que nos rodean y condicionan, aportan a centrar nuestra atención en el ahora, ya que debido a la escasa conciencia que tenemos en general del espacio por la sobreestimulación citadina, perjudicamos la noción de estar presente.

3. MANIPULAR LA MATERIA

Una forma de manipular la materia con la que he trabajado mis últimas esculturas, ha sido la de utilizar el material de forma tal que pierda de alguna manera su estado tradicional o convencional que estamos acostumbrados a observar. El primer material con el que he experimentado esta forma de trabajo ha sido el fierro, al cual lo he sometido a diferentes fuerzas sobre él, llevándolo a una visualidad blanda y curva. El gesto de esta acción tiene que ver con cómo un objeto o material que reconocemos, por ser común en nuestro diario vivir, es sacado de su forma usual para presentarlo de otra manera, movilizándolo también en quien lo observa, la idea fija que solemos tener de las cosas.

En esta idea de “sacar”, pienso que se deja un espacio disponible para realizar preguntas que quizás tengan que ver con el material mismo, con nuestras rutinas o con cómo nos relacionamos con lo establecido, y así, este espacio disponible puede ser un punto de concentración de la mente para eliminar el flujo de pensamientos que por la velocidad en la que se dirigen, no nos permiten llegar a nada concreto porque no nos deja procesar toda la información que contienen o está disponible.

Otro eje fundamental en mi trabajo, tanto a nivel simbólico como visual del espacio, tiene que ver con el vacío, entendido como uno o varios espacios que no contienen un objeto visual concreto, sino que ofrecen un lugar que puede ser un punto de concentración, o también, un punto de descanso del movimiento que deja una obra. Con esto último, me refiero a que la ausencia de formas o contenido, ya sea visual o sonoro, otorga un espacio y de esta forma, permite el flujo libre de los pensamientos. De esta manera, la ausencia permite el despliegue de otras acciones, tal como se mencionaba con Tanizaki anteriormente, cuando se refería a la imaginación que afloraba ante la ausencia de luz.

El nacimiento de esta conciencia surgió al momento de realizar mis últimos trabajos escultóricos, tanto en el proceso como en la obra culminada, donde pude ir experimentando este concepto del espacio, al ver cómo la pieza escultórica traza visualmente el espacio en donde ella está contenida y el otro espacio que la contiene, lo que podría traducirse como figura y fondo, donde ambas cosas se complementan y dialogan. La aparición de este pensamiento surge desde el recorrer la escultura y observar que tanto mi movimiento como el de la pieza, se entrelazan y contienen el espacio y el vacío, pero ¿qué interpreto con contener

espacio y vacío? Retomando las referencias que mencioné en un principio y junto a la idea de “sacar”, es que se puede entender a través de las palabras de Okakura (2012), quien menciona:

[...] el taoísmo y el zen tenían un concepto muy diferente de la perfección, ambas escuelas concedían mayor importancia a la forma de buscarla que a la “perfección” en sí. Sólo quien haya completado en su interior lo incompleto comprenderá la verdadera belleza. La intensidad de la vida y el arte radica en sus posibilidades de crecimiento.
(p. 78)

Cuando Okakura menciona las posibilidades de crecimiento, pienso en las relaciones que se dan entre las obras y los espectadores, un punto importante al momento de hacer mi trabajo. Ya que si bien surgen por una necesidad muy individual, siempre pasan por un filtro por el que considero a un otro y las relaciones que se van a dar cuando ese otro observe la obra y la experimente. Al dejar espacios en las obras, se otorgan estos lugares vacíos para construir significados desde el propio imaginario o fantasía. Es por esto que no tomo referencias figurativas y, por el contrario, uso construcciones y estructuras solamente lineales con el material.



Imagen 19

En las últimas esculturas que he realizado, exhibo estos espacios. Por ejemplo, en la obra *Centrifuga*, aparece un movimiento circular el cual pareciera encerrar un vacío que a la vez lo deja escapar debido a las muchas líneas que van generando el movimiento, que no es cerrado ni definitivo como un círculo, pero se acerca a él. Así va permitiendo la entrada al espacio vacío, dejando a la mirada recorrer la pieza misma, el material, pero también observar a través de ella por los espacios que contiene.



Imagen 20, 21 y 22

En otra obra realizada, *Sin título* (Imagen 20, 21 y 22), se hace un recorrido sinuoso por el espacio, que al seguir su camino con la mirada se repite como en un *loop* infinito, tal como podría ser un mantra que se recita. La forma irregular pretende que al hacer un recorrido por la pieza, ésta vaya adquiriendo diferentes formas según el punto de vista desde el cual es observada. No hay simetría ni un punto concreto desde dónde mirar, invitando a quien observa, a moverse en el espacio que la contiene.

Y en la obra *Fuga* (Imagen 16, 17 y 18), que ya he mencionado, se presenta el gesto que como dice su nombre, se fuga, aparece este gesto que emerge con una fuerza que ya no tiene que ver con el fuerza de gravedad que sería lo natural, sino que va contra esta al emerger en dirección opuesta, pero al observar la pieza en su quietud con los colores pasteles que la tiñen, le otorga una sensación más amable y suave. El movimiento orgánico, como si se tratase de una enredadera plástica (debido a la pintura en spray que la cubre), va abrazando diferentes lugares del espacio, una parte de la obra aparece desde el muro y otra desde el suelo, intencionando una suerte de “medio arco” para apelar a este espacio, el cual se puede cruzar o simplemente observar como lugar vacío.

3.1 Fuga del tiempo



Imagen 23

Fuga del gesto (Imagen 23) es la primera parte de mi proyecto de obra final *Fuga del tiempo*. Esta obra consiste en tres piezas. Dos obras escultóricas, una montada directamente en el suelo y otra en la pared. Y una obra sonora que aparece desde 2 parlantes, dispuestos en el cielo sobre cada una de las piezas.

La obra fue realizada en concreto, fierro, algodón y tela felpuda. La pieza más grande consta de una base alargada y rectangular de concreto de aproximadamente 1 metro de altura. Un segmento de dicho material está pigmentado con azul, que al mezclarse con el color natural del concreto obtiene un tono gris azulado. Hacia la parte superior de esta pieza, es atravesada por una forma lineal cubierta de tela felpuda. La otra obra de menor tamaño, situada a la izquierda de la sala, tiene su montaje directo a la pared. Es una estructura lineal blanda que aparece desde la superficie en un recorrido sinuoso levemente hacia arriba. Sobre cada pieza, en la parte superior del espacio, están instalados 2 parlantes que reproducen la grabación de un recorrido a pie por el centro de Santiago, un día de tarde en la semana, en el cual se oyen sonidos que van apareciendo al moverse por la ciudad: bocinas, motores de autos o micros, ladridos de perros, pasos, el metro llegando a la estación, entre otros. El audio que dura 20

minutos está ralentizado y, además, “paneado”; es decir, el sonido aparece por un parlante, se desvanece, y aparece por el otro parlante que está sobre la otra pieza de la obra, y así va moviéndose de un lado a otro.

Esta obra da paso a *Fuga del tiempo* (Imagen 24 y 25), que toma todos los elementos anteriores (materiales sonoros y conceptuales), pero que además agrega otras piezas escultóricas y una edición al sonido que ya se había utilizado en *Fuga del gesto*, que incluye composiciones sonoras inspiradas en el *ambient*. Además, la disposición del sonido ya no solo se desplaza desde 2 lugares diferentes, sino que tiene 8 altavoces que reproducen el audio.



Imagen 24 y 25

Como explicaba anteriormente, la utilización de los materiales dentro de la construcción formal de la obra son el fierro, la tela, el concreto y el sonido, utilizados de forma que sean sacados del contexto tradicional en el que solemos verlos/oírlos, para que de esta manera al presenciar la obra, se perciba un cruce entre *lo habitual* y *lo atípico*, promoviendo en este encuentro de percepciones, la aparición de un estado de atención. Lo que es común no capta nuestra atención, al encontrarse siempre ahí, la costumbre comienza a otorgarle a las cosas o situaciones habituales la condición de pasar desapercibidas, entonces desde este punto de vista, proponer cruces de sensaciones y enfocar la atención en un gesto inusual, como busca hacerlo la obra en elementos como el concreto atravesado, u oír la ciudad en otro tiempo,

puede despertar el interés no sólo para apreciar el fenómeno en sí, sino también lo que lo rodea, y de esta forma enfocar la atención en el presente donde convergen todos estos componentes.

El misterio o *lo extraño*, abre las posibilidades de cómo entendemos o nos relacionamos con nuestro entorno. Generar un ambiente envolvente dentro de la sala, con un sonido ciudadano que pareciera una masa sonora que se mueve lentamente en el espacio, en contraste con el caótico ruido que escuchamos al cruzar las grandes avenidas, genera la sensación de estar en un lugar más ameno, tal como lo es un parque dentro de la ciudad, un punto de cierta calma, un lugar donde hay menos estímulos sonoros y visuales, y en donde se pueden apreciar algunos elementos naturales.

En consecuencia de lo anterior, se nos presenta otra forma de relacionarnos con los otros y con el entorno, en donde emerge otra disposición frente al contexto externo, que conlleva a vincularnos de una manera mucho más amable, más atenta, en tanto hay menos información que procesar y, por lo tanto, nos da espacio para centrarnos en algún punto de interés de nuestros pensamientos o de nuestra atención, sin mayor presión. El gesto de darle otras formas a los materiales que son parte de la obra es para generar un nuevo paisaje, un paisaje que si bien surge del movimiento físico y mental, es más amable al querer transmutar la sensación de que el tiempo se acaba por la contemplación calmada.

La manipulación del material no solo se centra en los objetos que están presentes en la obra, además existe una manipulación del espacio que contiene a la obra y el recorrido de la misma, Rebentisch menciona que:

[...] toda instalación “dirige” al espectador en cierto sentido: los materiales u objetos obstruyen su movimiento de una forma más o menos calculada; el espacio de la instalación está limitado por la arquitectura, está estructurado por divisiones u objetos, o está abierto al entorno en determinados lugares. (Rebentisch, 2018 p. 190)

Sin embargo, esta manipulación dentro de la obra no es de carácter tajante, ya que es una suerte de guía discontinua que permite escoger qué camino tomar para la contemplación. Al referirme a lo discontinuo, hago referencia al elemento visible principal de la obra, que es una línea que recorre sinuosamente el espacio, que tiene pausas y que emerge de un sitio o se desborda de otro; en síntesis, que no tiene un inicio ni un final establecido. La manipulación de

este recurso va de la mano con el recorrido que hace el sonido, el cual también aparece desde un lugar, luego de otro, se silencia o aumenta su volumen de forma irregular. Esta manera de disponer los elementos es lo que llamo la *guía discontinua*. La línea como elemento formal es lo que la representa, utilizada para hacerlo por la simpleza de su forma y su fácil reconocimiento.

En la obra *Fuga del tiempo*, la cubierta felpuda que envuelve a toda la línea, insiste en una suavidad del gesto que la obra quiere expresar, así como el sonido envolvente, van generando la simulación de un otro paisaje que busca calmar el movimiento acelerado que en general todos llevamos auestas, e invita a introducirse en un espacio donde el ritmo dilatado y expandido del tiempo invita a los cuerpos a fluctuar dentro de él, sin una dirección específica, pero con elementos de los que es posible tomarse para el recorrido, como la trayectoria de la línea visual o la línea sonora que se mueve por el espacio. La posibilidad de la instalación permite evadir el recorrido forzado, tal como lo hace la ciudad, de esta forma, hace que las posibilidades de relación con el espacio y obra sean más amplias.

Una forma de trabajar esta obra, es a través de la idea de hacer convivir contrastes, en donde esta toma elementos temporales que se cruzan con los elementos espaciales. El recorrido y transcurso del sonido presente en la obra, tiene lugar mientras el tiempo se desplaza y está en curso; es decir, que el sonido ocurre con el tiempo y camina junto a él, variando su intensidad a medida que avanza. Éste a veces se silencia, a veces aparece y evoca dentro de la sala un tiempo pasado y ralentizado que convive con el tiempo continuo y actual del presente.

Tal como los elementos previos, que tienen la cualidad de disolverse o modificarse en el tiempo, también hay otros que tienen la cualidad de estar fijos. Sabemos que estarán ahí durante todo el tiempo que permanezcamos contemplando la obra. Un elemento invariable en el tiempo, es el concreto, por su condición de durabilidad matérica que permanece inalterable al paso de mucho tiempo, es el componente que nos ancla al presente. De esta forma, se cruza por un lado el presente, y por otro el pasado, mientras recordamos a través del sonido nuestros propios recuerdos de las experiencias en la ciudad. Estos objetos manifiestan una presencia, presencia que abarca el vacío contenido en este espacio rectangular, y que se presenta de forma irregular en la línea sin gravedad como si fuese una enredadera que atraviesa el lugar, o también, convirtiendo al concreto en un objeto de apariencia más

suavizada, al agregar en él tonos azules, tornándose dócil ante la intersección del delicado elemento que lo atraviesa.

Esta simulación del material, que convierte sus cualidades y comportamiento fluido unos con otros, toma características de la naturaleza misma, siendo análogo a lo que podemos observar en una raíz rompiendo el concreto más rígido de la ciudad. El hecho de que lo natural se integre a la obra como una analogía, es una influencia que proviene directamente del arte japonés. Una referencia para esto es dada por el arquitecto Tadao Ando, quien utiliza el hormigón como material principal, el cual aún exhibiéndose desnudo, expresa suavidad y liviandad como si se tratara de otro elemento.

El uso de la luz es el componente principal en su obra, que le entrega a esta una sensación de ambiente natural. En relación a lo anterior Ando (como se citó en Hidalgo, 2012) explica, “quiero reinstaurar, por así decirlo, una sensación de naturaleza en una ciudad en la que la vegetación y el verdor han desaparecido casi por completo”. La inclusión de esta idea en mi obra, se presenta de tal forma que los elementos dispuestos en el lugar, traigan al pensamiento una reminiscencia de la naturaleza, un fragmento de esta que llega al observador por medio de los elementos visuales (como la línea orgánica), y elementos sonoros (como el ruido ciudadano ralentizado, que a momentos pareciera convertirse en un murmullo del mar).

El concreto es la parte rígida y dura de la ciudad, y dentro de la obra, es la metáfora de cómo esa rigidez y dureza también son parte de nosotros. Sin embargo, es este mismo concreto el que, al ser manipulado, se torna flexible ante la suavidad de esta línea felpuda que lo atraviesa. La transformación del sonido rápido y ruidoso de la ciudad, convertido en una masa auditiva que fluye suavemente en el espacio, es otra manera de manipular las formas que nos aturden, deshumanizan, y nos generan ese estado de “piloto automático” ante la velocidad que ya he mencionado. Esta velocidad, es la que produce la inercia y la falta de atención de nuestra parte, hacia el entorno. Estos elementos al ser presentados de una forma diferente a la que estamos acostumbrados, transmutan sus significados a otras interpretaciones, abriendo nuevas posibilidades de entendimiento y relación con lo que nos rodea. La manipulación de la materia tiene como finalidad transportarnos a lugares mentales más afables, sobre todo el ruido y el movimiento que llevamos día y noche en nuestras mentes.

3.2 Espectro sonoro y alteridad

Como ya he señalado, dos elementos importantes dentro de la última obra realizada son la incorporación del sonido, y la consideración de la alteridad. Esta última, entendida como la experiencia de un tipo de extrañeza, que como menciona Krotz (1994), “no es, pues, cualquier clase de lo extraño y ajeno, y esto es así porque no se refiere de modo general y mucho menos abstracto a algo diferente, sino siempre a *otros*” (p.8).

¿Cuál es el vínculo entre estos dos elementos? Esta conexión surge por la cualidad apabullante que genera la materia sonora de la ciudad, sobre los cuerpos disociados que la habitan. La ciudad y su contaminación acústica, sin mencionar la contaminación visual, atmosférica, de las aguas o los suelos, va quedando impregnada en nuestros cuerpos y en nuestras mentes. Existen distintas formas y herramientas para medir las implicancias que tienen estas contaminaciones en nosotros. Sin embargo, la contaminación acústica es de los temas menos atendidos, al no ser visualizado de forma concreta, ya que la única atención que se desarrolla en amplitud en occidente es la vista, el 85% de la información que consumimos proviene de esta (Cabrelles, 2006, p.49-50). A pesar de ello, es un tema muy importante, ya que la contaminación acústica puede producir síntomas tales como “fatiga, pérdida de la concentración –que puede ocasionar accidentes laborales-, estrés, insomnio y eventualmente problemas mentales” (Varas, s.f. como se citó en Ramirez, 2015). Un ejemplo de esto, es el constante ruido de bocinas del tránsito vehicular, el cual incumple en la ley del tránsito chilena ya que, según indica Cifuentes (s.f.) “la única manera que se pueda usar la bocina es cuando se busca prevenir un accidente y cuando sea estrictamente necesario”, no obstante, no existe una regulación concreta de esto en el país y el ruido de bocinas, se da constantemente en situaciones como la congestión vehicular, para avisar sobre algo que sucede o simplemente para manifestar un descontento, entre otros usos. Es por esto que la integración del sonido en la obra es de carácter suave y en sincronía a la totalidad de la propuesta.

La implicancia de las artes mediales dentro de *Fuga del tiempo*, entendiendo la mediación como “cualquier uso de tecnología o ciencia que aporte a la ideación, construcción y exhibición de la obra”(Pérez, 2012, p.65), está contenida en el uso de este espectro sonoro, el cuál ha sido elaborado mediante una grabadora, un sintetizador digital, la utilización de softwares de edición de sonido y el empleo de módulos de reproducción auditiva. La simulación de un otro paisaje producido por este elemento sonoro, le da a la instalación una cualidad inmersiva, en donde es posible reconocer elementos de lo ciudadano pero, manipulando

esta noción abrumante de ruido y aglomeración, al incluir melodías y sonidos suaves, así como también, la ralentización del mismo audio reproducido, de manera que este estímulo sonoro enfatice la intención de pausa o detenimiento, aún dentro del desconcertante contexto que entrega el recorrido por la ciudad.

El sonido aparece desde diferentes puntos de la instalación y rodea a quien está presente con un volumen tenue, con tal de buscar la atención sin forzarla. Sin embargo, es un elemento que no puede ser obviado ya que envuelve a quien está escuchando. Esta forma de producir el sonido proviene de la referencia a la música acusmática, la cual:

Es un género de composición musical realizada en el estudio (por medio de micrófonos, sintetizadores, ordenadores y aparatos de tratamiento y mezcla del sonido), fijada sobre un soporte material y destinada a la ser espacializada mediante un sistema de altavoces: dada la ausencia de referencias visuales, en ella resultan especialmente destacables la *imágenes* mentales que el sonido es capaz de liberar en el oyente, como resultado de la relación entre sus vivencias y las evoluciones del propio material sonoro. (Alcázar, 2004, p. 176)

De esta manera, el recorrido sonoro se toma de la idea de liberar imágenes mentales a través del sonido mismo, que proviene de fuentes que no son visibles en la obra, pero que generan una sinestesia con respecto a los elementos visuales que se despliegan en la instalación. Es por esto, que también ha sido importante considerar la trayectoria que se realizó al grabar la experiencia audible por la ciudad que es reproducida en la obra.

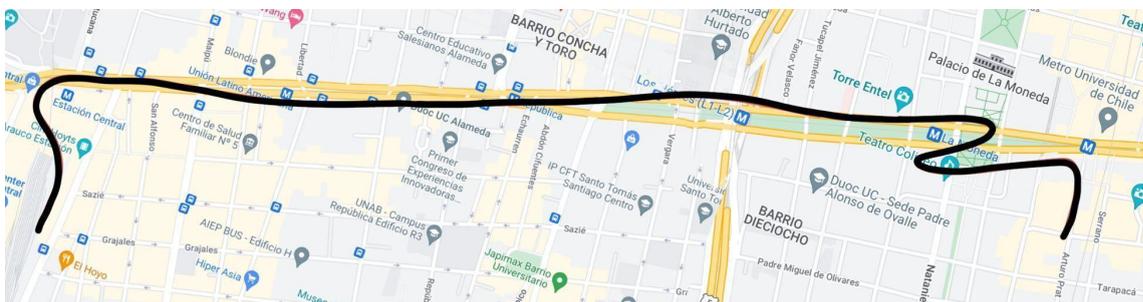


Imagen 26

En el mapa lineal que se tradujo de este recorrido (Imagen 25), vemos el trayecto realizado en el centro de Santiago, que muestra el punto de inicio en calle Arturo Prat, pasando por estaciones de metro Universidad de Chile a Estación Central, hasta el punto final en Tren

Nos - Estación Central. Sin embargo, no muestra las diferencias de altura que considera el recorrido, cuando por ejemplo, utilizamos el servicio de metro de Santiago, descendiendo en altura con respecto al nivel del suelo en donde está edificada la ciudad. Esa oscilación en la linealidad del trayecto, tiene directa relación con los elementos visuales que envuelven el espacio instalativo, y así mismo, el sonido que emana de estas formas sinuosas de la línea felpuda, también adquiere esta cualidad, apareciendo desde la altura, las paredes o el suelo, mediante altavoces que emiten el sonido desde dentro de las piezas escultóricas, emulando así, las diferentes direcciones en que nos movemos cuando nos trasladamos por la ciudad.

El interés por los *nuevos medios* y los estímulos sensoriales provocados en el otro, surge como propósito de generar nuevas conexiones con el espacio y cómo nos vinculamos a él. En palabras de Ariza (2016):

La generación permanente de relaciones entre arte, ciencia, tecnología y sociedad constituye una de las principales consecuencias de este nuevo contexto global, abierto y cambiante, donde los nuevos medios no son, como indicaba McLuhan, «simplemente una gimnasia mecánica para crear mundos de ilusión, sino nuevos lenguajes con un nuevo y único poder de expresión». (p. 267)

Este nuevo lenguaje que menciona McLuhan, dentro de mi investigación, tiene que ver con ofrecer herramientas en donde el otro pueda descentralizar su percepción de la velocidad/productividad constante, en pos de liberar esa tensión y encontrar nuevos puntos de atención, y al tratarse la instalación de una instancia más bien introspectiva, puedan favorecer la reflexión de la conciencia propia. Esto también es mencionado por Ariza (2008), quien expresa:

La materia invisible de la que se compone el sonido actúa como un agente envolvente, el cuerpo del espectador se encuentra bajo el influjo del sonido de la escultura del mismo modo que su visión domina al propio objeto. Se establece una reciprocidad entre el espectador y la obra, ambos se rodean. Una pérdida del centro y negación de la unidad en la escultura que es señalada por Javier Maderuelo: “El descentramiento de la obra y la disolución de sus contornos trae como consecuencia que la atención del espectador se descentre también, pasando de la obra misma al espacio en el que ésta se sitúa”. (p. 119-120)

De esta forma, la materia sonora de la instalación, deforma y extiende el sonido ciudadano, para mezclarlo con representaciones de espacios de quietud. En ciertas secciones del audio, se incluyen elementos sonoros que ya no son reconocibles (como lo es el ruido de un auto), porque se transforman en una imagen mental abstracta, ya que al ser solamente notas extendidas y superpuestas sobre otros sonidos atmosféricos (que vuelven al referente inicial mencionado en este ensayo, Mark Rothko), simulan una profundidad a partir de capas sonoras que envuelven y ofrecen “campos de sonido” tal como los campos de color en la corriente *Colour Field Painting*⁴, para ofrecer un descanso a la fatiga que causa el ritmo de la ciudad.

⁴ Corriente pictórica estrechamente relacionada con la abstracción. Inició a mediados del siglo XX por artistas como Barnett Newman, Clifford Still, incluyendo a Mark Rothko. Este estilo de pintura se centra en las grandes superficies de color más que en las formas.

CONCLUSIÓN

La reflexión de la obra que da nombre al ensayo, busca incluir elementos opuestos, tanto en su materialidad visual como en la auditiva y conceptual, poniendo especial énfasis en la fricción que pueden tener unos con otros. Esta obra me ha permitido usar los espacios vacíos, como una forma de contener una parte del movimiento agitado que presenciamos y en el que vivimos, surgiendo de esta manera, pensamientos que abren un espacio reflexivo ante la idea de saber si podemos realmente detenernos ante este ritmo frenético. Sin certeza de esta interrogante, propongo que al menos podemos disminuir el ritmo alienante de la ciudad, siendo esta la finalidad que persigo a través de *Fuga del gesto*. La búsqueda, a través del impacto y la extrañeza, de un estado de quietud y contemplación, que busca la creación de un espacio en donde podamos vernos y observar lo que nos rodea, para estar presentes. De esta forma, la observación de nuestro entorno, nos permite hacer conciencia sobre nuestras formas de relacionarnos con el mundo, y sobre qué hacemos para recibir y canalizar la información producida por los estímulos exteriores.

La búsqueda de la armonía entre opuestos, es la forma que uso para “surfear la ola” de estímulos que produce el entorno citadino, y para realizar una obra que reflexione en cómo llevar de forma más apacible el ritmo rápido y constante que grita y susurra la ciudad tras nuestros oídos. Si no podemos escapar a toda esta estimulación que el espacio citadino nos ofrece, al menos deberíamos considerar armonizar esta sobreestimulación con momentos más calmos.

Afortunadamente el arte es un lugar ideal para detenerse, para frenar la constante información desplegada e impuesta en nuestro diario vivir. La acción en sí de detenerse, ya sea producto de una obra artística o de otra situación, se torna un gesto rebelde ante la inmensa estimulación capitalista en donde prima la productividad ciega. La fuga del gesto, es la fuga del estruendo de nuestros tiempos, pero sin perderlo de vista. El fin, es convivir con la conciencia y la atención necesaria en este espacio agitado, usando la calma reflexiva como un punto del cual tomarse, para evitar desbordarse en el caos, o en su defecto, salir prontamente de él.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcázar, J. (2004) *Análisis de la música electroacústica -género acusmático- a partir de su escucha* [Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha].
<https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/3926>
- Ariza, J. (2008) *Las imágenes del sonido*.
https://books.google.cl/books?id=IUQW25HmPFEC&pg=PA5&source=kp_read_button&hl=es-419&redir_esc=y#v=onepage&q=acusm%C3%A1tica&f=false
- Ariza, J. (2016) *El arte sonoro en los espacios de la enseñanza*. En: Eds. José Iges, José Luis Maire y Manuel Fontán del Junco. Escuchar con los ojos. Arte sonoro en España, 1961-2016. Fundación Juan March, octubre de 2016. pp. 266-276.
<https://digital.march.es/fedora/objects/cat:288/datastreams/PDF/content>
- Eliasson, O. (2012) *Leer es respirar, es devenir*.
<https://dokumen.pub/leer-es-respirar-es-devenir-escritos-de-olafur-eliasson-5555606011-9788425225529.html>
- Kandinsky, V. (1995). *Punto y línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*.
https://eacvcae.files.wordpress.com/2014/02/l-punto-y-linea-sobre-plano_kandinsky.pdf
- Krotz, E. (1994). *Alteridad y pregunta antropológica*.
<http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/bitstream/123456789/1475/1/Alteridad%20y%20pregunta%20antropol%C3%B3gica.pdf>
- Okakura, K. (2012) *El libro del Té. La ceremonia del Té japonesa (Cha no Yu)*. Miraguano Ediciones.
- Pérez, S. (2012) *Arte medial: complejidad, mediación y sociedad*.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5204281>
- Rebentisch, J. (2018). *Estética de la instalación*. Caja Negra Editora.

Tanizaki, J. (2002) *El Elogio de la sombra*.

<https://pdfcoffee.com/el-elogio-de-la-somrapdf-3-pdf-free.html>

OTRAS REFERENCIAS

- Axenically (31 de Mayo de 2013) Brian Eno: The original conception of Ambient music [Archivo de Vídeo]. Youtube <https://youtu.be/oMNBnakSd2Q>
- Cabrelles, M. (2006). El paisaje sonoro: "una experiencia basada en la percepción del entorno acústico cotidiano". Revista de folklore, nº. 302, pp. 49-56
<https://www.cervantesvirtual.com/obra/revista-de-folklore-251/>
- Cifuentes, P. (s.f.) ¿Cuándo se debe tocar la bocina?. Multa tránsito.
<https://www.multastransito.cl/blog/195-cuando-se-debe-tocar-la-bocina>
- Hidalgo, A. (2012). Tres cifras del espacio fundamental para la sensibilidad. La Arquitectura de Tadao Ando. *Arteoficio*, N° 7. Pp. 3-7.
<https://www.revistas.usach.cl/ojs/index.php/arteoficio/article/view/882/834>
- Jimenez, A. y Radiszcz, E. (26 de Noviembre de 2012). Salud mental en Chile: la otra cara del malestar social. Ciper Chile. Recuperado el 9 de Noviembre de 2022 de
<https://www.ciperchile.cl/2012/09/26/salud-mental-en-chile-la-otra-cara-del-malestar-social/>
- Muniz, K. (2016). La compulsión a la repetición y la sociedad de consumo. *Epsys revista de psicología y humanidades*.
<http://www.eepsys.com/es/la-compulsion-a-la-repeticion-y-la-sociedad-de-consumo/>
- Pavón-Cuéllar, D. (2018) Sana locura y normalidad patológica en el capitalismo neoliberal. David Pavón-Cuéllar.
<https://davidpavoncuellar.wordpress.com/2018/06/29/sana-locura-y-normalidad-patologica-en-el-capitalismo-neoliberal>
- Ramirez, F. (3 de Agosto de 2015) "La contaminación acústica afecta a la fisiología completa del ser humano". Universidad de Chile. Recuperado el 9 de Noviembre de 2022 de
<https://www.uchile.cl/noticias/113705/la-contaminacion-acustica-afecta-a-la-fisiologia-completa>

ÍNDICE DE IMÁGENES

Imagen 1: Hokusai, K. (1830). La gran ola de Kanagawa [Grabado]. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, Estados Unidos.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Great Wave off Kanagawa2.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0d/Great_Wave_off_Kanagawa2.jpg)

Imagen 2: Sin título. (2016) [Pintura digital]

Imagen 3: Viento del sur, cielo claro (1832) [Grabado] Museum of Fine Arts, Boston.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Katsushika_Hokusai%2C_published_by_Nishimuraya_Yohachi_%28Ejud%C5%8D%29_-_Fine_Wind%2C_Clear_Weather_%28Gaif%C5%AB_kaisei%29%2C_also_known_as_Red_Fuji%2C_from_the_series_Tirty-six_Views_o..._-_Google_Art_Project_-_Cropped.jpg

Imagen 4: Rothko, M. (1954) Green on Blue (Earth-Green and White) [Pintura]. University of Arizona Museum of Art. Estados Unidos.

https://artmuseum.arizona.edu/rothko_1964-001-001

Imagen 5: Sin título. (2016) [Pintura] Óleo sobre madera, 38 x 40 cm.

Imagen 6: Tokonoma. (2012) Interior de una casa de té japonesa. [Fotografía]

<http://haciajapon.blogspot.com/2012/12/089-tokonoma.html>

Imagen 7: Sin título. (2017) [Pintura digital]

Imagen 8: Ihoan Chashitsu. (2005) Casa de té japonesa. [Fotografía]

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c4/Koudaijilhoan.jpg>

Imagen 9: Sin título. (2021) [Escultura] Arcilla de Gres, 22 x 27 x 4,5 cm.

Imagen 10, 11 y 12: Serie Sin título. (2021) [Pintura digital]

Imagen 13 y 14: Sin título. (2016) [Pintura digital]

Imagen 15: Fragmento y fractura. (2021) [Escultura] Piezas de yeso, dimensiones variables.

Imagen 16, 17 y 18: Fuga (2022) [Escultura] (Diferentes fotografías de la pieza). Fierro, espuma expansiva y spray. 170 x 75 x 80 cm.

Imagen 19: Centrífuga (2021) [Escultura] Fierro y esmalte. 90 x 90 x 42 cm.

Imagen 20, 21 y 22: Intermedio (2021) [Escultura] (Diferentes fotografías de la pieza) Fierro y esmalte. 70 x 80 x 40 cm.

Imagen 23: Fuga del gesto (2022) [Instalación] Piezas escultóricas (Fierro, concreto y tela felpuda) y sonido (distribución del audio por 2 parlantes), dimensiones variables.

Imagen 24 y 25: Fuga del tiempo (2022) [Instalación] Piezas escultóricas (Fierro, concreto y tela felpuda) y sonido (distribución del audio por 8 parlantes), dimensiones variables.

Imagen 26: Google (s.f.). [Captura de pantalla y edición de la misma, de Google Maps centrado en Santiago, que muestra el espacio recorrido entre calle Arturo Prat, hasta el servicio de metro Alameda-Nos en Estación central]. Recuperado el 10 de Noviembre de 2022 de <https://www.google.cl/maps/@-33.4478126,-70.6638985,15.51z>