



Facultad de Arte

Carrera de Licenciatura en Artes

**La estética cotidiana entre la pintura abstracta y gestos escultóricos  
posminimalistas**

Seminario para optar al título de Licenciado en Artes

Bruce Esteban Abarca Medina

Profesor guía: Dr. phil. Ricardo Loebell

Valparaíso. Enero de 2022

## Índice

|                                                                                  |           |
|----------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Agradecimientos.....</b>                                                      | <b>2</b>  |
| <b>Resumen.....</b>                                                              | <b>3</b>  |
| <b>Abstract.....</b>                                                             | <b>4</b>  |
| <b>Introducción.....</b>                                                         | <b>5</b>  |
| <br>                                                                             |           |
| <b>1. MARCO TEÓRICO</b>                                                          |           |
| <b>1.1 Pintura abstracta gestual.....</b>                                        | <b>6</b>  |
| <b>1.2 Escultura mínima y posmínima.....</b>                                     | <b>7</b>  |
| <b>1.3 Estética cotidiana.....</b>                                               | <b>11</b> |
| <br>                                                                             |           |
| <b>2. VELAR Y REVELAR</b>                                                        |           |
| <b>Introducción al proceso de obra.....</b>                                      | <b>13</b> |
| <br>                                                                             |           |
| <b>3. LA PELÍCULA SECRETA</b>                                                    |           |
| <b>Interpretación del lenguaje poético.....</b>                                  | <b>18</b> |
| <br>                                                                             |           |
| <b>4. LOS CUATRO MOMENTOS EN EL LENGUAJE CREATIVO</b>                            |           |
| <b>4.1 Plegar y desplegar: Eugenio Dittborn.....</b>                             | <b>20</b> |
| <b>4.2 Operación metafórica: Andréi Tarkovski y Raúl Ruiz.....</b>               | <b>23</b> |
| <b>4.3 Asociación y disociación de lo sonoro y lo visual: Vicente Huidobro..</b> | <b>26</b> |
| <b>4.4 Sinestesia: Oskar Schlemmer.....</b>                                      | <b>28</b> |
| <br>                                                                             |           |
| <b>Conclusión.....</b>                                                           | <b>31</b> |
| <b>Bibliografía.....</b>                                                         | <b>32</b> |
| <b>Anexos.....</b>                                                               | <b>33</b> |

## **Agradecimientos**

A quienes han sido parte del camino, a quienes me abrieron las puertas de su casa, contigo que compartimos una ventana, una mirada, una palabra.

Mención especial para el artista y profesor de artes Gustavo Castro, el responsable de despertar mi interés por el arte y estudiar esta carrera.

## **Resumen**

Desde comienzos del siglo XX surgieron una serie de vanguardias artísticas que revolucionaron el mundo de las artes plásticas, principalmente los movimientos enfocados en la pintura y la escultura.

A partir de las vanguardias es que las tendencias pictóricas y escultóricas tuvieron un acercamiento hacia la abstracción como respuesta ante los medios tradicionales del arte, desde entonces surgieron una serie de problemáticas y reflexiones sobre el carácter representativo del arte.

Esta situación provocó que las expresiones y prácticas artísticas se agudizaran y complejizaran en cuanto a los medios utilizados para hacer arte, modernizaciones materiales y discursivas.

Sin embargo, estas modernizaciones artísticas terminaron por convertirse en el próximo modelo tradicional sobre el cual reflexionarían las tendencias artísticas venideras.

## **Abstract**

From the beginning of the 20th century, a series of artistic avant-gardes emerged that revolutionized the world of plastic arts, mainly the movements centered on painting and sculpture.

From the avant-garde is that the pictorial and sculptural trends had an approach towards abstraction as a response to traditional art media, since then a series of problems and reflections on the representative nature of art arose.

This situation caused artistic expressions and practices to sharpen and become more complex in terms of the traditional means used to make art, creating material and discursive modernizations.

However, these artistic modernizations would end up becoming the next traditional model on which future artistic trends would reflected.

## **Introducción**

A lo largo de la historia del arte han surgido múltiples corrientes artísticas nacidas a partir de propuestas que han buscado un nuevo horizonte a explorar o en algunos casos reinterpretar o reivindicar ciertos principios o fundamentos ya planteados con anterioridad.

Estos horizontes y reinterpretaciones o contradicciones incluso, se han materializado a través de técnicas, formatos, materialidades y recursos estéticos que han permitido al arte mantenerse como pieza fundamental en el desarrollo del pensamiento y la sensibilidad durante la historia y su contingencia.

El presente trabajo está enfocado en el análisis e interpretación del proceso creativo contenido en las obras que serán expuestas durante el transcurso de este estudio mediante una perspectiva exploratoria respecto a dicho proceso artístico.

El proceso creativo contenido en estas obras contempla la experimentación del acto de pintar mediante la pintura abstracta gestual y la exploración del espacio y las materialidades mediante la escultura.

## 1. MARCO TEÓRICO

### 1.1 Pintura abstracta gestual

El concepto de Abstraccionismo según García “puede entenderse desde dos puntos de vista o alternativas. La primera es considerar una abstracción como la simplificación de la forma de los objetos, hasta llegar a sus elementos mínimos visibles e identificadores del objeto por representar. La segunda alternativa del abstraccionismo se refiere a la representación plástica no objetual, es decir, se trata de una representación de la expresión del artista por medio de formas y colores, sin representar ningún objeto de la realidad”.<sup>1</sup>

La pintura abstracta gestual aborda la expresión pictórica como una acción del artista, es a través de esta acción que se constituye el acto de hacer pintura, en este caso existe una tendencia hacia la segunda alternativa Abstraccionista planteada por García, ya que el recurso pictórico predominante en mi trabajo es la mancha, a partir de la cual experimento el color junto con la materialidad del soporte.



---

<sup>1</sup> García, Jorge. “Desarrollo teórico y composicional de la pintura abstracta”. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2015, pág. 23.

## 1.2 Escultura mínima y posmínima

El Minimalismo o más bien el Objeto Mínimo, según Judd, “puede reconocerse como un “objeto específico” mucho más cercano a lo que se suele denominar una forma, y que tiene cierto tipo de forma, el cual tiene la capacidad de no significar nada y de estar desnudo de toda organización interna de signos”<sup>2</sup>. El arte mínimo reacciona ante la subjetividad, los contenidos emocionales y los excesos pictóricos expresados por la abstracción, niega el carácter único, privado e inaccesible de la experiencia interna del artista, rechaza cualquier idea racionalista y filosóficamente idealista de las necesidades internas.

Según Krauss “los escultores minimalistas comenzaron por afirmar la exterioridad del significado, estos artistas reaccionan contra un ilusionismo escultórico que convierte un material en el significante de otro -la piedra, por ejemplo, de la carne-; un ilusionismo que saca al objeto escultórico del espacio literal para instalarlo en uno metafórico”.<sup>3</sup>

El minimalismo posiciona a la estructura por sobre la temática, transmitiendo ideas de exterioridad a través de métodos compositivos de orden y repetición. Al negar el carácter único e inaccesible de la experiencia interna del artista, plasmada en la obra, los artistas minimalistas estaban abriéndose camino hacia la reinterpretación del carácter subjetivo en el que se basan las expresiones abstractas. Entonces, para ejemplificar esta postura mínima frente al espacio privado de la experiencia pictórica producida por el abstraccionismo, citaré la obra de dos artistas que engloban la espacialidad y la importancia de la experiencia compartida.

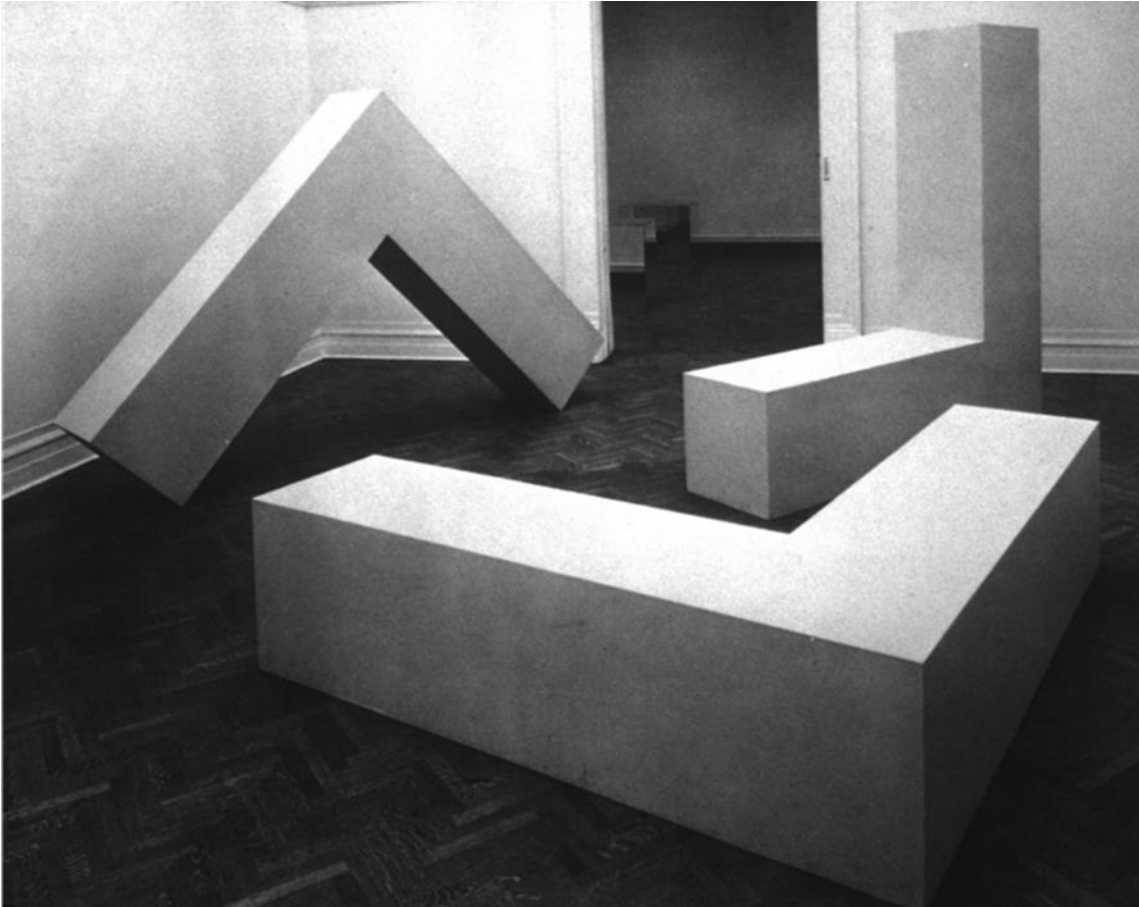
La primera obra es “Sin Título (Vigas en forma de L)” realizada por el artista Robert Morris en 1965, quien utiliza tres elementos mayúsculas de gran tamaño de

---

<sup>2</sup> Judd, Donald. “*Objetos específicos*”, 1965.

<sup>3</sup> Krauss, Rosalind. “*Pasajes de la escultura moderna*”. Madrid: Ediciones AKAL, 2002.

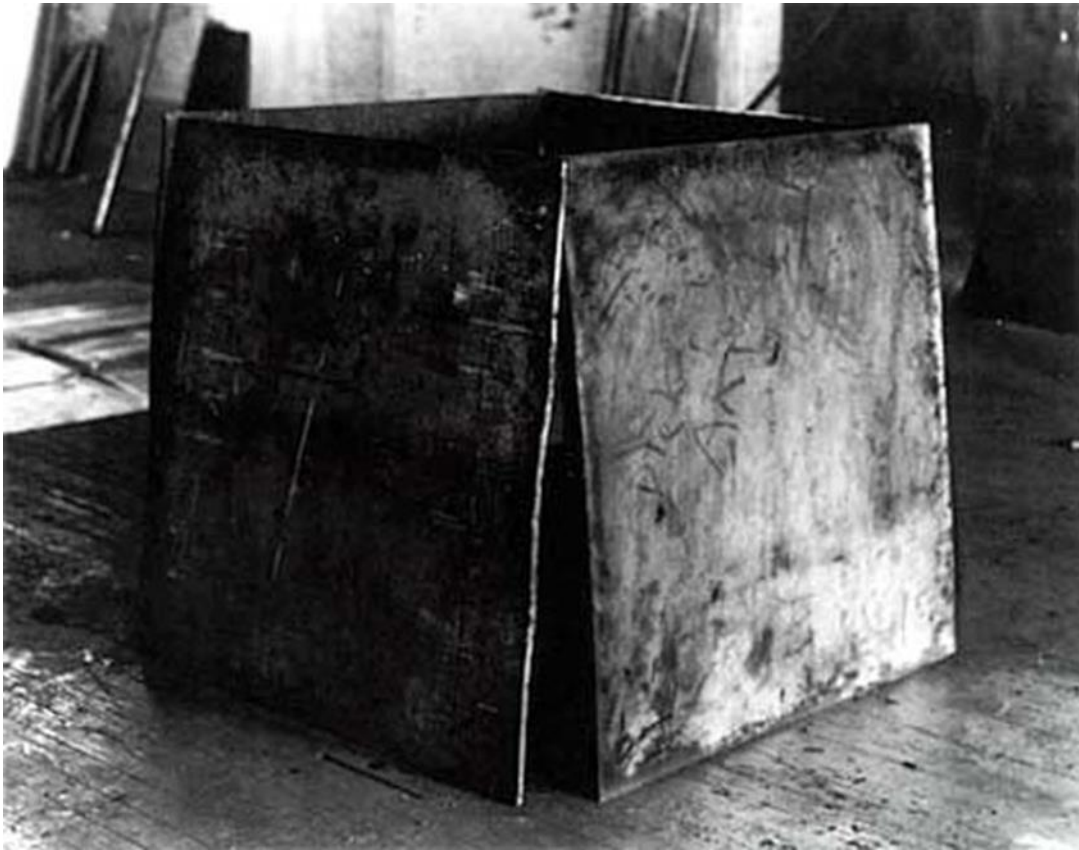
madera contrachapada. Lo que hace Morris en esta obra es presentar tres figuras que son iguales, pero en distintas posiciones, lo que provoca que las piezas sean percibidas como diferentes, aun entendiendo que cada una de las figuras tiene la misma forma y tamaño. Esto quiere decir que la obra se estructura en el momento de la experiencia, ya que es en ese momento en que las eles son diferentes y contradicen la lógica preconcebida de la semejanza entre ellas.



*Robert Morris, Sin Título (vigas en forma de L), 1965, por Robert Morris*

La segunda obra es Dispositivo de una tonelada (Castillo de naipes), realizada por Richard Serra en 1969, lleva más lejos la propuesta de Morris contra la escultura

como metáfora de un cuerpo dividido en un dentro y un afuera, con la dependencia de un significado interno. Es por esta razón que Serra construye el Castillo de naipes a partir de cuatro placas de plomo de doscientos kilogramos cada una, apoyándolas entre sí en las esquinas superiores. Este método de composición hace que las placas creen un cubo a partir de la tensión y el equilibrio, es decir, la obra se estructura y se renueva en el momento de la experiencia y de la interacción de las partes que la conforman.



*Richard Serra, "Dispositivo de una tonelada" (castillo de naipes), 1969.*

Las practicas minimalistas fueron evolucionando hacia la abstracción excéntrica y al arte procesual o anti forma, estos procesos formarían las bases del

posminimalismo o como señala Guasch, en el caso de la escultura posmínimal “adquiere un carácter procesual y temporal el que afecta la relación entre el espectador y la obra, junto con las relaciones obra/espacio/espectador/espacio circundante. La obra, o el nuevo objeto artístico, había que entenderla como una presencia en relación al espacio ambiente que la circundaba y a expensas de la acción/reacción del espectador”<sup>4</sup>, creándose así una nueva relación entre la obra y su entorno.

### **1.3 Estética cotidiana**

---

<sup>4</sup> Guash, Ana, “El arte último del siglo XX: del posmínimalismo a lo multicultural”. Madrid: Alianza editorial, 2000.

Según Melchionne la estética cotidiana “representa una manera particular de que la estética exista por fuera de las formas convencionales de la expresión artística. En lugar de los eventos o proyectos episódicos, la estética cotidiana concierne a nuestras rutinas cotidianas recurrentes. Así, la vivienda, la limpieza o el disfrute de la casa, son actividades cotidianas hechas repetidamente y con regularidad”.<sup>5</sup>

En mi proceso creativo la cotidianidad se refleja en las formas compositivas que adquieren las piezas, formas inspiradas en la observación de gestos cotidianos aplicados en la disposición de estas, principalmente el almacenamiento, el despliegue y el traslado. Estos procesos y estados materiales condicionados por la experiencia cotidiana también son expuestos en videos articulados mediante el registro de la interacción entre las piezas y los espacios en los que habitan y se desenvuelven.



---

<sup>5</sup> Melchionne, Kevin. “Definición de estética cotidiana”. Enero de 2013, en *Contemporary Aesthetics*, 11. Traducción de Horacio Pérez-Henao, Universidad de Medellín, Pág. 178.

En conclusión, según Melchionne, “la estética cotidiana se limita a aquellos asuntos de la vida que, siendo comunes en la gran mayoría de la gente, constituyen pautas o rutinas diarias a las cuales se intenta imprimirles un carácter estético”.<sup>6</sup>

---

<sup>6</sup> Ibid, pág. 182.

## **2. VELAR Y REVELAR**

### **Introducción al proceso de obra**

Las piezas que conforman el cuerpo de obra comienzan a gestarse desde la pintura y sus derivaciones en gestos marginales y residuales del arte influenciados por mi manera de abordar la pintura, desde el action painting, el informalismo y la pintura abstracta gestual.

El inicio del proceso que experimento durante el desarrollo de las piezas corresponde al momento en el que me salgo del formato cuadro y comienzo a explorar la tela como un material autónomo e independiente del marco, lo que me permite experimentar la pintura en función de las capacidades materiales del soporte, que en este caso es la tela cruda. Entonces, al experimentar con pintura sobre telas sin ningún tipo de marco debía resolver como disponer las obras en el espacio, este acontecimiento desencadenó una serie de cambios respecto a la manera en que estaba abordando la pintura y a como me relacionaba con el soporte y las materialidades. El acto de salir del formato cuadro y no tener un soporte rígido hizo que mi proceso de obra se desmarcara del carácter subjetivo de los gestos pictóricos abstractos para dar un vuelco hacia gestos escultóricos compositivos inspirados en el minimalismo, el posminimalismo y la cotidianidad de los materiales.

Las reflexiones sobre la composición, disposición y el desarrollo de una mirada escultórica respecto a lo que en un inicio solo concebía como pintura, fue dilucidándose a través del trabajo en serie, ya que es a través de la observación de lenguajes escultóricos basados en la repetición y el despliegue de las telas, que logro articular métodos compositivos influenciados por la cotidianidad de los materiales y sus capacidades de disposición en el espacio.

Este proceso que evidencia el traspaso de gestos pictóricos hacia gestos escultóricos está contenido en distintas telas de diversos formatos sobre las cuales se encuentran plasmadas composiciones abstractas enfocadas en la observación y la aplicación del color en relación con la pintura, hasta este punto de carácter experimental y residual; basadas principalmente en la mancha, en la huella pictórica como una forma de materializar acciones que se manifiestan durante el momento de pintar, tales como, limpiar el pincel o desplegar una tela sobre una superficie para que esta no se manche mientras pinto. Es decir, este proceso experimental considera tanto lo imprevisto y lo espontáneo como la intencionalidad, transformándose el proceso experimental en una metodología de trabajo mediante la serialidad, donde las telas son siempre consideradas en dicho proceso ya sea en un primer o en un segundo plano. A partir de estas reflexiones comienzo a articular dos piezas hechas de recortes y retazos de las telas pintadas y otras sin intervenir, con la intención de entregar dos puntos de vista y dos formas de componer y recorrer un mismo proceso de obra haciendo evidente también la mezcla entre pintura y escultura.

La primera pieza es un lienzo/bandera de 100 x 160 cm aproximadamente (irregular), conformado por 25 recortes de tela, los cuales incluyen piezas de telas pintadas y recortes de una bandera chilena, cocidos con máquina unos a otros. El resultado de este trabajo es una mixtura y una pieza ambigua que puede ser considerada tanto como un lienzo o como una bandera, tal definición es dependiente de la forma en que la pieza sea dispuesta en el espacio. Sin embargo, más que la definición o el resultado final lo que me interesa experimentar es la mezcla entre la pintura, el color y la textura de las telas junto con el simbolismo de la bandera para así lograr una reinterpretación de esta a partir de la exploración material.



La segunda pieza corresponde a un libro de artista de 25 x 25 cm y 5 cm de grosor aproximadamente (irregular) hecho a partir de recortes y retazos de telas pintadas y/o sin intervenir y retazos de una bandera chilena cocidos con máquina entre sí, los que dan forma a cada página del libro.



Esta segunda pieza y la manera de abordarla está inspirada en los Libros de artista o “Libros del Mundo” desarrollados por el artista visual Mario Lagos, quien mediante la pintura y el formato libro establece narrativas mediante el orden o el desorden, la composición y la descomposición.





Al igual que en la primera pieza estos recortes se transforman en vestigios a partir de los cuales podemos configurar una narrativa mediante una memoria fragmentada, que se relaciona entre cada página y al mismo tiempo entre cada pieza que forma parte del cuerpo de obra, así también lo señala Mario Lagos al referirse sobre su relación con la pintura “mi interés en la pintura, como una huella un rastro en el tiempo y también en otros tiempos anacrónicos y heterogéneos. El mundo mediatizado por la fotografía, las fotocopias e impresiones será el modelo a ocupar. Los diversos medios pictóricos y la utilización de diversas técnicas pictóricas. Investigar y experimentar la relación entre palabra e imagen desde las artes visuales. De aquí proviene mi interés con el Libro de Artista como el gran archivo de mi obra, símbolo del saber, el origen de la palabra y el compendio de las culturas, el reflejo y escritura de la memoria”.

Es decir, estas dos piezas hechas a partir de recortes de pinturas que forman parte de un proceso previo pueden considerarse como un archivo de obra, pero también nos presentan distintas reflexiones y formas de componer un mismo proceso a través de la reinterpretación contenida en sus respectivos formatos, los cuales nos revelan huellas de una memoria material traducida en gestos, colores y fragmentos.

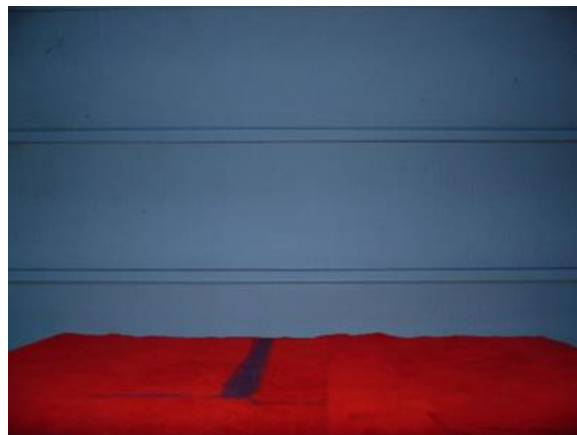
### **3. LA PELÍCULA SECRETA**

#### **Interpretación del lenguaje poético**

Paralelamente al desarrollo de las dos piezas mencionadas anteriormente, surgen una serie de registros audiovisuales captados con una cámara y luego transformados en secuencias a partir de la intervención de los registros con un editor de videos, donde la imagen y el sonido es abordada desde el corte de escenas en pequeños fragmentos que unidos dan forma a las secuencias, de la misma manera en que utilicé recortes de telas para crear nuevas piezas, traspasando así, mecanismos de composición de un medio a otro.

El contenido de estos videos o secuencias muestran los distintos estados materiales que atraviesan las piezas junto con la experiencia y los gestos cotidianos que inspiran los mecanismos de disposición de estas, como por ejemplo doblar o tender las telas. El material audiovisual me permite hacer evidente la simbiosis entre pintura y escultura y entre los espacios interiores y exteriores, ya que a través de este medio me interesa mostrar las transformaciones y posibilidades materiales que ofrecen las piezas en cuanto a su capacidad de adaptación al entorno; las telas en este caso son un soporte que puede cambiar de forma y puede ser modificado constantemente, por lo que el video me permite mostrar estos cambios a través de estados de inercia y progresiones de movimiento, enfocándome y dando relevancia tanto a las piezas como a los espacios en los que interactúan.

A través del formato video experimento el sonido y la imagen como elementos que se encargan de desplegar y dar forma a una mirada cotidiana sobre aspectos del proceso de obra que suceden en paralelo al desarrollo material de este, expresados en estos recursos audiovisuales basados principalmente en espacios interiores relacionados con una carga existencial (abstracción) y espacios exteriores relacionados con aspectos materiales (posminimalismo).



## **4. LOS CUATRO MOMENTOS EN EL LENGUAJE CREATIVO**

### **4.1 Plegar y desplegar: Eugenio Dittborn**

El gesto de plegar y desplegar proviene del parentesco entre los mecanismos de disposición de los materiales que componen la obra y la relación entre estos mecanismos con fenómenos cotidianos. Estos métodos de disposición muestran la experiencia de la obra en su cotidianidad, como la forma en que las telas son desplegadas y presentadas, o plegadas y puestas en forma de cúmulos unas sobre otras e introducidas en una bolsa de tela para ser almacenadas o trasladadas, o incluso la manera en que la tela es desplegada y puesta en el suelo para ser pintada, que es la forma en que desarrollé mi exploración pictórica.

La interacción que se produce entre los gestos de despliegue, almacenamiento y disposición del material con el entorno me permiten descubrir su capacidad de adaptación y el espacio al mismo tiempo, desplazando el interés de la realización de la pieza hacia el proceso operativo de esta , provocándose así una nueva noción de espacio-obra donde el material adquiere formas a partir de su experimentación y este proceso de (des)composición se ve reflejado en el trabajo en serie que desarrollé a través de las piezas.

Estos modos de producción y de exploración de las posibilidades materiales están influenciados por las Pinturas Aeropostales realizadas por el artista visual Eugenio Dittborn durante la década de los 80's, quien mediante la pintura, la fotografía, impresiones y costuras interviene superficies de tela o papel, las que posteriormente son plegadas e introducidas en sobres para ser enviadas por correo hacia diferentes lugares del mundo, práctica que hasta ese entonces era conocida como arte postal, desde donde Dittborn rescata estos métodos y los

aplica en sus obras de mayor escala. Al momento de ser expuestas estas obras de gran formato y desplegadas en el espacio, la obra nos muestra los pliegues que se forman en el soporte al ser

almacenado, este gesto opera como una huella material del modo en que las obras son almacenadas y trasladadas, así como también Dittborn incluye y exhibe los sobres que contienen sus obras durante el trayecto, los que también mediante la escritura nos señalan los lugares que ha transitado la obra.



*Eugenio Dittborn, "Viajar" Pintura Aeropostal N°76, 1990.*

*Puntadas, botones y fotoserigrafía 215 x 560 cm.*



*Sobres Aeropostales que contienen obras de Eugenio Dittborn.*

Me interesan los mecanismos de producción utilizados por Dittborn ya que ofrecen nuevas tensiones y relaciones entre tiempo-espacio y su obra, a través de los métodos compositivos que intenciona para dar cuenta de los estados materiales que experimenta su obra. Son estas situaciones las que alteran e incorporan lenguajes compositivos y estéticos reflejados en transformaciones gráficas, en los

pliegues, los cuales nos indican la existencia de un gesto, una huella que contiene la memoria material del viaje.

## **4.2 Operación Metafórica**

La operación metafórica hace referencia al acto y a la decisión de dónde y cómo colocar o quitar un elemento para ver aparecer o desaparecer la obra, es un método de (des)composición que está presente en los mecanismos de disposición de las piezas que desarrollo. Esta tensión entre presencia y ausencia o la sustitución de un elemento por otro creada por la operación metafórica está plasmada de manera más evidente en el formato audiovisual donde por ejemplo cuelgo las telas en un cordel, donde comúnmente tiendo la ropa para que esta se seque, entonces en este gesto estoy sustituyendo un elemento por otro. Así también sucede entre las secuencias con la presencia y la ausencia del color o del sonido, ya que la carencia o la saturación son elementos del lenguaje poético que actúan como indicadores de que en esos momentos está sucediendo algo más allá de las formas evidentes que nos muestra la escena.

Para comprender más a profundidad la operación metafórica citaré la película “Stalker” del cineasta Andréi Tarkovsky, este es un film estrenado en el año 1979 en el que tres personajes Stalker, escritor y profesor, emprenden un viaje de descubrimiento interior, un viaje hacia la nada o como el mismo Tarkovsky menciona, un viaje hacia una habitación. Durante este viaje los tres personajes atraviesan por distintos lugares, desde una ciudad abandonada hasta un bosque solitario, estos lugares reflejan el estado interior de los personajes y estos estados materiales y psicológicos se hacen presentes mediante la poética audiovisual utilizada por Tarkovsky a través de elementos como el color, la naturaleza y los sonidos.

Desde el comienzo de la película hasta el inicio del viaje las escenas se presentan en color sepia, los personajes se presentan, sus conversaciones son más formales y la historia se desenvuelve en la ciudad, en el mundo exterior. Cuando comienza el viaje hasta llegar a la zona, los personajes se sumergen en una búsqueda interna, este desplazamiento de la ciudad hasta la zona podría interpretarse como un viaje hacia el color, un viaje hacia el interior, donde el color se hace presente por medio

de la naturaleza la cual prevalece por sobre las ruinas y los restos de la civilización. Este ejercicio visual hacia la transición del color también representa la paradoja entre el adentro y el afuera, entre lo material y lo existencial, la llegada del color implica una especie de metamorfosis en la película, ya que con su aparición también se hace presente la pausa, el vacío y el paso del tiempo parece condensarse adentrándonos en un estado mental creado por estos elementos.



*Andréi Tarkovsky, "Stalker", 1979.*

Como segundo ejemplo de una operación metafórica citaré el cortometraje “La Maleta” del cineasta Raúl Ruiz, obra que vio sus inicios durante el año 1963, pero que sin embargo fue terminada y estrenada en el año 2008. La película nos muestra el recorrido y el habitar de un hombre que carga a otro hombre dentro de una maleta a través de distintos hoteles de una misma ciudad.

A partir de la primera escena podemos ver como un hombre oculta algo en una maleta y durante el transcurso de los actos se revela el contenido, el hombre se carga así mismo de un lugar a otro, este acto de colocar a una persona dentro de una maleta e intercambiar roles pertenece a una operación metafórica, este gesto nos indica donde se quitan, agregan o sustituyen elementos para ver (des)aparecer la obra.

La sustitución de un elemento por otro en este caso se hace presente como forma estructural de la película, ya que a treves de esta es que se nos revela como espectador, el eje central de la temática, la búsqueda existencialista. Esta búsqueda se revela en los gestos y espacios que habita el protagonista, el cual carga una parte de sí mismo de un lugar a otro, a medida que el protagonista se traslada, también se nos revela el contenido de la maleta tanto como la búsqueda y el pesar de la existencia de él mismo. Esta operación crea una tensión y una convivencia entre lo cotidiano y la fantasía, lo cotidiano se refleja en los gestos rituales diarios y repetitivos del protagonista tales como el lavado, el descanso, el recorrido o el preparar o desempacar la maleta, y la fantasía se nos revela

mediante la existencia y la materialización de una parte del mismo protagonista y sus interacciones.

#### **4.3 Asociación y disociación de lo sonoro y lo visual: Vicente Huidobro**

Los elementos sonoros y visuales en el cine, se encargan de interactuar directamente con el aparato sensitivo del receptor, sin embargo, la alteración de elementos como método compositivo construyen un simbolismo audiovisual basado en este caso, en la asociación y disociación de los mismos. Estos elementos en el cine se encargan de (des)componer técnica y poéticamente las obras, la asociación y disociación de estos elementos ofrecen una nueva manera de abordar el sonido desde una mirada constructivista, la imagen sonora.

Remontándonos a los orígenes de la imagen sonora, citaré el prefacio de Altazor de Vicente Huidobro: "Hice un gran ruido, y este ruido formó el océano y las olas del océano. / Este ruido irá siempre pegado a las olas del mar y las olas del mar irán siempre pegadas a él, como los sellos en las tarjetas postales".

Esta relevancia que tiene el sonido como elemento creador en la obra de Huidobro se remontan al origen creativo y a la relación entre la técnica y la poética audiovisual, se traduce en la manera en la que construí las secuencias audiovisuales incluyendo elementos sonoros de carácter ambiental o atmosféricos-espontáneos que quedaban registrados al realizar tomas basándome en la imagen, considerando este registro como una primera etapa de este proceso. Durante la segunda etapa de este proceso la que consistió en repasar los

registros y seleccionar material con el cual comenzar a construir una secuencia, me di cuenta que había imágenes y sonidos que se repetían durante las tomas tales como el tren o el sonido de los pájaros. Al tomar en cuenta estos elementos opté por seguir utilizando la repetición como método compositivo y también como una manera de abordar el cotidiano contenido en los sonidos e imágenes sujetas al espacio y al momento.

A la vez insisto en intencionar la asociación y disociación de lo sonoro y lo visual como una forma de (des)componer la obra, considerando y construyendo la imagen y el sonido desde la ausencia o la presencia de estos elementos, manteniendo un aspecto velador y revelador en las escenas mediante la visualidad sonora. Este gesto asociativo y disociativo del sonido también tiene relación con la operación metafórica ya que influye de manera directa mi intencionalidad de mostrar u ocultar el sonido para ver aparecer o desaparecer la imagen o, por el contrario, la aparición o desaparición de la imagen también influye en el despliegue del sonido durante el transcurso del video, así como también estos elementos interactúan entre los momentos de pausa, vacío y transición.

#### **4.4 Sinestesia: Oskar Schlemmer**

El Diccionario de la Real Academia Española define y divide el término “sinestesia” como una sensación secundaria o asociada que se produce en una parte del cuerpo a consecuencia de un estímulo aplicado en otra parte de él. También se asocia el término sinestesia a una imagen o sensación subjetiva, propia de un sentido, determinada por otra sensación que afecta a un sentido diferente. Por último, señala a modo de ejemplo sinestésico la unión de dos imágenes o sensaciones procedentes de diferentes dominios sensoriales, como soledad sonora o verde chillón.

A modo de ejemplo de gestos sinestésicos en el arte, citaré la obra del pintor, bailarín, coreógrafo y escenógrafo alemán Oskar Schlemmer “El ballet triádico”, la cual corresponde a una pieza que comienza a gestarse como un proyecto de danza entre los años 1916 y 1920 en forma de bocetos, para luego ser estrenada en 1922. El término triádico está relacionado con el número tres y en el caso de esta obra podemos subdividir los elementos que la componen de la siguiente manera: forma, color, espacio; esfera, cubo y pirámide; incluso los tres colores primarios: amarillo, rojo y azul y finalmente danza, vestuario y música. Podemos apreciar como la obra desde su estructura formal hasta los elementos técnicos y

compositivos están relacionados entre sí, donde cada elemento utilizado por el artista influye en las formas compositivas que le rodean.

Entonces, siguiendo con este principio sinestésico donde los elementos que (des)componen la obra están relacionados por una fuerza universal que tiende a desmoronarse y reconstruirse sobre sí misma, Schlemmer divide la pieza en tres partes, donde a cada una se le asigna un color y al mismo tiempo en cada una de estas partes o colores se representa un ambiente, por ejemplo: la primera parte se desarrolla sobre un escenario de color amarillo, de ambiente cómico – burlesco, la segunda parte posee un escenario de color rosa con un ambiente festivo – ceremonial y la tercera parte se desarrolla sobre un escenario de color negro de carácter místico – fantástico. Esta relación entre el color y la ambientación es un

gesto sinestésico aplicado a los elementos estructurales y a los lenguajes compositivos y poéticos en la obra, ya que el cambio de color en la escenografía implica un cambio de ambiente, un cambio en el vestuario, en la música, en los movimientos de los personajes y por ende estos cambios nos indican los momentos en que se divide la obra.



Oskar Schlemmer, *"Ballet triádico"*, 1922.

La sinestesia en mi proceso se encarga de asociar y disociar los elementos del lenguaje creativo mencionados anteriormente mediante la sincronía y diacronía de estos, haciendo aparecer y desaparecer la obra a través de la distorsión de los estímulos visuales y sonoros que interactúan con el aparato sensitivo del receptor. El tratamiento de los elementos audiovisuales bajo el concepto de sinestesia, provoca que la obra se mantenga bajo un manto de confusión donde las escenas se mezclan con el vacío visual representado por la aparición y disolución constante del fondo de las escenas del video haciendo presente la ausencia de imagen-acción mediante el intervalo-inacción. Así mismo sucede con el sonido el cual forma parte del flujo constante de estímulos presentes o ausentes a lo largo de la obra, incluso

en los momentos de pausa donde incluyo y mezclo el sonido del vacío visual o el silencio ambiental con la desaparición de la imagen para dar cuenta de la ausencia.

De esta misma manera trabajo el color a modo transición mediante su aparición y desaparición entre espacios y situaciones, donde dichas relaciones pueden establecerse por el principio compositivo de repetición o el estado sinestésico permanente durante la secuencia. La temática del video también es alcanzada por la sinestesia al presentar un periodo de tiempo condensado en forma de viaje, el que a su vez contiene otros viajes dentro del mismo, se va de un lugar a otro, de una escena a otra pasamos de un espacio interior a uno exterior, del color se pasa al blanco y negro y viceversa. Este rasgo paradójico e inquieto que emana del estado sinestésico me hace reflexionar sobre la observación constante de los cambios externos e internos y de cómo los estímulos que nos rodean y los espacios que habitamos nos construyen o diluyen con el paso del tiempo. Entendiendo el estado sinestésico como una búsqueda constante de lo desconocido a través de lo evidente y su desarticulación.

## **CONCLUSIÓN**

A través del proceso investigativo de mi desarrollo artístico logré unificar procesos experimentales sobre la pintura abstracta gestual, con gestos escultóricos influenciados por prácticas basadas en el minimalismo y el posminimalismo a través de la estética cotidiana contenida principalmente en las tres piezas que desarrollo durante esta investigación, las que en su individualidad funcionan por sí mismas pero que a su vez en la experiencia colectiva espacial y temporal interactúan directamente al contenerse unas dentro de otras, haciendo posible esta relación entre discurso y obra mediante la experiencia de la apreciación artística.

En cada una de las piezas desarrollé un lenguaje que me permitiera unificar la existencialidad presente en la abstracción y la materialidad presente en las formas posminimalistas mediante métodos compositivos y recursos estéticos encargados de revelar dicho proceso. El libro, el lienzo/bandera y el video son formatos con los

que interactuamos constantemente y que en este caso busco reinterpretar a través de mis piezas invirtiendo los códigos formales presentes en cada uno de ellos reflejando la búsqueda de un lenguaje que mezcle y muestre al espectador lo desconocido por medio de lo conocido. Esta asociación y disociación entre la búsqueda existencial y la memoria material ocurre desde una mirada cotidiana donde habitan imágenes, sonidos, materiales, formatos, lenguajes y experiencias que nos permiten reconocernos y encontrarnos en el otro, es a través de estas piezas que ofrezco una mirada desde el mundo, hacia el mundo, hacia el otro, ofrezco esta mirada como punto de encuentro.

## BIBLIOGRAFÍA

GARCÍA, Jorge (2015). *Desarrollo teórico y composicional de la pintura abstracta*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.

GUASCH, Ana María (2000): *El arte último del siglo XX: Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.

JUDD, Donald (1965): “*Objetos Específicos*” (traducción: Bitez), en *Arts Yearbook* 8. New York.

KRAUSS, Rosalind E. (2002): *Pasajes de la escultura moderna*. Madrid: Akal

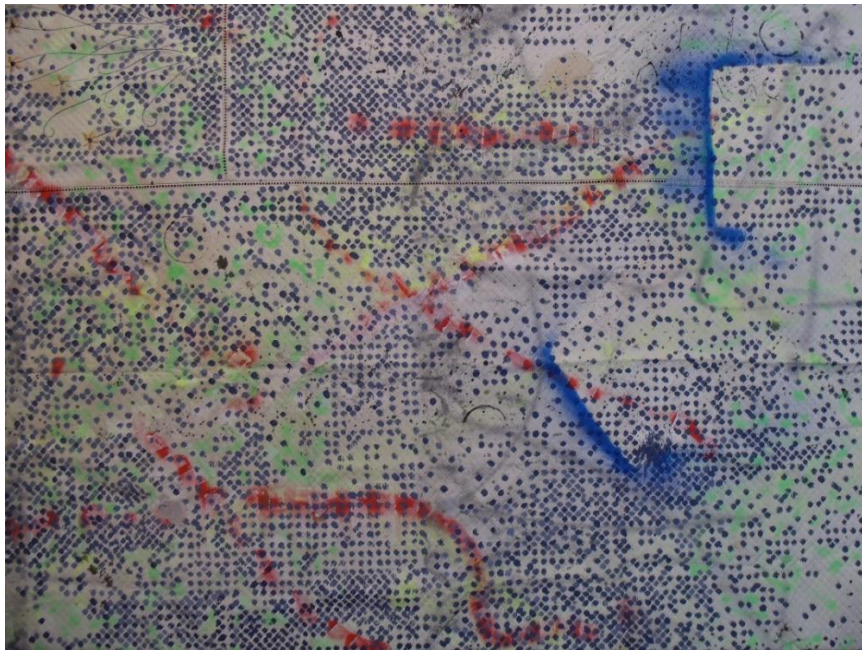
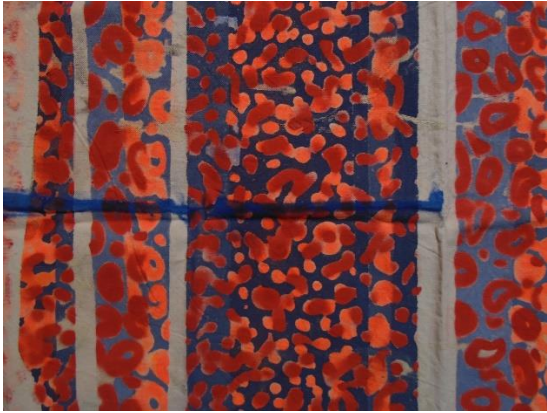
MELCHIONNE, Kevin y PÉREZ-HENAO, Horacio (7 de enero de 2013). “*Definición de la estética cotidiana*”, en *Contemporary Aesthetics*, 11. New York. (Traducción de Horacio Pérez-Henao, Ph.D.): Universidad de Medellín.

- Véase también en: Revista KEPES Año 14 No. 16 julio-diciembre 2017, págs. 175-183. ISSN: 1794-7111(Impreso) ISSN: 2462-8115 (En línea) DOI: 10.17151/kepes.2017.14.16.8

## **ANEXOS**

### **Pintura Abstracta Gestual**





## Recortes





## Escultura Posmínimal



## Video en fotogramas



