



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE TEATRO

**MEMORIA DE OBRA “ATACAMA”:
METODOLOGÍA DE ABSTRACCIÓN EN TORNO AL COLOR FIELD
PAINTING DE MARK ROTHKO.**

POR
DAVID ERNESTO ATENCIO HERRERA

Memoria de Obra presentada a la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile, para optar al título de Magíster en Artes, Mención Estudios y Prácticas Teatrales

Profesor Tutor: Manuela Maya Infante Güell

Enero, 2015
Santiago, Chile

RESUMEN MEMORIA

Memoria de Obra “Atacama”:

Metodología de Abstracción en torno al Color Field Painting de Mark Rothko.

La presente memoria es el análisis escrito sobre el proceso de creación de la obra “ATACAMA”, proyecto de investigación que aborda la temática de la observación astronómica en el desierto de Atacama a través de una metodología escénica particular extraída del Color Field Painting de Mark Rothko.

A partir de referencias bibliográficas del campo teológico sobre la *experiencia de lo sagrado* en la pintura de Rothko, y el desarrollo científico en el campo de la *mecánica cuántica* aplicado a la investigación astronómica, esta memoria reflexiona sobre el recorrido de creación de la obra y sobre el proceso de escenificación en torno a las estrategias de simultaneidad y duplicación.

“Lo esencial es invisible a los ojos”

Antoine de Saint-Exupéry, “El Principito” (1943)

AGRADECIMIENTOS

Agradezco en primer lugar a todas las personas que han estado involucradas en el proceso de creación de esta obra. A Juan Diego Bonilla, Macarena Carrere, Pablo Cisternas, Daniel Contesse, Victoria de Gregorio, Rocío del Pino, Miriam Faivovich, Belén Fajardo, Alejandro Ferreira, April Gregory, Francisca Lazo, Francisca López, Niksi Marín, Catalina Muñoz, Nicolás Russi, Pablo Serey, Stephany Yissi y a todos los actores y actrices que han participado en los otros proyectos de la Cía. Tercer Abstracto. Agradezco a cada uno por su entrega incondicional en este proyecto y por el apoyo que me han dado a lo largo de este proceso, sin ustedes esto no hubiese sido posible.

A Manuela Infante, mi profesora tutor, que me ha ayudado a hacer crecer este proyecto en torno a la abstracción desde sus inicios. Agradezco la invaluable enseñanza que me ha entregado en estos últimos cuatro años de formación, por motivarme profundamente a continuar en el camino de la investigación, y sobretodo por su constante reflexión sobre la escena que es lo máximo que he aprendido de ella.

A Paula de Solminihac por abrirme las puertas de las artes visuales y por la confianza que ha depositado en mí. Gracias por haberme enseñado a disfrutar del error como parte del proceso de creación.

A mis profesores, y amigos, María de la Luz Hurtado, Andrés Grumann y Ramón Griffèro que han sido espectadores de todo mi proceso de formación, aportando siempre una mirada profunda y crítica, valorando cada uno de los avances que he tenido y por la confianza que me han dado para seguir en mi proyecto abstracto.

A los profesores Cristián Soto y Luis Ureta que me han dado el espacio para aprender del oficio de la dirección.

Y finalmente a mi madre, que siempre ha estado para conversar, quien ha sido mi bitácora humana dándome el espacio para desahogarme y reflexionar. Muchas gracias por acompañarme.

ÍNDICE DE CONTENIDOS

AGRADECIMIENTOS	4
ÍNDICE DE CONTENIDOS	5
ÍNDICE DE IMÁGENES	7
I. INTRODUCCIÓN	8
II. FUNDAMENTACIÓN	11
III. MEMORIA DE OBRA	17
Cap. 1: La Abstracción en el Arte	20
Sobre el concepto de la Abstracción	21
El Arte Abstracto es concreto	23
Figurativo vs. No-Figurativo	25
Subjetivo vs. Objetivo	26
Movimientos de Abstracción en la Historia de las Artes Visuales	27
Metodología de Abstracción	30
Cap. 2: Estudio de Materiales	34
El inicio de la creación	35
El artista seleccionado: Mark Rothko	37
Color Field Painting	39
Etapas de la producción de Rothko	42
a) Fase Realista (1924-1940)	42
b) Fase Surrealista (1940-1946)	44
c) Años de Transición (1946-1949)	46
d) Años Clásicos (1949-1970)	47
Primera conexión entre Rothko y el desierto de Atacama	50
Dimensión Sagrada de la pintura de Rothko	52
La Abstracción como vía a lo Sagrado	54
Un Dios irrepresentable	55
El Silencio	57
La invisibilidad de la realidad	58
El Átomo	59

Segunda conexión entre Rothko y el desierto de Atacama	61
La Física Cuántica	62
Especulaciones astronómicas en torno a la Física Cuántica	65
La interdisciplinariedad en la relación teoría y práctica	67
Cap. 3: La Escenificación de la obra	70
La Escenificación como construcción de un sistema de sentido	71
Estrategias de Escenificación y su intencionalidad	74
Visualizando la escenificación	76
La simultaneidad	80
Dentro de las Artes Visuales	81
Exploración en Estrategias de Escenificación	90
a) Sincronicidad	90
b) Simetría	91
c) Duplicación	91
d) Superposición	92
e) Deformación	92
Estructuración Espacio-Temporal	96
La investigación transdisciplinar	101
IV. CONCLUSIONES	105
V. BIBLIOGRAFÍA	107
ANEXOS	111
ANEXO N°1: Videos de la exploración práctica en el proceso de creación	111
ANEXO N°2: “Atacama” Ficha Técnica	112
ANEXO N°3: Propuesta de Diseño Integral	113

ÍNDICE DE IMÁGENES

1. “Rothko, <i>Sin título (metro)</i> (1937)” (Baal-Teshuva, 2003, p.27)	42
2. “Rothko, <i>Antígona</i> (1939-1940)” (Baal-Teshuva, 2003, p.32)	44
3. “Rothko, <i>Sin título</i> (1948)” (Baal-Teshuva, 2003, p.47)	45
4. “Rothko, <i>Nº207 (Rojo sobre azul oscuro con fondo gris oscuro)</i> (1961)” (Baal-Teshuva, 2003, p.27)	47
5. “Capilla Rothko, Houston, interior” (Vega, 2010, p.91)	52
6. Esquema “Primer paso del Experimento de la Doble Rendija”	62
7. Esquema “Segundo paso del Experimento de la Doble Rendija”	63
8. Fotografía Obra TPO III	83
9. Fotografía Examen TPO III	84
10. Fotografía Entrega TPO IV	86
11. Fotografía Entrega TPO IV	87
12. Fotografía Entrega TPO IV	97

I. INTRODUCCIÓN

A mediados del 2012 formé la Cía. Tercer Abstracto. Desde su origen, la compañía se proyectó como un colectivo de investigación que basara su práctica en la búsqueda escénica de los planteamientos de los pintores del denominado Arte Abstracto. La metodología que planteé como director consistió en la selección de un artista particular, vinculado al movimiento abstraccionista de las artes visuales, para luego llevarlo a una aplicación teatral. El interés desde un comienzo fue que esta aplicación no fuera representación de la imagen de la producción pictórica del artista seleccionado, sino que se vinculara con sus procedimientos y, en consecuencia, con su planteamiento político y estético.

El primer proyecto realizado a partir de esta metodología fueron las obras *Bermuda (2'04'')* y *Bermuda (2'23'')*, las cuales se basaron en el procedimiento espacialista de Lucio Fontana. El segundo proyecto de la compañía fue “*S.U.B...C.E.R.O*”, obra que elaboraba de manera escénica el planteamiento suprematista de Kazimir Malevich. Ambos proyectos comenzaron con la misma metodología de seleccionar a un artista abstracto para realizar un estudio de su producción, y la posterior realización de un montaje que contenga en su estructura, forma y contenido las premisas elaboradas durante el proceso de investigación.

El tercer proyecto de la compañía es “*Atacama*”. A diferencia de los dos proyectos anteriores, éste lo planteé con dos puntos de inicio diferentes: el Color Field Painting de Mark Rothko y el Desierto de Atacama. Si bien este proyecto toma la misma base metodológica aplicada en las creaciones anteriores, esta vez agregué un ingrediente más dentro de la investigación. La ficción de la obra se instala en el desierto de Atacama, mientras paralelamente se construye la estructura y sensorialidad del montaje por medio del estudio de la producción de Rothko.

El cruce de estos dos puntos de inicio nos llevaron a temáticas que escapaban de lo primeramente planteado, lo cual nos involucró con otros campos disciplinares: la Teología y la Física. Por el lado de la Teología, las temáticas presentes en la creación de

la obra corresponden a las preguntas sobre la dimensión sagrada de la experiencia de Dios, las cuales se relacionan en el proyecto con la postura estética de Mark Rothko respecto a su propia pintura. Y por otro lado, de la Física tomamos el salto paradigmático que realizó la ciencia del siglo XX con el desarrollo de la Mecánica Cuántica como nuevo campo disciplinar, lo cual se relaciona en el montaje con la investigación astronómica que se realiza en los observatorios del Desierto de Atacama. De esta forma, el curso de la investigación se fue desarrollando a partir del cruce entre Artes Visuales y Teatro, en paralelo al estudio de las perspectivas teológicas y científicas planteadas desde las temáticas, siendo estos los materiales que fueron dando forma a la obra.

Los referentes relativos al teatro y a las artes visuales tienen relación con mi desarrollo profesional y formativo a lo largo de estos últimos años que nace principalmente de mi formación en la Escuela de Teatro UC (2009-2012), del Intercambio Académico que realicé en la Escola de Artes e Comunicações de la Universidade de São Paulo, Brasil (EAC-USP, 2012), y mi autoformación como director en los montajes profesionales que he realizado hasta la fecha. Paralelamente he ido articulando mi trabajo en artes visuales por medio de la formación electiva del Magister con los cursos de “Escultura I”, “Taller de Producción de Obra III” y “Taller de Producción de Obra IV” dictados por la artista Paula de Solminihac, a lo cual se suma todo el estudio con el que he ido profundizando en la teoría de las vanguardias artísticas, en específico a todo el movimiento de Arte Abstracto.

Por otro lado, respecto al área científica y teológica, a lo largo del proceso de creación se fueron consultando diversas fuentes bibliográficas, las cuales fueron complementándose parcialmente con charlas, coloquios y presentaciones, y documentales específicos respecto de los temas involucrados en la creación de la obra. Asistimos de forma regular al ciclo de diálogos organizado por la Facultad de Teología UC, en donde profundizamos en aspectos centrales sobre la dimensión de lo sagrado como fenómeno teológico a partir de las presentaciones de Antonio Bentué y Fredy Parra; nos adentramos en la dimensión sagrada de la pintura de Rothko por medio del

seminario de tres sesiones organizado por la Facultad de Arquitectura y la Escuela de Arte UC sobre “Mística y Abstracción” dirigido por el Filósofo Dr. Amador Vega; y frecuentamos el seminario anual sobre “Física, Filosofía y Astrofísica” organizado por las Facultades de Filosofía y de Física UC a cargo de los expertos Pablo Acuña, Rodolfo Angeloni, Luis Flores, Andreas Reisenegger, Marcelo Loewe, Diego Romero, entre otros.

En síntesis, la presente memoria consigna el trabajo realizado durante el proceso de creación de la obra “*Atacama*”, cuya investigación y creación concluye mi proceso de formación dentro del Magister en Artes. La obra es el resultado de la metodología transdisciplinar aplicada entre artes visuales y artes escénicas desarrollada por la compañía, la cual suma en su acopio el estudio realizado en el área de la teología y la física. La investigación se centra principalmente en la perspectiva desarrollada a partir de mi trabajo como director del proyecto en donde ingreso a la creación a partir de una des-jerarquización de la teoría y la práctica para la experimentación dentro de la escena.

Finalmente declaro que a lo largo de esta experiencia he ido definiendo mi práctica en torno al tema de las vanguardias artísticas, entendiéndolas como un momento paradigmático de la Historia de las Artes desde donde podemos echar mano para comprender la escena actual, preguntándome constantemente por el contexto artístico de la escena chilena, y construyendo progresivamente mi opinión respecto a la falta de profundidad existente en la formación de actores en esta época de la Historia del Arte. Fundamento esto desde mi experiencia como público de teatro a lo largo de estos años, donde veo que se valoran más bien los resultados de aquella época en vez de comprender profundamente sus procesos para llegar a esas formas.

II. FUNDAMENTACIÓN

En mi tercer año de formación como actor (2011), tuve el curso “Taller de Actuación II” con Manuela Infante. Cuando ella nos propuso la lectura del texto de Mario de Micheli “Las Vanguardias Artísticas” para comenzar a estudiar los contenidos propuestos por la programación, decidí, sin saberlo, estudiar el capítulo 9 titulado “La regla del abstraccionismo”. El capítulo comienza definiendo dos tendencias: una que él denomina lírica –liderada por la obra de Kandinsky- y una segunda de “rigor intelectual” que llama de geométrica. Luego comienza a hacer un viaje por las primeras dos décadas del siglo XX, preocupándose de los trabajos de los abstractos en Rusia definiéndolos como rayonistas, suprematistas y constructivistas, llegando casi al final del capítulo a la influencia manifestada en la Revista De Stijl, fundada por Theo van Doesburg y Piet Mondrian. Tras la lectura de los capítulos de texto de Micheli y las exposiciones de los grupos que estudiaron en profundidad cada uno de ellos, se dio paso a una investigación escénica bajo los planteamientos de las siguientes corrientes: surrealismo, expresionismo, cubismo, dadaísmo y abstraccionismo. Yo, de nuevo sin saber a dónde me llevaría esto, elegí el abstraccionismo. Durante la investigación de dos meses, exploró nuestro grupo principalmente la secuencia del árbol de la obra de Mondrian, desprendiendo de ella diferentes mecanismos para la realización de ejercicios que fueron contribuyendo a la articulación final de la estructura del examen. Para mí, en ese momento el abstraccionismo solo era una vanguardia artística.

La segunda experiencia que tuve con el abstraccionismo fue el primer semestre del 2012, periodo en el que realicé un intercambio en la Escola de Artes e Comunicações de la Universidade de São Paulo, Brasil, donde se efectuó una reforma en la estructura curricular que hizo que todas las disciplinas (Voz, Movimiento, Actuación, Historia del Teatro, Teoría Teatral, Escenografía, Iluminación, etc.) fuesen dictadas en tres grandes proyectos de los cuales escogí “Utopías y Manifiestos”. Aquí los profesores solicitaron a los alumnos que crearan proyectos de investigación escénica que tuvieran relación con el planteamiento original de éste. Bajo esta premisa, uno de los grupos de trabajo propuso

la indagación en el Suprematismo de Kazimir Malevich para el montaje de “La Gaviota” de Anton Chejov, grupo en el cual por supuesto participé. Concluido el semestre, el abstraccionismo dejó de ser una vanguardia para mí, sino más bien una categoría mayor que enmarcaba diferentes manifestaciones abstractas en la pintura, como lo fue el Suprematismo en esta experiencia, o como lo fue el Neoplasticismo en la experiencia anterior.

De regreso a Chile, ya habiendo tenido esas dos experiencias, para mi tesina de pregrado propuse *crear una perspectiva teórica bajo la mirada del abstraccionismo para los análisis de proceso de una creación escénica*. Como resultado de esa investigación propuse un marco comparativo entre las estrategias de producción de Piet Mondrian y las estrategias de escenificación de la obra “*Ernesto*” de la Compañía Teatro de Chile. Llegado este punto de mi exploración sobre la abstracción, llegué a una conclusión que distaba mucho de mi primera aproximación a este término. La abstracción más que ser una vanguardia artística, o un movimiento artístico que agrupa a otras vanguardias, era una cualidad del arte, una característica de éste que a lo largo de la historia, y pre-historia también, se ha manifestado de diversas formas. La abstracción es una perspectiva que toma un observador para mirar el fenómeno de la realidad, la cual depende absolutamente de la relación que establece quien mira la “realidad” con la realidad misma, y por ende una posibilidad de construir a partir de la percepción.

Con todo lo anterior, paralelamente formé la Cía. Tercer Abstracto con el objetivo de indagar en esta posibilidad metodológica a partir del estudio de los artistas abstractos. El 2013 estrené las obras *Bermuda (2'04'')* y *Bermuda (2'23'')* –la primera construida con un elenco de solo mujeres, y la segunda repitiendo exactamente la misma estructura de la primera pero con un elenco de hombres-. La base para construir esta obra fue el estudio que realizamos del Espacialismo de Lucio Fontana, artista del segundo movimiento de la neo-vanguardia de los años 50's, que proponía a través de sus *tagli* la apertura al espacio real y concreto. El objetivo espacialista de Fontana corresponde a la negación y absoluto rechazo del perspectivismo imperante de la técnica ilusionista que tuvo sus orígenes en el Renacimiento. Se refiere a una técnica ilusionista

porque por medio de la estrategia descubierta de la perspectiva, el arte comenzó a generar una apariencia tan verosímil que provocaba un efecto de realidad, vale decir, una ilusión. La crítica que hace Fontana en sus manifiestos es que eso limitó al arte a ser mero espejo de la realidad y no un verdadero arte que fuese capaz de abrir nuevos espacios en nuestra capacidad de percibir.¹ Finalmente el resultado escénico de esta obra correspondió exactamente a esta misma pregunta ¿cómo producir en el plano escénico la apertura del espacio concreto propuesto por Fontana en la pintura? Así llegamos a construir una estructura en donde los *performer* iban desplazándose por el espacio escénico moviendo sillas de un lado a otro, estructura que repetíamos 18 veces de diferentes formas, hasta que por consecuencia lógica de los desplazamientos íbamos moviendo a los espectadores por el espacio de la sala, quedando unos frente a otros en la escena vacía. La obra concluía con los espectadores revueltos entre el espacio escénico y el espacio del público teniendo una perspectiva del espacio completamente distinta a aquella con la que habían comenzado.

El segundo proyecto de la compañía fue *S.U.B...C.E.R.O* (2014). Este proyecto fue de naturaleza muy diferente, en primer lugar porque fue financiado por el FONDART Regional 2014, lo cual hizo cambiar las condiciones de producción de la obra y los tiempos dispuestos para la creación, y en segundo lugar porque partimos de un texto. Escribí una dramaturgia basada en el Suprematismo de Kazimir Malevich, autor de las famosas pinturas *Cuadrado Negro sobre fondo Blanco* (1913) y *Blanco sobre Blanco* (1919), ambas obras inauguradoras del movimiento abstracto en la pintura del siglo XX. El Suprematismo propone ensalzar la “*supremacía de la sensación pura en las artes plásticas*” (Malevich, 2007, p.69), y esto lo consigue reduciendo al mínimo los elementos pictóricos para construir la composición. La propuesta dramaturgica consistía en el reemplazo del valor de la palabra como significado por valores gráficos (como el color, la tipografía, la distribución de la palabra en la página, etc.), propuesta

¹ Para conocer al respecto recomiendo consultar Hess, Barbara. *Lucio Fontana*. Madrid: Taschen, 2006, que realiza un viaje general sobre la producción de Lucio Fontana, pasando por todas sus etapas de producción.

que terminó siendo un libro-objeto que llamamos “Dramaturgia Perceptual”². A partir entonces de esa dramaturgia es que el paso a la puesta en escena consistió en reemplazar los elementos gráficos del texto por elementos temporales, espaciales, cromáticos y performativos que iban deconstruyendo la narración para acentuar la idea del movimiento suprematista en donde “*la sensación es lo fundamental*” (p.70).

Otra de las experiencias que fundamentan la manera en que abordo la creación artística es mi formación escolar. Nunca la había considerado, pero al introducirme en el terreno de la abstracción comencé a ver las implicancias de ella en lo que hoy hago y entiendo por “teatro”. Estudié en el Instituto Nacional en área científica-matemática. Cuando íbamos en segundo medio todos los contenidos exigidos por el Ministerio de Educación ya habían sido entregados, llegando entonces a tercero y cuarto medio con profesores hacían de las clases cátedras sobre el conocimiento. Desde el colegio fui amante del pensamiento complejo, de la elaboración de problemas sin respuestas, de buscar no en libros sino que en la experiencia los resultados. Recuerdo particularmente una clase en donde el profesor de física nos planteo un problema que implicaba todo lo que habíamos visto en los cursos de física: ondas, electromagnetismo, mecánica, hidráulica, termodinámica, etc. Estuvimos en eso toda la clase y todos juntos tratando de resolverlo, pero la solución del problema no era aplicar una fórmula. Lo que nos estaba proponiendo el profesor era el ejercicio de *imaginar* algo que no podíamos ver, inventar datos, plantearnos las posibilidades dentro del mundo real y abstraernos de eso para así *crear*. Mis opciones para entrar a la Universidad fueron Ingeniería Industrial, Teatro y Física Nuclear. A último momento, cuando me estaba matriculando en Ingeniería, decidí cambiarme a Teatro.

Luego de todas estas experiencias, propongo para el proyecto de creación del magister realizar una obra a partir de un planteamiento metodológico en donde los materiales de creación son provenientes de las Artes Visuales, específicamente del Arte

² Descripción de Dramaturgia Perceptual puesta en el libro de “S.U.B...C.E.R.O”: “Por “*Dramaturgia Perceptual*” nos referimos a la re-elaboración dramaturgica a partir de principios estéticos, y no meramente literarios, desplazando el uso de la acotación tradicional a una acotación sensorial. Este concepto es desarrollado bajo una investigación por la Compañía Tercer Abstracto, en torno a los planteamientos suprematistas de Kazimir Malevich”.

Abstracto del siglo XX. Si bien la fundamentación de mi búsqueda consiste en que veo una posibilidad creativa innovadora en el cruce de estas referencias, en particular, dentro del contexto de un estudio de posgrado, me dispongo a reflexionar sobre mi proceso de creación que se construye a partir de una metodología basada en la *práctica-como-investigación*, para así observar directamente el paso de la teoría a la práctica dentro del proceso de escenificación.

Para fundamentar esta investigación transdisciplinar entre artes y teatro podemos citar a Yves Lebreton que, dentro del "Manifiesto para un Teatro del Tercer Milenio" del español Nel Diago, expone que en las Artes Visuales existió una revolución que sacó al arte de la representación, pero que ésta no tuvo consecuencias en el teatro, "*el teatro ha permanecido ajeno a esta revolución, aún no ha existido el teatro abstracto*" (en Diago, 1997, p.267). Esta cita se refiere a la necesidad de alejar al teatro de la narración y la representación para llevarlo a ser una manifestación artística más autónoma, no dependiente de la literatura, sino que por el contrario, se vuelva absolutamente escénica, tal cual el Arte Abstracto se propuso trabajar con sus elementos concretos como el color y la bidimensionalidad.

El objetivo general del proyecto consiste en *generar una reflexión transdisciplinar en torno a la abstracción como lugar de creación en las artes escénicas*, pues el interés está en posibilitar otros medios de producción artística desde los cuales el espectador tenga la alternativa de generar nuevas estrategias de percepción que no estén relacionadas con las tradicionales, sino que tenga la posibilidad de enfocarse directamente en el carácter material de la creación, de manera concreta y tangible, y no sólo desde su mero significado.

En este sentido, los objetivos específicos a plantear son:

1. *Elaborar una metodología de creación escénica a partir del Color Field Painting de Mark Rothko.*
2. *Instalar una reflexión sobre la abstracción en las artes escénicas.*
3. *Analizar el proceso de creación de la obra a partir de la relación entre teoría y práctica.*

El objetivo general plantea establecer un puente directo entre la revolución pictórica del Arte Abstracto y su paso a la no-figuratividad en el arte escénico. Tal como lo expresa Lebreton en la frase anteriormente citada, opino que la abstracción es un paso que el teatro no dio, a diferencia de las artes visuales, y que las pequeñas aproximaciones a ésta apenas son conocidas en nuestro medio, por ejemplo el trabajo de Kurt Schwitters, Oskar Schlemmer, Hugo Ball, Enrico Prampolini, Tomasso Marinetti, entre otros grandes revolucionadores de la escena moderna de principios del siglo anterior. Me interesa profundamente que exista una retrospectiva a este periodo del arte pues considero que éste podría aportar al desarrollo de la interdisciplinariedad en nuestra cultura artística, y que a su vez ésta podría contribuir a la exploración de nuevos lenguajes.

Respecto al primer objetivo, se propone, a partir de mi trabajo continuo como director, un montaje basado en las técnicas propias de la investigación, donde teoría y práctica se influyen mutuamente para levantar procesos de creación artística. En este sentido, se propone estudiar la obra de Mark Rothko y sus planteamientos estético-artísticos para elaborar la obra escénica a partir de un referente alejado de la literatura y la dramaturgia, con el fin de poner en crisis el proceso de creación mismo, y re-evaluando este procedimiento como génesis de una nueva metodología que desde su aplicación va modelando al producto artístico.

De acuerdo al segundo objetivo, el propósito es entender la contemporaneidad a partir de una re-evaluación de las fuentes modernistas de la vanguardia de comienzos del siglo XX, las cuales desde su formulación siempre estuvieron vinculadas con los procedimientos de abstracción realizados en la vanguardia pictórica, y en relación directa con ellos, para así generar una reflexión sobre los procesos de abstracción en las artes escénicas.

Y finalmente, respecto al tercer objetivo, se analizará el proceso de creación de la obra a partir de la elaboración de estos referentes en la creación del montaje: la propuesta metodológica sobre el proceso de escenificación y construcción temporal del montaje.

III. MEMORIA DE OBRA

La memoria de obra, definida por la pauta entregada por el programa, consiste en un texto original vinculado al proceso de creación y/o la obra realizada por el estudiante durante su paso por el Magister en Artes. La función principal de este texto consiste en explicitar las problemáticas o teorías implícitas en la obra misma, así como sus referentes en términos históricos, artísticos o temáticos, incluyendo una discusión acerca de otros creadores y sus obras que le hayan servido como referencia para su propio trabajo.

Esta memoria consiste en la reflexión del proceso de creación de la obra “Atacama”, basado en la *práctica-como-investigación* dentro del marco del Programa de Magister en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Por *práctica-como-investigación* entiendo un proceso de pesquisa que pretende estar al nivel de la comunidad académica y científica a propósito del debate sobre la generación de conocimiento desde el campo de las artes, poniendo dentro del proceso investigativo la imaginación como elemento conductor de éste y relacionándolo directamente con el proceso de creación, acto que trae como consecuencia una inmersión del sujeto investigador-creador dentro del objeto de estudio (Féral, 2009). El proyecto considera tanto los antecedentes mencionados en el párrafo anterior como el trabajo que he ido desarrollando como director, lo cual ha permitido comenzar a visualizar este camino metodológico particular.

Durante el desarrollo del cuerpo de esta memoria de creación, se adentrará en las problemáticas y resultados de una práctica que se basa en la transdisciplinariedad entre los campos de las Artes Visuales y de las Artes Escénicas dentro de lo que se llamará “Metodología de Abstracción”. Este proceso de creación consta de tres etapas: estudio de referentes, exploración escénica y construcción temporal del montaje, las cuales sumadas a la discusión previa sobre qué es la abstracción, estructuran los capítulos a presentar. El contenido dentro de los tres capítulos será:

Capítulo 1. La primera parte de este capítulo se enfocará en ampliar y definir el concepto de Abstracción, el cual constituye el Marco Teórico desde el cual se instala la creación. Para esto tomarán las diferentes acepciones de la palabra para después enfocarse directamente en el uso de ésta en el contexto de las Artes Visuales, describiendo las particularidades del llamado Arte Abstracto y categorizando posteriormente los dos movimientos de abstracción en la Historia de las Artes Visuales. Finalmente este capítulo cerrará con la definición de “Metodología de Abstracción”, la cual será la base para ir analizando el proceso de creación en los capítulos siguientes.

Capítulo 2. Este capítulo estará destinado a describir la primera etapa del proceso de creación de la obra *Atacama*: “Estudio de los Materiales”. Se revelará en este capítulo las fuentes creativas con las cuales se trabajó y los primeros acercamientos prácticos sobre los dos puntos de inicio: el Color Field Painting de Mark Rothko y el Desierto de Atacama. Dada la característica de esta etapa se explicitará el estudio interdisciplinar que se fue realizando durante el proceso, exponiendo los acercamientos a los campos de la teología y la física. Este capítulo incluirá imágenes que servirán de apoyo para entender los referentes trabajados.

Capítulo 3. Este capítulo se sumergirá en la segunda y tercera etapa de creación de la obra en donde expondremos los pasos que fuimos realizando para establecer las estrategias de escenificación elaboradas durante la creación y la estructuración temporal de la obra. En este capítulo se adentrará directamente en la exploración realizada en Artes Visuales alrededor de los cursos prácticos en la Escuela de Arte, abordando los materiales creativos desde la perspectiva de la abstracción propuesta por el estudio hecho en la etapa anterior. Cabe destacar que dada la pertenencia en este proyecto se volverá a retomar la investigación realizada en la tesina de pregrado “Estrategias de Escenificación Abstractas” desarrollada por el autor de esta memoria.

Se espera por tanto, que esta memoria de obra resulte de interés para los creadores, tanto del área del teatro, como de las artes visuales, ya que es el intento de levantar una metodología que une, o al menos hace interactuar de manera profunda,

ambas prácticas artísticas. Es por eso que la reflexión se centrará principalmente en el proceso de creación que es el lugar desde donde se despliega el conocimiento que puede ser de posterior utilidad para otros creadores que quieran reconocer dentro de mi camino creativo las claves para comprender el suyo propio, en donde *“el conocimiento está dado por la cercanía e identificación entre el estudioso y su objeto de estudio, antes que por la distancia objetiva entre ambos”* (Silva y Vera, 2010, p.34).

CAPÍTULO 1

“LA ABSTRACCIÓN EN LAS ARTES”

*“El problema, tanto para el teatro como para la cultura,
sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras”*

Antonin Artaud, “El Teatro y su Doble” (1938)

Al instalarme como espectador de un espectáculo teatral, siempre quedo preocupado por mi baja capacidad para comprender lo que está ahí diciéndose, ya sea el mensaje que transmite la obra o la simple historia que se está contando. Muchas veces me vi obligado a tener que estudiar antes de asistir a una obra, o de al menos leer el texto que está siendo representado, puesto que al momento mismo de la escena no iba siguiendo aquel relato. Podría pensarse que mi experiencia de asistir al teatro ha sido pésima, que probablemente lo he pasado muy mal como espectador, sin embargo yo digo absolutamente lo contrario. El teatro lo disfruto, y lo gozo siempre cuando voy, es para mí un lugar que no se me presenta a diario y que como tal tiene algo, que no sé exactamente qué es, pero que me cautiva.

Cuando estoy observando una obra de teatro, estoy conmocionado por el movimiento de las luces, me afecta de sobre manera cuando veo que el color de una escena cambia a otro color. Me excita ver las entradas y las salidas de los actores, cuando entran varios y sale uno, o cuando salen y entran por lugares diferentes, y al mismo tiempo. Pero lo más estúpido que siento es, definitivamente, que me dan ganas de llorar cuando el gesto de un actor se une a la subida tonal de una música.

Siempre he tenido la sensación de que cuando asisto a una obra de teatro, hay dos lugares desde los cuales puedo percibir: por un lado, tratando de entender lo que se me está queriendo decir, y por otro lado, percibiendo lo que efectivamente me ocurre por estar presenciando eso que tengo al frente.

Comencé con esta cita a Artaud porque explica directamente la problemática en la cual está inserta mi investigación y mi creación: el problema es que el teatro nombra y

dirige sombras de la realidad, y no presenta la realidad tal cual es. Ocurre que el teatro por lo general, y sobre todo en el contexto artístico nacional, siempre está reflexionando sobre “lo que se quiere decir”, o sobre “el mensaje de la obra”, y deja de lado lo que concretamente está aconteciendo en escena, y lo más importante es que deja de preguntarse qué es lo que genera eso concreto que está aconteciendo, quedando sólo en palabras que poco repercuten en la experiencia del espectador.

En este sentido, me instalo como creador e investigador en la idea de que el uso que se ha hecho de la palabra –surgida de “lo que se quiere decir”- ha limitado la percepción del acontecimiento real que está puesto en escena, y desde ahí los creadores se limitan a plantear en escena sólo “mensajes” y no crean acciones concretas que transformen al perceptor, lo cual para mí es el sentido máximo del arte.

Para términos de este proyecto, y continuando mi línea como investigador, propongo estudiar el concepto de “abstracción” proveniente de las artes visuales para ingresar en una reflexión escénica en torno a esta problemática que planteo. Veo en este campo conceptual la posibilidad de elaborar en la escena una nueva política de construcción que permita trabajar sobre el acontecimiento mismo que se escenifica, en vez del mensaje transmitido en las palabras de un texto. Es desde este lugar que comienzo este primer capítulo.

Sobre el concepto de la Abstracción

Las matemáticas son un ejemplo del pensamiento abstracto. Dadas sus formas y sus complejas estructuras, las matemáticas presentan siempre un desafío para quien las quiera estudiar. Coloquialmente se dice que el lenguaje de las matemáticas es absolutamente abstracto, que es un lenguaje inaccesible y que no se comprende su utilidad. Peyorativamente se le mira como mera herramienta para cuantificar cosas, que prácticamente sólo sirven para saber cómo manejar las transacciones de dinero y para nada más. Sin embargo detrás de ellas hay un objetivo mucho mayor. El fin de las matemáticas siempre ha sido “*descubrir la lógica que subyace al mundo tan complejo y caótico en el que vivimos*” (Du Sautoy, 2009, p.10), desde ahí es que se posiciona el

matemático para observar la realidad y entenderla. Las matemáticas presentan un procedimiento que, basándose en un marco lógico, establecen por medio de signos la abstracción de la realidad. Por medio de la observación, un matemático elabora un razonamiento abstracto desde el cual construye sus deducciones y conjeturas para tratar de acceder a la tan buscada *verdad*. El término *matemata*, de origen pitagórico, significa “lo que se puede aprender” (Pla i Carrera, 2012, p.7), y en ese sentido lo abstracto de las matemáticas no está en su complejidad formal, sino que en su objetivo de comprender la realidad. Las matemáticas son el resultado de distintos procedimientos basados en la observación de fenómenos físicos los cuales van configurando de manera parcelada el orden del universo, por ejemplo la observación de los patrones de aparición del sol y la luna dieron pie a comprender cuáles eran los ciclos del movimiento de los astros, y de ahí por medio de conjeturas matemáticas se pudieron elaborar todas las estructuraciones sobre el tiempo, como lo que hoy entendemos por horas, minutos y segundos e incluso los calendarios.

Para comenzar a analizar lo que es la abstracción, me parece relevante exponer lo que significa la palabra “abstraer” según el diccionario: “*Separar por medio de una operación intelectual las cualidades de un objeto para considerarlas aisladamente o para considerar el mismo objeto en su pura esencia o noción*”. Desde esta definición entiendo el gesto de abstraer como una acción que independiza elementos de un objeto para percibirlo en su pura esencia.

Si tomamos la fenomenología, Husserl explica que para llegar a la esencia de las cosas debemos entender que nosotros percibimos en un tiempo y lugar específico, lo cual de por sí es una percepción pura. Después de la experiencia de percibir, la información adquirida se constituye como conocimiento, siendo capaces nosotros de mentar la cosa, vale decir, de ponerle nombre según nuestras facultades de la mente. En general, es en este estado en el cual nos desenvolvemos, miramos una mesa como una mesa genéricamente y no como “esa mesa”. Para percibir la esencia de las cosas, Husserl nos propone realizar un proceso de reducción fenomenológica, en donde la descripción pura del objeto, vale decir, la percepción de todas sus partes, nos ayudarán a

tener la *fenomenología pura* de ésta, o en muy simples palabras, los elementos que la constituyen. Es desde ahí que propone que debemos realizar un proceso de abstracción pura, para llegar finalmente a la esencia de las cosas.

La abstracción es la facultad del hombre de desunir los elementos constitutivos de algo y transformarlos a otras cosas. Es un procedimiento intelectual que permite al hombre entender las cosas por sus partes, reorganizándolas de diversas maneras para acceder a la esencia pura de *la cosa*.

Desde los progresos científicos y humanistas acontecidos en el siglo XIX, comenzó a instaurarse en el campo de las artes una sospecha sobre la realidad que trajo consigo grandes revoluciones sobre las formas. Uno de los casos insignes de estos cambios en el periodo de las vanguardias fue el denominado Arte Abstracto, que se opuso al concepto de arte figurativo y comenzó a remitirse a lo más esencial del arte: su color, formas y estructuras. Se generó entonces un arte que acentuaba la forma, abstrayéndola, alejándola de la imitación y reproducción fiel o “verosímil” de lo natural, sino que “*identificándose con su esencia*” (Mondrian, 1957, p.86).

El Arte Abstracto es concreto

“Significa ‘crear’ para nuestros sentidos una realidad concreta y vívida aunque dissociada de la realidad de la forma”

Harry Holtzman, en *Prefacio ‘Piet Mondrian’* (1957)

Todo arte es abstracto.

Todo arte es abstracto en el sentido que siempre pone en el soporte la abstracción de algo observado, sentido, percibido o tematizado de la realidad. Cuando tenemos una *Libertad guiando al pueblo* no tenemos a una mujer con una bandera que es metáfora de una “libertad guiando al pueblo”, sino que tenemos una serie de elementos que mediante nuestra facultad de abstracción logramos ver la metáfora del contexto en el cual surgió la creación.

Muchos de los artistas categorizados en “Arte Abstracto” dicen que en realidad son concretos, que lo que están realizando sobre la tela es la manifestación de elementos concretos puestos ahí, y que la abstracción existe en la relación del objeto con quien mira -o experiencia- la presencia de éste. Cuando surgieron por primera vez en galerías de arte las creaciones de estos artistas fueron escandalizadoras las reacciones de los presentes. Cuando, por ejemplo, para la exposición de 1915 en Rusia se presentó la obra “*Cuadrado Negro sobre Fondo Blanco*” de Kazimir Malevich, el público y los críticos bramaron: “*Tudo o que nós amamos está perdido. Estamos em um deserto... Diante de nós nada mais que um quadrado preto sobre um fundo branco!*”³ (Malevich, 1926, p.1). Vemos en esta crítica un temor muy grande a lo concreto presente en el cuadro, diciendo casi que no hay arte en lo que tienen frente a sus ojos, que todo lo que habían amado por siglos estaba perdido.

Más allá de cualquier cosa, lo que el Arte Abstracto presenta es la percepción del mundo con los materiales concretos de los medios con los que cuenta, vale decir, con los elementos constitutivos del cuadro, y no existe un más allá en esa presentación que la que está presente ahí, no están simbolizando ni metaforizando nada, y mucho menos están representando algo en la tela que no sea lo que efectivamente es. Es lo que es y punto, y eso es lo que hace que les teman tanto. Lo que estos artistas están realizando es una intervención rupturista en el sistema de percepción del arte, están reconfigurando el modo de ver el mundo, están exponiendo el montaje de la realidad, y esto lo hacen por el simple mecanismo de usar los elementos concretos que tienen: el punto (y la líneas y las formas que generan su movimiento), el color y la composición de éstos, lanzándose “*à criação de uma arte que revelaria aspectos da realidade que pareciam inacessíveis às técnicas e convenções da arte figurativa*”⁴ (Gooding, 2002, p.6)

³ Kazimir Malevich: [“Todo lo que amamos está perdido. Estamos en un desierto... ¡Delante de nosotros nada más que un cuadrado negro sobre un fondo blanco!”] Traducción al portugués Marcelo Ricci. Al igual que esta cita en portugués, todas las sucesivas serán traducidas al español por el autor de esta investigación en una nota al pie de página.

⁴ Mel Gooding: [“(...) a la creación de un arte que revelaría aspectos de la realidad que parecían inaccesibles a las técnicas y convenciones del arte figurativo”].

Figurativo vs. No-Figurativo

La gran idea de que el arte podía retratar el mundo por medio de la imitación iluminadora o de la representación ilusionista, fue de repente puesta en duda. Muchos artistas veían en la representación figurativa una limitación a su capacidad de representar las realidades de la experiencia, incluida la experiencia espiritual, con el tipo de intensidad que revelaría su verdadera naturaleza. Además de eso, los artistas sintieron la necesidad de llevar en consideración realidades nuevas en ese entonces reveladas por la ciencia, dinámicas recientemente descubiertas por la matemática y por la física, nuevas ideas en psicología, desarrollo post-darwinianos en la biología, en la religión y en la que se acostumbraba llamar “filosofía natural”. Ellos estaban sensibles también a la nueva política de la social-democracia, del comunismo y de la libertad individual. Estaban conscientes de las grandes transformaciones en la tecnología industrial, del inicio de los vuelos tripulados, del motor a combustión interna, de la fotografía y del cine. Las ciudades en las cuales vivían estaban en una condición de transformación dinámica. Todo eso trajo como consecuencia el rechazo de las viejas formas de arte que buscaban imitar la apariencia de las cosas. Los objetos son objetos; ellos pueden ser retratados, pero de ahí a representar las relaciones dinámicas entre los objetos exigía un lenguaje visual nuevo: el abstracto (Gooding, 2002, p.11).

El arte figurativo, que nombramos al comienzo del párrafo anterior, se refiere al arte que, redundantemente, figura formas, esto quiere decir que hace aparecer una ilusión por medio de la representación de la naturaleza. Así tenemos una larga variedad de ejemplos que van desde los miles de retratos de personas importantes hasta las más simples pinturas de objetos. Por un lado, lo que presenta este tipo de arte son formas complejas, particulares e individuales realizadas por un artista por medio de métodos artesanales de una notable destreza técnica. Y por otro lado, lo que representan estas formas son personas, objetos, fenómenos naturales, etcétera, los cuales son el producto de *“la búsqueda de un contenido comprensible para todos”*, lo cual es absolutamente falso, porque *“el contenido será siempre individual”* (Mondrian, 1957, p. 82).

En cambio el arte no-figurativo es todo lo contrario. Es el arte que presenta formas elementales (líneas curvas o rectas, formas geométricas y puntos), las cuales no buscan corresponder al aspecto de la naturaleza, vale decir que no la representan, y su intención es crear una nueva realidad. Es en esta tendencia en la que se instalan los pintores abstractos, aunque también podríamos poner a otros que a pesar de usar formas reconocibles, usan procedimientos puros que no representan una realidad, sino que la construyen –como es el caso de Andy Warhol y sus reproducciones de fotografías intervenidas en el uso del color-. Por un lado, entonces, el arte no-figurativo presenta formas neutras, geométricas y universales, las cuales son realizadas por medios técnicos –no una “buena técnica” como en el arte figurativo- como el uso del compás y la regla, provenientes del mundo geométrico-matemático, y como el uso de tecnología de reproducción tales como computadores y máquinas industriales, entre otras. Y por otro lado, debemos decir que estas formas no representan nada, al menos nada más allá de lo mismo que ellas son. Un cuadrado representando un cuadrado, una línea representando una línea, un punto a un punto, y así sucesivamente. Finalmente el objetivo es *“descubrir las leyes-verdades que están ocultas en la realidad que nos rodea”* (p.82).

Subjetivo vs. Objetivo

Descritos anteriormente el arte figurativo y el arte no-figurativo, daremos paso a caracterizarlos como subjetivo y como objetivo respectivamente.

Decimos en primer lugar que el arte figurativo es un arte subjetivo pues está construido como una representación subjetiva e individual que el artista llena de contenido a los elementos presentes, vale decir, que toma los significantes del cuadro y les entrega un significado que no les corresponde en su totalidad -tal es el caso de un trazado de líneas curvas que representan una mano con un índice que significa la creación de Adán-. El arte figurativo es el arte que busca en lo subjetivo una expresión particular e individual que se relacione con signos sociales y culturales, sin embargo ésta no trae un sentimiento universal pues es una consideración personal del sentimiento.

En cambio decimos en segundo lugar que el arte no-figurativo es un arte objetivo pues construye por medio de elementos significantes una realidad que se presenta frente a un receptor que lo percibe como tal, dándole él el significado que quiera, puesto que no existe un significado previamente conducido por el artista, sino que presenta una lógica interna que está articulada por parámetros objetivos y universales, tales como la repetición, la fisura, la comparación y la sumatoria, entre otros, que construye un ritmo dinámico por la asociación de las relaciones inherentes a los significantes, mostrando una belleza universal que “*no surge del carácter particular de la forma, sino (...) en una composición de las relaciones mutuas de las formas*” (p.79).

Movimientos de Abstracción en la Historia de las Artes Visuales

A partir de las características anteriormente descritas, la abstracción dio inicio a diversas corrientes artísticas a lo largo de la Historia de las Artes Visuales del siglo XX. He nombrado como ejemplos hasta el momento: la producción de Mondrian en torno al *Neoplasticismo*, el *Suprematismo* de Malevich, o el *Espacialismo* de Lucio Fontana, entre otras. Si bien son manifestaciones que algunas se encuentran geográficamente, e incluso temporalmente, éstas corresponden a contextos políticos y sociales específicos, diferenciándose en varios aspectos, sin embargo todos presentan una no-figuración que hacen aunarlas dentro de lo que se llama “Arte Abstracto”.

El Arte Abstracto entonces lo entiendo como un gran concepto, más que un movimiento artístico en sí, en el cual están sumergidas diversas corrientes, las cuales soy capaz de agrupar en dos movimientos a lo largo del siglo XX. Esta clasificación que realizo no está extraída de libros de Historia del Arte, sino más bien es cómo he ido sistematizando el conocimiento que he ido obteniendo a lo largo del estudio realizado en torno la abstracción.

El *primer movimiento abstracto* lo instalo en los comienzos de la no-figuratividad en reacción al impacto de la fotografía, vale decir desde el cubismo y el futurismo, pasando por las abstracciones rusas y los estudios sobre la nueva plástica de

Mondrian y Theo van Doesburg, hasta llegar a la clausura de la Escuela Bauhaus a principios de los años 30's. Lo que caracteriza a este primer movimiento es la búsqueda de un nuevo lenguaje visual para construir la realidad, basándose en procesos de deconstrucción, en donde la representación se hace cargo de la dimensión espacio-temporal y donde el uso de los elementos primarios del arte es la ley fundamental.

En cambio, el *segundo movimiento abstracto*, es un movimiento de post-guerra que contempla todas las re-elaboraciones plásticas generadas desde un lenguaje no-figurativo heredado del movimiento anterior. Este movimiento comprende el trabajo de Yves Klein, el desarrollo de la Escuela de Ulm a cargo de Max Bill, la aparición del expresionismo abstracto en la escuela de Nueva York en la década de los 50's, las propuestas espacialistas de Fontana en Italia y Argentina, e integro también dentro de este movimiento otras manifestaciones, principalmente desarrolladas en el campo de la escultura, que a mi parecer también son herederos de la primera generación de arte abstracto, estoy hablando del minimalismo, del optical art y el neo-concretismo, cuyas elaboraciones se ubican tanto en Europa y Estados Unidos, como también en países latinoamericanos, como es el caso de Matilde Pérez en Chile y del grupo del neo-concretismo brasileiro de Lygia Pape, Lygia Clark y Hélio Oiticica en Brasil.

Este movimiento se caracteriza, a diferencia del anterior, por la exploración en los soportes visuales, la búsqueda en formatos de gran escala, y el rechazo de la noción de abstracción en sus obras, lo cual explica el giro al concepto de lo "concreto" -debate que también existía en la primera generación, pero que esta vez fue tomado como discurso propio respecto a la forma-. La propuesta de este segundo movimiento está en entender el arte como un lugar de acción que afecte directamente al espectador, se exige la presencia de un espectador activo que sea capaz de articular la "experiencia plástica" por medio de todos sus sentidos.

A modo esquemático, presento el siguiente cuadro que expone los representantes más icónicos de ambos movimientos y sus características principales:

1° Movimiento Abstracto	Cubismo (Picasso, Braque) Futurismo (Boccioni, Balla, Léger) Dadaísmo (Kurt Schwitters, Grupo Merz) Rayonismo (Larionov, Goncharova) Suprematismo (Malevich, Suetin, Rozanova) Constructivismo (Tatlin, Pevsner, Lizzitsky) Neoplasticismo (Mondrian, Theo van Doesburg) Bauhaus (Kandinsky, Albers, Moholy-Nagy)	Estudio deconstrucción imagen Representación Espacio-Tiempo Uso de los elementos primarios Impacto de la fotografía Búsqueda nuevo lenguaje visual
2° Movimiento Abstracto	Neo-dadaísmo (Yves Klein) Concretismo (Bill, Vantongerloo) Action Painting (Pollock, Krasner, Motherwell) Color Field Painting (Rothko, Newman, Still) Espacialismo (Lucio Fontana) Minimalismo (Stella, Judd, Morris, LeWitt) Op-Art (Vasarely, Matilde Pérez) Neo-concretismo brasileiro (Pape, Clark, Oiticica)	Exigencia de un espectador activo Exploración en materialidades y nuevas técnicas Salida del soporte pictórico Grandes dimensiones del soporte Rechazo a la noción de abstracción

Hal Foster dice que en el contexto de la Historia del Arte, surgió en los años 50's un movimiento de neovanguardia que re-elabora los conceptos propuestos por la vanguardia artística de principios del siglo XX. Que si bien los motivos de este retorno corresponden principalmente a la creación de la licenciatura en Bellas Artes, a la aceptación del arte moderno dentro de los museos y al reconocimientos de los problemas de la vanguardia, dice que la diferencia recae en la acción que ellos hacían: *“si la vanguardia histórica se centra en lo convencional, la neovanguardia se concentra en lo institucional”* (Foster, 2001, p.19).

Este mismo planteamiento de Foster, lo desplazo a esta clasificación que hago. En el primero el problema estaba en la convención, en desarmar lo que se entiende por “arte”, en remover los órdenes pre-establecidos para articular un nuevo código visual. En cambio en el segundo, la problemática se instala como un problema político, re-elaborando la función del arte como creación de nuevos discursos. El arte es validado como posibilidad de crear la “realidad”, y al espectador se le exige ingresar desde todos

sus sentidos. Si bien son problemáticas que se cruzan unas con las otras, veo en realidad que los contextos histórico-artísticos son desiguales, lo cual me permite instalar estos discursos, al igual que Foster, como dos movimientos diferentes. Desde este lugar propongo con la Cía. Tercer Abstracto, como parte de un *tercer movimiento de abstracción*, realizar otro paso en donde el asunto por la metodología sea el que re-articule el discurso sobre lo abstracto.

Metodología de Abstracción

Cuando comencé con este proyecto en el 2012, los primeros comentarios que recibí era que la empresa de llevar lo abstracto al teatro era inconcebible, que nunca iba a poder superar el cuerpo del actor como significado. El motivo que me hacía llevar este planteamiento surgido desde las artes visuales al campo teatral no estaba exactamente en ese punto. En ese momento conocía bien los intentos de Schlemmer por traducir los códigos visuales propuestos por Kandinsky en la Bauhaus en una composición rítmico-escénica. Conocía su propuesta sobre la deconstrucción de los cuerpos por medio del uso de vestuarios abstractos, el entendimiento del ritmo escénico como resultado de los movimientos de los actores en el espacio, etcétera⁵. En realidad lo que yo veía en la abstracción era una posibilidad estético-política de configurar procedimientos escénicos que llevaran a la creación a lugares que se salieran de la convención dramática.

Con el desarrollo de los proyectos que mencioné en la fundamentación de esta memoria, fui entendiendo que mi punto de vista sobre la abstracción lo instalaba en la metodología de trabajo, en donde los referentes son provenientes de este término que extraigo de las artes visuales, pero que además se centra en el proceso de creación respecto al estudio sistémico de las partes que lo componen –a propósito de la definición de abstracción que di al comienzo de este capítulo-, y que se alía con los objetivos de los artistas abstractos que se “*distancian de las convenciones de la representación*

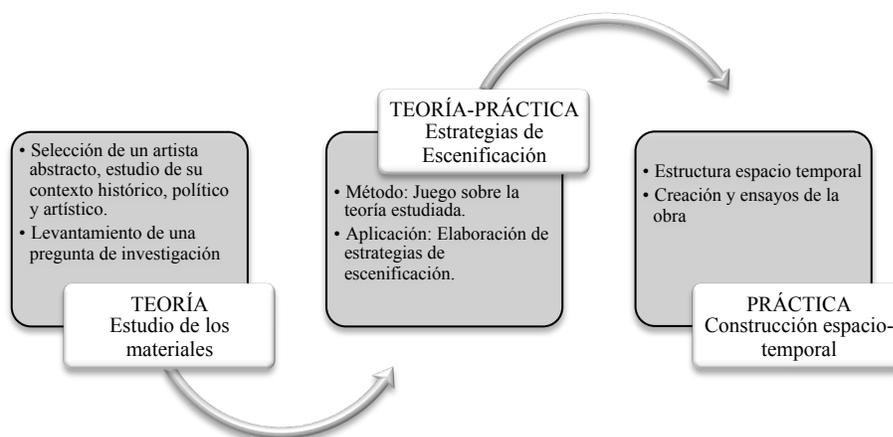
⁵ Para mayor información ver “Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer” en <https://www.youtube.com/watch?v=mHQmnumnNgo> [Fecha de Ingreso: 20 de diciembre de 2014]

naturalista, aquella que trata de representar la apariencia visible de los objetos de la 'realidad'" (Gooding, 2002, p.8) para ingresar en el fenómeno mismo de la percepción.

En este punto encuentro pertinente hablar de qué es la metodología. La metodología la entiendo como un sistema de métodos/procedimientos que se utilizan para alcanzar los objetivos propuestos en una investigación. Al respecto Borgdorff, en su artículo *El debate sobre la investigación en las artes*, dice que la investigación en artes recae en la elaboración de una metodología que permita que el proceso de creación se vuelva reflexivo: *"El arte siempre es reflexivo. De ahí que la investigación en las artes trate de articular parte de ese conocimiento expresado a través del proceso creativo y en el objeto artístico mismo"* (Borgdorff, 2010, p.30). Esta aclaración explica parte del debate expuesto en torno a la investigación en las artes, en donde la metodología construye el proceso de creación y es por medio éste que se genera el conocimiento.

Tras lo anterior, nombro "metodología de abstracción" al procedimiento que aplico para formular la investigación escénica a partir de los principios de los artistas abstractos por medio de una reflexión teórica que ayuda a la práctica a producir nuevas estrategias en la creación, siendo así que *"la investigación no es algo que funciona al margen de o en paralelo a la práctica, sino una dimensión de esa misma práctica"* (Sánchez y Pérez, 2010, p.12).

A continuación expongo un cuadro esquemático que explica la metodología de investigación que aplico sobre el proceso de creación:



El esquema expone tres segmentos que corresponden a las etapas que aplico en el proceso de creación de mis obras. La primera etapa la llamo “Estudio de los Materiales” y el carácter es principalmente teórico. Esta etapa inicia con la selección de un artista abstracto para trabajar la investigación-creación. Luego de esta selección aplicamos diversos métodos, que van variando según la naturaleza de cada proyecto, que nos permitan estudiar la producción del artista seleccionado poniendo énfasis en su planteamiento estético-político y estudiando el contexto en el cual está inserto, su biografía e influencias, para llegar finalmente a comprender las etapas de su producción. Caracterizo esta fase de la investigación como una etapa predominantemente teórica por los métodos aplicados en ella: exposiciones, debates, lectura de sus escritos y manifiestos, análisis de su obra, etc. El objetivo central de etapa está en encontrar una pregunta de investigación que guíe las etapas posteriores.

La segunda etapa la llamo “Estrategias de Escenificación” y es de carácter mixto, vale decir, teórico y práctico a la vez. Esta etapa parte con una aproximación práctica al referente estudiado. Los acercamientos los realizamos por medio de *performances* y/o juegos escénicos que tomen como premisa una de las etapas de la producción del artista o la pregunta que fue elaborada en la etapa anterior. Caracterizo esta fase de la investigación como una etapa teórico-práctica por los métodos aplicados en ella: luego de cada presentación “escénica” se realiza una discusión respecto a la formulación del ejercicio. El uso de bitácora del proceso creativo es fundamental como herramienta de investigación de la práctica, y es por medio del análisis ésta que se elabora posteriormente lo que llamamos de “estrategias de escenificación”, las cuales son aplicadas en los ejercicios siguientes desarrollados dentro de esta etapa de la investigación.

Finalmente, la última etapa la llamo “Construcción Espacio-Temporal” y es de carácter predominantemente práctico. Luego de la definición de la estrategia de escenificación a emplear y de la aplicación de ésta en ejercicios escénicos, iniciamos un momento de estructuración en donde los factores tiempo y espacio son las aristas desde donde se construye el montaje. Esta etapa responde a la pregunta de cómo generar una

obra a partir de la investigación realizada en las etapas anteriores, y la respuesta recae en la elaboración de una estructura que sostenga de diferentes formas -lógica, argumentativa, sensorial-rítmica, etcétera- el montaje de la obra. En esta etapa es central la idea de que el ensayo sea visto como “prueba y error” para permitirnos articular desde la práctica los planteamientos teóricos y escénicos que fuimos acotando en las etapas anteriores.

Esta metodología está basada en la propuesta Josette Féral de entender la *práctica-como-investigación* la cual toma en cuenta que una obra está inserta en un terreno y que éste merece un análisis artístico, “*orientándose de este modo al proceso, y no al producto*” (Féral, 2009, p.325), en el cual habita la práctica y la teoría, dándose en esta relación la pregunta y resultados de la investigación.

El fundamento de llamar este plan de trabajo como “metodología de abstracción” corresponde a la definición misma del término ‘abstracción’. De modo muy esquemático tenemos un material *-la cosa-*, que comenzamos a mirar desde diversas perspectivas para dividirla en partes. Teniendo cada parte, le dirigimos una acción *-estrategia de escenificación-*, y sobre el resultado de esta operación volvemos a reorganizar las partes *-construcción espacio-temporal-*. Esta será la metodología que iremos analizando en los capítulos siguientes.

A continuación daremos paso al segundo capítulo de esta memoria que dará cuenta de la primera etapa de creación de la obra “*Atacama*”.

CAPÍTULO 2

“ESTUDIO DE LOS MATERIALES”

*“Si buscas resultados distintos,
no hagas siempre lo mismo”*

Albert Einstein

Generalmente el proceso formativo del actor –formación de la cual provengo- se trata de un modelo que yo identifico como “Modelo de Interpretación” en donde el colectivo se dispone a crear a partir de una dramaturgia. La dramaturgia es determinada de acuerdo a un criterio histórico según el desarrollo de los cursos. Se comienza por una dramaturgia chilena, luego se pasa a interpretar una dramaturgia de carácter realista, después una clásica, y finalmente una contemporánea. Este proceso es estable durante al menos tres de los cuatro años de formación, y después también se proyecta en el trabajo profesional del alumno egresado -sea el caso de una compañía que crea una dramaturgia o el caso de un grupo que toma una de la literatura universal-. Dentro de este modelo se visitan referentes, se analizan contextos históricos, se toman posturas estéticas o lenguajes escénicos para abordar la forma, y es a partir de ahí se genera el trabajo de creación –que yo más bien diría de interpretación- en donde el profesor/director guía las dificultades interpretativas y los modelos de construcción de la escena a partir de su propia autoría tratando de atenerse al programa del curso.

Digo “interpretación” específicamente con el objetivo de caracterizar una perspectiva de la actuación como el ‘trabajo transitivo’, y muchas veces no reflexivo, que ocurre en la representación. Al respecto, una investigadora de la Universidad de Buenos Aires, Karina Mauro, explica que el concepto de interpretación determina un proceso que *“reserva (al actor) la única tarea de ejecutar una obra concebida previamente por otro sujeto, generalmente, el autor”* (Mauro, 2010, p.31). Esta visión sobre el concepto la puedo comparar con la de un *intérprete musical* en donde ocurre exactamente el mismo fenómeno: un intérprete –con amplio desplante técnico, por

supuesto, y comprensión de lo que hace- que ejecuta la partitura escrita por un compositor.

Desde mi punto de vista, lo que ocurre es un proceso en el cual el material –que desde mi argumento, y observando este contexto, es la dramaturgia- continúa estable de principio a fin, en donde lo único que interviene creativamente es el lugar desde donde se mira, o lo que comúnmente se dice “la interpretación que le quieras dar tú al texto”, sin embargo, insisto, el material no se modifica. Claramente estoy hablando de la dramaturgia más tradicional, y excluyo de esta crítica al *texto-centrismo* las obras que proponen una reflexión sobre la escena, como es el ejemplo clásico de *Hamlet Machine* de Heiner Müller.

Comienzo este capítulo con la famosa frase de Einstein, porque tiene que ver directamente con los inicios de esta creación, porque se relaciona a esta propuesta de desviar el texto como centro de la creación. Como director uso esta metodología basada en los procesos de abstracción de la pintura para buscar otros modelos de creación, otras formas para construir la escena, lo cual me ha llevado a presentar este proyecto como la investigación que concluya mi proceso de magister.

El inicio de la creación⁶

Todo el proceso de creación de obra comenzó por el simple cruce de dos cosas: Mark Rothko y el desierto de Atacama. De manera muy intuitiva, la única relación que veía en un principio era que la imagen de ambos eran similares: los dos campos de color de los cuadros clásicos de Rothko de alguna forma me hacían sentido con el paisaje del desierto de Atacama, de cómo sus cielos y su tierra creaban de modo similar la misma composición sobre un plano fotográfico del desierto.

A partir de este inicio bien incierto llamo a los actores de la compañía -el 31 de Julio del 2013- para comenzar con la nueva obra que se llamaría “*Atacama*”. La primera

⁶ **Observaciones para el lector:** Dada la naturaleza de esta creación, desde aquí en adelante los títulos cumplen una función “narrativa” dentro de esta memoria. Quiero decir con esto que la organización de los contenidos no corresponde a una estructuración temática, sino que va de acuerdo a un orden cronológico que ayudan al lector de esta memoria a seguir el camino de la práctica paralelamente con la teoría.

tarea que nos propusimos fue realizar una exposición breve respecto a diez temáticas que veíamos a priori sobre desierto de Atacama. Estas temáticas fueron:

- Arte y Artesanía Atacameña.
- Geografía del Desierto de Atacama.
- Población Indígena Atacameña.
- Música Atacameña.
- Flora del Desierto de Atacama.
- Fauna del Desierto de Atacama.
- Fotografía del Desierto de Atacama.
- Lugares Turísticos del Desierto
- Clima del Desierto de Atacama.
- Mitos y narraciones del Desierto.

Al ensayo siguiente, luego de haber expuesto cada uno las temáticas, nos propusimos realizar una *performance* respecto a los contenidos presentados en las exposiciones. Esta actividad fue propuesta de manera absolutamente abierta, y más bien corresponde al desarrollo metodológico que hemos ido desarrollando como compañía de unir la teoría con la práctica en todas las fases del proyecto. Como director veo esta actividad como una etapa que estimula la creación desde un lugar más perceptivo o sensorial, en vez de algo concreto que estructure o dirija la investigación.

Del resultado de este primera actividad conocimos de modo general la cultura atacameña indígena, sus ritos y símbolos, los colores predominantes tanto en sus paisajes como en la población indígena, el *kunza* que es el idioma de los lican-antai, la sonoridad de sus instrumentos, los ciclos del desierto florido, los animales típicos de la zona, su geografía, etcétera, y nos llenamos de imágenes y fuentes posibles para adentrarnos posteriormente en la investigación propiamente tal.

Luego de esto comenzamos una etapa más teórica con el objetivo de conocer la propuesta de Rothko, para esto comenzamos con una exposición sobre la biografía, el contexto artístico y las etapas de producción del artista.

El artista seleccionado: Mark Rothko

Mark Rothko (Marcus Rothkowitz) nació el 25 de Septiembre de 1903 en Dvinsk, ciudad del Imperio Ruso de principios del siglo XX, actual Lituania. Hijo de una familia judía que en 1913 decide mudarse a Portland, Estados Unidos, por causa de la presión política y económica de la Rusia Revolucionaria.

Durante su niñez, su familia estuvo marcada por diversas dificultades económicas. En 1914, su padre muere de un cáncer intestinal, lo cual obliga a él y sus tres hermanos a trabajar, y en consecuencia a desenvolverse en el mundo norteamericano, sin embargo su mayor desplante fue siempre en los estudios. Desde niño fue formado al alero de una escuela religiosa de la sinagoga. Siempre estuvo vinculado con la lectura de textos religiosos, manejaba en completitud las oraciones, estuvo familiarizado con la traducción de textos en hebreo y por su dogma tuvo que aprenderse de memoria el Talmud, libro de la tradición rabínica judía. Siempre fue un alumno destacado, de un carácter magnético y profundamente silencioso. En 1921 se gradúa con calificaciones excelentes y proyecta sus estudios superiores, camino que marcaría su carrera.

En 1923, llega a Nueva York para estudiar humanidades. Alquila una habitación en el West Side aceptando todo tipo de trabajos de confección y contabilidad para lograr pagar el alquiler y su alimentación. Después de la visita a un amigo en la Art Students League, decide en enero de 1924 dejar la carrera de humanidades y tomar un curso de dibujo y anatomía estimulado por la sesión de dibujo de cuerpos desnudos que vio en su visita. Sin embargo, las dificultades económicas y su condición como judío en los Estados Unidos hicieron que sus planes declinaran, volviendo a Portland, a casa de su madre.

Sin embargo, su carácter inquieto no tardó en llevarle de vuelta a Nueva York.

Allí se inscribió en la New School of Design, una pequeña escuela de dibujo publicitario en la que fue alumno de Arshile Gorky. En octubre de 1925, Rothko volvió a la Art Students League y tomó clases de dibujo al natural. Poco después decidió asistir a un curso del famoso pintor norteamericano Max Weber sobre naturalezas muertas. Weber y Rothko tenían un vínculo común: ambos eran inmigrantes judíos procedentes de Rusia y habían llegado a EE.UU con sólo diez años. Weber fue alumno de Matisse y Cézanne con quienes desarrolla su forma expresionista, técnica con la cual logra traducir su visión espiritual interna a un sistema de formas y colores. En las clases de Weber, Rothko comenzó a entender la dimensión divina existente en las obras de arte y la fuerza emocional del trabajo del artista, lo cual se unía a la fuerte formación religiosa de su niñez, avanzando a comprender que el arte *no es sólo representación, sino que también una “revelación”, una “profecía”* (Baal-Teshuva, 2003, p.23).

Durante su estadía en Nueva York, Rothko se hizo amante de los museos y asistía regularmente a las exposiciones que organizaban las galerías. Hacia 1929, Rothko ya estaba completamente inmerso en el mundo del arte de Nueva York, entabló una amistad con Adolph Gottlieb y Milton Avery con quienes realizó sus primeras exposiciones colectivas, hasta llegar a 1933 a tener su primera exposición individual en el Portland Museum. Otro momento clave en la historia de este pintor es cuando forma el grupo “The Ten” participando en diversas exposiciones colectivas entre el 1936 y 1939 con el objetivo de hacer una alianza en contra del arte regional estadounidense. Según Rothko *“el objetivo de las artes plásticas, la poesía y la música no ha consistido nunca en representar cosas. Siempre ha consistido en hacer algo bello, conmovedor y dramático... lo cual en modo alguno es lo mismo”* (p.26).

Desde sus inicios Rothko planteaba una relación entre el arte infantil y el arte moderno. Rothko hacía clases a niños, y desde esas experiencias él se preguntaba si debía empezar por el dibujo o por el color. Esta pregunta fue generando diversas modificaciones en su pintura que lo llevaron a ser parte de un movimiento artístico mayor: el Expresionismo Abstracto, el cual se basaba en la técnica de pintar guiado por la expresión de *yo interior*, contrario a la representación acuñada hasta ese entonces por

la tradición americana. Esta técnica lo llevó a generar un espacio desconocido con el cual acceder a una pintura emocional que influyera directamente en la experiencia del observador.

Color Field Painting

En 1936 ocurrió un acontecimiento muy relevante dentro del contexto artístico de Nueva York. Dos exposiciones organizadas por el Museum of Modern Art (MoMA) permitieron a los artistas neoyorkinos poder contemplar los cuadros de la vanguardia europea sin necesidad de viajar. Estas exposiciones fueron las de “*Cubismo y Arte Abstracto*” y “*Arte Fantástico, dadaísmo y surrealismo*”. Las consecuencias de ambas exposiciones, sumada a la llegada de artistas del movimiento de vanguardia europeo durante la década de los 40’s –entre ellos Piet Mondrian- fueron evidentes: nuevas agrupaciones de artistas en contra del movimiento regionalista estadounidense.

Hasta ese momento el movimiento artístico predominante fue el regionalismo. Este movimiento promulgaba la idea de dignificar la vida rural y la de su gente de una manera “real”. El regionalismo se inspiraba en la temática de la nostalgia del hombre trabajador que llevó a Estados Unidos a su Independencia, luchando contra ese nuevo hombre inmerso en el urbanismo industrial. Las expresiones plásticas de este movimiento fueron retratos de campesinos y paisajes rurales que expresaban ese sentimiento nostálgico que querían recuperar. Uno de los cuadros más famosos de esta tendencia fue *American Gothic* de Grant Wood que expone a una pareja de campesinos en primer plano que cuestiona los roles del hombre y la mujer como constructores de la sociedad estadounidense.

La crítica que hacían las nuevas agrupaciones de artistas en contra del regionalismo consistía en que más allá de las tensiones políticas del mundo, debía existir en el arte una independencia artística, y una libre expresión, al margen de los factores nacionalistas, económicos e históricos. En 1940, Rothko junto a Gottlieb, Avery y otros artistas fundan la *Federation of Modern Painters and Sculptors* con el objetivo de “*luchar por el bienestar de los artistas libres y progresistas en*

Norteamérica” (Baal-Teshuva, 2003, p.23). Dentro de este grupo se unió posteriormente Barnett Newman, y juntos se preguntaban por cuál debía ser el carácter del arte frente a la crisis de la temática artística:

“Percibíamos la crisis de un mundo transformado en campo de batalla, de un mundo devastado por la violenta destrucción de una delirante guerra mundial... Era imposible volver a dibujar como antes flores, desnudos yacentes y músicos tocando violonchelo” (Barnett Newman, en Baal-Teshuva, 2003, p.32)

De este modo se comenzaron a interesar en nuevas fuentes basadas en la mitología griega. Influenciados por la lectura de Nietzsche, Platón, Kierkegaard y grandes obras como *La Orestíada* de Esquilo, tomaron la realidad política de la guerra desde una perspectiva particular que adquiriría una forma cada vez más fuerte y con un poderoso valor metafórico. Rothko desde este lugar comenzó a interesarse en lo que él denominaba el “espíritu del mito”, dejando de lado los temas helénicos y cristianos para introducirse en las raíces emocionales de la naturaleza del hombre, hallando en ella la fuerza que va por sobre la cultura para ingresar en la esencia de la humanidad.

En síntesis, la aparición de estos nuevos grupos influenciados por los movimientos de vanguardia europeos, y la llegada de artistas consagrados de la escena mundial a Nueva York (Piet Mondrian, Max Ernst, Yves Tanguy, Roberto Matta, André Masson y André Bretón), generó un nuevo movimiento artístico que los críticos comenzaron a llamar “Expresionismo Abstracto”, en donde la explicación –temáticas de la pintura- no era relevante frente a la experiencia del intercambio entre el cuadro y el espectador, la cual a su vez está basada en la transmisión de las expresiones íntimas del artista respecto a su experiencia en el mundo.

El Expresionismo Abstracto fue el movimiento artístico más importante de Estados Unidos durante las décadas del 40’ y del 50’. Contempla una amplia gama de manifestaciones de artistas particulares entre los que destacan: Mark Rothko, Adolph Gottlieb, Barnett Newman y Clyfford Still como representantes del *Color Field*

Painting, y Jackson Pollock, Lee Krasner, Willem de Kooning y Robert Motherwell del *Action Painting*. Ambas corrientes del Expresionismo Abstracto fueron articulando el carácter estético, político y artístico del movimiento, y ambas fueron impulsadas por un nuevo personaje de la escena neoyorkina, Peggy Guggenheim, quien inaugura la *Art of This Century Gallery* en 1942.

Si bien ambas corrientes son parte del mismo movimiento, y por el mismo motivo presentan objetivos en común, la técnica que emplean para sus creaciones son distintas. Por un lado, los del *Action Painting* intentan expresar mediante el color y el material del cuadro sensaciones como el movimiento, la velocidad y la energía, el cual desde el punto de vista técnico, consiste en salpicar con pintura la superficie de un lienzo de manera espontánea y enérgica, es decir, sin un esquema prefijado, de forma que éste se convierta en un “espacio de acción” y no en la mera reproducción de la realidad. Por otro lado, el *Color Field Painting* usa la técnica de pintar amplios campos de color, liso o sólido, extendidos y teñidos en el lienzo, creando áreas de color uniforme sobre una superficie lisa y sin imagen. El movimiento otorga menor énfasis a la pincelada y la acción, a favor de la consistencia de la forma en su conjunto y del proceso, haciendo que el color sea liberado del contexto objetivo y se convierta en el sujeto en sí mismo.

Rothko, siendo parte de esta segunda corriente, publica en el *New York Times*, el 13 de Junio de 1943, cinco convicciones estéticas que exponen de forma declarada el nuevo comienzo instaurado por el Expresionismo Abstracto a partir de la nueva técnica propuesta por el *Color Field Painting*:

1. *Consideramos el arte como una aventura que nos sustrae a un mundo desconocido. Sólo aquellos que por libre voluntad hacen frente a esta aventurada empresa pueden explorar dicho mundo.*
2. *Este mundo de la imaginación queda en manos de la fantasía y es totalmente contrario al pensamiento general del ser humano.*
3. *Nuestro cometido como artistas consiste en hacer que la gente vea el mundo tal como lo vemos nosotros y no como lo ven ellos.*

4. *Abogamos por expresan de forma sencilla los pensamientos complejos. Estamos a favor de las grandes formas, porque su efecto es más claro. Queremos centrar de nuevo la atención sobre el lienzo. Estamos a favor de las formas bidimensionales porque destruyen la ilusión y son auténticas.*
5. *Entre los artistas existe la opinión generalizada de que no importa lo que se reproduzca, siempre que se haga bien. Eso es académico. No hay nada mejor que un buen cuadro sobre nada. Nosotros afirmamos que lo esencial es la idea y, en este sentido, sólo el ciclo temático trágico e intemporal. En este punto nos vinculamos al arte primitivo y arcaico. (en Baal-Teshuva, 2003, p.37)*

Etapas de la producción de Rothko

a) Fase Realista (1924 – 1940)

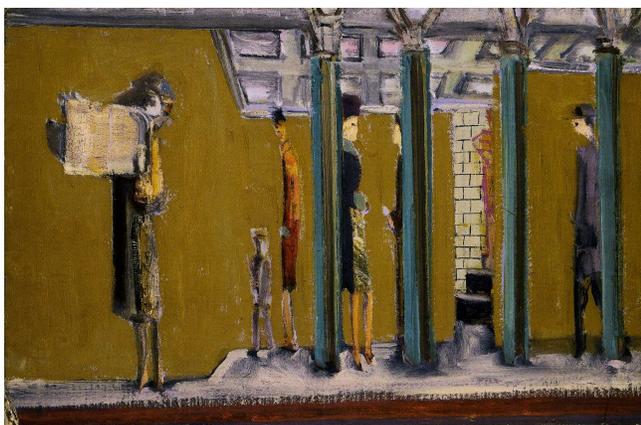
Esta fase corresponde a las primeras aproximaciones de Rothko a la pintura. Luego de tomar sus primeros cursos en la New School of Design y la Art League Students, y de haber tenido clases con Gorky y Weber, la influencia cezanniana era absolutamente identificable en su técnica.

El mediano prestigio que tenía, junto a la perseverancia de su carácter, lo llevó a hacer clases de pintura para niños en la Center Academy, un centro de formación judío de Brooklyn. Rothko comenzó haciendo clases desde 1929, y terminó el 1952, lo cual indica la relevancia de este trabajo dentro de su producción. Rothko enseñaba que en el arte la técnica no corresponde directamente al nivel de expresión artística de un pintor. Constantemente comparaba la pintura “profesional” con la pintura de los niños, y decía que en muchos de los casos la pintura infantil era más expresiva que la supuestamente más “madura”.

“Rothko estaba convencido de que los medios de expresión artísticos no tenían nada que ver con la habilidad artesanal o las técnicas pictóricas, sino que derivan de un sentimiento nato de la forma que tiene por ideal

la espontaneidad, la sencillez y la actitud directa de los niños” (Baal-Teshuva, 2003, p.24)

Rothko se preguntaba por cuál era el inicio de la pintura, si la línea o el color, si en realidad lo que debía configurar el artista era un proceso basado en el dibujo de formas o si usar el color como una herramienta de expresión plástica. Finalmente la opción es clara: *“el hecho de que se comience por el dibujo es académico. Nosotros comenzamos por el color”* (Rothko, 2004, p.53).



1. Rothko, Sin título (metro) (1937)

Esta pintura es un ejemplo de esta fase de la producción de Rothko, la cual presenta figuras con líneas gruesas y pesadas que con un movimiento agitado, más que delineado, da forma a una escena típica de un grupo de personas esperando el metro en una estación de Nueva York. Respecto a la técnica, se ve claramente una deformación de carácter expresionista que responde al objetivo de resaltar una plasticidad más expresiva que referencial. Tal como él lo plantea dentro de la producción de esta época, existe una pugna entre el delineamiento de las formas dadas por las figuras versus el uso del color como agente formador de ellas. Así como este cuadro, otros de esta fase también presentan paisajes, interiores, escenas urbanas, naturalezas muertas u otras escenas del metro neoyorkino que hacen centrar su producción como resultado de un proceso de formación en torno a las tradiciones academicistas recibidas, como la

herencia de Cézanne por ejemplo, y las primeras aproximaciones a la abstracción de las figuras dentro del cuadro.

b) Fase Surrealista (1940 – 1946)

Esta fase está marcada por la fuerte influencia de las lecturas de textos de Nietzsche, Platón, Kierkegaard y de la Tragedia Griega . Las obras de este periodo de su producción corresponden a representaciones simbólicas basadas en la mitología griega y la religión en donde la política recaía en que *“la experiencia trágica es la única de la que debe beber el arte”* (Rothko, 2004, p.168).

Las temáticas abordadas en este periodo son basadas en dos grandes temas: la *tragedia* y el *éxtasis*. Tras la lectura de *El origen de la tragedia* de Nietzsche, Rothko comenzó a involucrarse comprometidamente con los asuntos metafísicos propuestos por la filosofía y la estética marcando su producción dentro de lo que el llamaba *“pintar cuadros como dramas”*. Rothko comenzó a interesarse en conferir a la pintura la emotividad de la música, la cual, al igual que Schopenhauer, consideraba el lenguaje artístico más universal.

En este momento de su trayectoria, Rothko estaba absolutamente en contra de la intelectualización del arte y abogaba más bien por presentar en él los sentimientos más trascendentales del hombre, o lo que él llamaba *“la naturaleza del drama humano universal”*.

Con esta política, Rothko comenzó a definirse dentro de dos posturas:

a) EXPERIENCIA ENTRE ESPECTADOR Y OBRA

“No importa cuantas observaciones se hagan, nunca podrán explicar nuestras pinturas. Su interpretación debe surgir de una profunda vivencia entre cuadro y espectador” (Baal-Teshuva, 2003, p.37).

b) CUADRO COMO TRANSPORTADOR DE MENSAJES PROFÉTICOS

“Para nosotros, el punto decisivo no es la explicación del cuadro, sino la cuestión de si las ideas fundamentales que el cuadro debe transmitir son importantes o no” (Baal-Teshuva, 2003, p.37).



2.Rothko, *Antígona* (1939-1940)

Aquí tenemos un cuadro clave que marca un hito dentro de su producción. La pintura se llama *Antígona*, la primera obra de esta fase de su producción, y que hace clara referencia a las fuentes bibliográficas que comenzaron a inundar su mundo imaginario. Por un lado evidente, tenemos el nombre de una obra clásica de la tragedia griega, y por otro lado más oculto una referencia a tradición cristiana del sacrificio. Respecto al último punto, el teólogo y filósofo español Amador Vega explica que los signos del sacrificio están expuestos en la fragmentación del cuerpo cristiano. Así como Cristo se crucificó en la cruz para otorgarle a la humanidad la “salvación”, lo que Rothko está realizando con esta pintura es exactamente lo mismo: divide la composición en tres secciones horizontales que representan fragmentos de cuerpos humanos, por ejemplo en la parte inferior están los pies escindidos del cuerpo superior, o la imágenes de los rostros están deformadas generando la destrucción de la figura. Así como esta pintura, otras de esta fase de Rothko son tituladas *Edipo* o *Crucifixión*, las cuales presentan los mismos procedimientos de fragmentación y deformación de la figura humana.

c) Años de Transición (1946 – 1949)

Los estudios que Rothko hizo sobre los asuntos filosóficos y esenciales trajeron nuevos temas en su pintura. Si bien el rasgo abstracto de su obra comenzaba recién a manifestarse, ya podíamos considerar que Rothko estaba en una etapa madura de su producción. Sin embargo, en poco tiempo, las traducciones temáticas comenzaron a desplegarse en un plano cada vez más formal. Esta tercera fase de Rothko está marcada por la producción de cuadros que progresivamente iban deformando las figuras antropomórficas de su fase anterior. Estos cuadros los llamaba *Multiforms*.



3.Rothko, *Sin título* (1948)

Rothko empezó a presentar sobre el lienzo manchas de color diluidas y multiformes, sin consistencia, sobre una superficie que parecía no tener gravedad, como si las formas comenzaran a crecer orgánicamente dentro del cuadro. Técnicamente lo que Rothko hacía con estas manchas de color era jugar con la transparencia y luminosidad, sensación que producía mezclando diversas sustancias en sus tarros de pintura y superponiendo varias capas de color sobre el lienzo.

En este momento de su producción la pregunta por el dibujo versus el color, motivado por las ansias de acceder por medio de su pintura a una vivencia trascendente, comenzó a tomar mucho más radicalidad. La búsqueda por la sensibilidad, por el

‘aliento de la vida’, empezó a manifestarse en estas figuras *biomórficas*, como Rothko gustaba llamar. Él concebía a estas manchas como organismos vivos que “respiran” en la superficie de la tela. Pensaba que éstas eran portadoras de las emociones básicas del ser humano.

Si bien estas pinturas son un claro primer paso al gran salto a la abstracción que daría después, Rothko no simpatizaba con la idea de llamar “abstracto” a las pinturas que empezó a realizar. Él opinaba fuertemente que en realidad lo que ahí está presentando son formas concretas de la palpación emocional, absolutamente llenas de contenido, no mera forma abstracta y vacía.

Veo en Rothko que esta transición a lo abstracto se da del mismo modo que lo que ocurrió con Mondrian, Malevich o Kandinsky –exponentes del primer movimiento abstracto- en la búsqueda de lo trascendental y lo espiritual. Así como ellos, Rothko se vinculó a la abstracción por medio de los contenidos profundos sobre la trascendencia, y no por la forma abstracta en sí. Me parece pertinente volver a citar uno de los puntos que expone en el *New York Times* para comenzar a definir este naciente movimiento artístico:

“Abogamos por expresar de forma sencilla los pensamientos complejos. Estamos a favor de las grandes formas, porque su efecto es más claro. Queremos centrar de nuevo la atención sobre el lienzo. Estamos a favor de las formas bidimensionales porque destruyen la ilusión y son auténticas” (Baal-Teshuva, 2003, p.37)

d) Años Clásicos (1949 - 1970)

De a poco las amorfas manchas de color de sus *multiforms*, que todavía presentaban reminiscencias de representaciones figurativas, empezaron a quedar reducidas a dos o tres agrupaciones cromáticas de forma rectangular situadas simétricamente en capas superpuestas. Las pequeñas manchas comenzaron a formar grandes superficies de color que difuminaban los límites de sus formas ingresando ahora a su cuarta fase y la más reconocible de la pintura rothkiana.

Luego de haber usado la deformación como estrategia para producir las pinturas de su etapa de transición, Rothko comenzó a poner cada vez más énfasis en el espectador de sus obras. Con la intención de “*ser más íntimo y humano*”, Rothko se propuso buscar la forma de hacer que el espectador se comprometiera perceptivamente con su obra, o en palabras de él mismo:

“Comprometer al espectador al espacio del color para experimentar su movimiento interior y la ausencia de límites exteriores delimitados como desazón ante lo no comprensible y libertad por ser capaz de superar las fronteras de la existencia humana” (en Baal-Teshuva, 2003, p.57)



4.Rothko, N°207 (Rojo sobre azul oscuro con fondo gris oscuro) (1961)

Así como en esta obra, en las otras de esta etapa las características son similares. Además del aspecto pictórico que ya resumí anteriormente, respecto al montaje de la obra, Rothko se preocupaba personalmente de dejar en claro el lugar de su obra dentro de una exposición. Las obras de este periodo alcanzan las alturas de tres metros en vertical, tienen una iluminación tenue que restringe al ojo del control absoluto, están situadas casi al nivel del suelo para que el espectador se sienta introducido dentro de sus campos de color, e incluso en algunas exposiciones Rothko delimitaba el lugar desde el

cual el observador podía situarse para contemplar la obra –a 45 cms. exactos de distancia-.

Estas exigencias del montaje de la obra le trajo a Rothko varios problemas con los otros exponentes del movimiento de la Escuela de Nueva York. Estos problemas hicieron que terminara su amistad con Gottlieb y ser un enemigo declarado de Newman, quienes no aceptaron las exigencias que Rothko ponía sobre su obra.

De este modo la obra de Rothko, así como su vida misma, comenzó a tomar una personalidad misteriosa y hermética. Tras la muerte de su madre, el mal convivio que empezó a tener con su segunda esposa y el repentino éxito en la escena artística mundial, los colores de sus obras empezaron a cambiar a tonalidades cada vez más oscuras. Rothko pasaba muchas horas en solitario en su taller, acompañado sólo por su ayudante –a quien muchas veces ni le dirigía la palabra-, y se demoraba hasta dos meses en pintar uno de sus cuadros.

Claramente detrás de las simples formas de sus pinturas, había algo desconocido y de eso el colectivo ya nos estábamos dando cuenta. Nos llamó la atención profundamente algunos relatos de personas que habían visto en vivo la obra de Rothko que decían que eran una experiencia muy fuerte. Sabíamos ya en este momento de la investigación de personas que habían llorado durante contemplaban estos enormes lienzos.

Más allá de la producción misma de sus obras, nos empezó a llamar la atención este plano de la experiencia sobre la obra de Rothko, sin embargo aún no sabíamos como dirigirlo. No entendíamos hasta ese momento cómo guiar la investigación en medio de ese plano espiritual tan fuerte que proponía Rothko en sus escritos.

Al ensayo siguiente de haber tenido la exposición, propuse que durante veinte minutos observáramos una de las obras de Rothko. Escogí una de las más oscuras, una que presentaba manchas de un azul profundo sobre un fondo negro. Lo proyectamos en una pared a tamaño real y la observamos pegados a la pared, recostados en el suelo. Algunos terminaron llorando, para otros fue una experiencia tranquilizadora. Las

manchas se movían. Mientras las íbamos mirando las manchas iban apareciendo y desapareciendo. Eran tan poco perceptibles los límites de las formas que a medida que íbamos contemplando éstas iban apareciendo.

Primera conexión entre Rothko y el desierto de Atacama

Habiendo conocido ya más en profundidad las etapas de producción de Rothko y sus planteamientos estético-políticos sobre el arte, comenzamos a redirigir nuestras preguntas hacia el otro material: el desierto de Atacama.

Un día fui al Persa Biobío para ver cualquier cosa, buscar un estímulo, en realidad lo que sea -es un ejercicio que hago muchas veces cuando estoy en un proceso de creación-. En uno de los puestos encontré un libro que se llamaba *Atacama: Ensayo sobre la guerra del Pacífico*. Curioso porque se me presentó ese libro justo cuando estaba buscando algo hacia donde dirigir la investigación, leí la contraportada y decidí comprarlo.

De mis clases de historia del colegio no recordaba que el conflicto de la Guerra del Pacífico se desarrolló en la zona de Atacama, de hecho tenía presente las repercusiones territoriales sobre el mar, pero exactamente no había establecido ese contacto.

El hallazgo de este libro trajo un giro en la investigación que comenzó a involucrarnos con el contexto político de ese momento. En el 2013, se retomó el conflicto Chile-Perú-Bolivia respecto a la pertenencia del territorio marítimo en la zona de Arica y Tacna. Alrededor de esos meses, hubo una gran controversia respecto a las consecuencias económicas del problema no consumado desde hace siglos. El conflicto se llevó a La Haya y el dictamen final fue la repartición del mar respetando equitativamente la “Ley de las 200 millas”.

En los ensayos posteriores nos dedicamos a estudiar este libro, repartimos los capítulos e hicimos exposiciones. En marcos generales, el libro se centraba en el conflicto geopolítico sobre el territorio atacameño. Explicitaba que el verdadero origen del conflicto se centraba en la impericia o imprevisión, tanto económica como militar y

política de los gobiernos de las nuevas naciones, quienes apoyados, financiados y manipulados por los intereses extranjeros, fueron disputándose las riquezas naturales y minerales del desierto de Atacama (Cluny, 2008, p.23). La hipótesis de Claude Cluny al respecto del origen del conflicto, a pesar de centrarse en los factores económicos, iba dirigido a desentramar las consecuencias geográficas sobre Atacama.

Uno de los argumentos centrales de Cluny recae en la arbitrariedad de las fronteras y los límites establecidos en la repartición de terrenos durante la Colonia. Explica que la división fue *“establecida sin consideración por los lazos entre las aldeas ni por la inclinación agraria y pastoral de los ocupantes de esas tierras”* (p.40), dejando una sentencia geopolítica vacía de la realidad del territorio. En este sentido, el territorio se comenzó a repartir por medio de leyes ambiguas que decían que tal territorio comprende *“desde”* tal lugar *“hasta”* otro lugar sin dejar en claro si la inclusión de ese terreno superpuesto era de cuál nación. A raíz de esto, la línea argumentativa de Cluny se dirige a las palabras como detonantes de la simultaneidad interpretativa de las leyes:

“El poder real de las palabras para defender una causa sigue dependiendo de la fuerza de los textos y de la fuerza de las armas. La guerra del Pacífico ilustra la tradición conforme a la cual el derecho de propiedad sobre el terreno es ilusorio; el combate es lo que establece la diferencia” (Cluny, 2008, p.59).

Desde este avance comenzamos a comprender los lugares de conexión entre el material propuesto en el origen del proyecto y los procedimientos estudiados a partir de la producción pictórica de Rothko. A partir de la idea de que *“la historia se hace con realidades, aunque también con palabras”* (p.65) comenzamos a intuir que la investigación escénica podía dirigirse al uso de la palabra, y que la estrategia que dirigiría la construcción fuera la deformación extraída de la producción de Rothko, para así vincularla con los problemas de límite y frontera en torno al territorio atacameño.

Desde ese momento empezamos a hacer juegos que trataran de vincular estos conceptos que fuimos levantando durante el proceso: aprendimos palabras en *kunza*, hicimos juegos que pusieran en práctica la deformación de la palabra, inventamos ficciones posibles para instalar la construcción de la obra, etc. Dentro de toda esta etapa exploratoria nos dimos cuenta de que muchos de los integrantes del elenco hablaban en otros idiomas, entonces esto también se fue integrando a la investigación. Sin embargo, apareció algo en nuestro camino que volvió a orientar nuestros objetivos.

A finales de septiembre, la Facultad de Arquitectura y la Escuela de Arte UC organizaron un seminario de tres días consecutivos titulado “Mística y Abstracción” que presentaba la investigación realizada por el filósofo Amador Vega en torno a las capillas sagradas y profanas, centrado específicamente en la Rothko Chapel.

Dimensión Sagrada de la Pintura de Rothko

En 1964, en medio del éxito de su carrera, Rothko comienza un gran proyecto que lo dejaría marcado en la historia. John y Dominique de Menil, dos inmigrantes franceses y coleccionistas de arte, encargan al pintor de los “campos de color” crear un espacio meditativo para los estudiantes de la recién fundada St. Thomas Catholic University, en Houston, Texas, al sur de los Estados Unidos. El contrato que le hacían era millonario, sin embargo lo que capturó su interés fue que le ofrecían realizar el proyecto de la forma que él quisiera, dejándole absoluta libertad en la construcción de este espacio.

Si bien la idea de crear un espacio meditativo era de la pareja de Menil, ya diez años antes, Rothko en una entrevista había dicho: “*sería hermoso que por todo el país se pudieran crear lugares, donde el viajero o el caminante pudieran meditar durante un tiempo sobre una sola pintura instalada en una pequeña sala*” (Vega, 2010, p.91). De este modo, Rothko vio en el proyecto la posibilidad de alcanzar su objetivo de expresar las emociones humanas más elementales.

La idea de que la arquitectura urbana debiera contemplar la creación de espacios de meditación, Nietzsche en *Ciencia Jovial* ya lo había expuesto, y por supuesto Rothko estaba de acuerdo con esta afirmación: *“lo que falta es silencio y espacio, amplios lugares para reflexionar (...) donde no penetre ni un ruido de coches, ni de pregoneros, donde las buenas maneras prohíban incluso a los sacerdotes rezar en voz alta”* (Nietzsche en Vega, 2010, p.130).

Durante cuatro años Rothko se sumergió en esta empresa y el resultado fue evidente. Su misterioso sentido sobre lo trágico alcanzó finalmente su forma sublime: catorce lienzos monocromos, negros, herméticos y reservados, que presentaban de una manera absolutamente espontánea la experiencia de lo sagrado, un lugar que te lleva a percibir lo divino, sin contradicciones culturales sino que de la manera más abstracta, o esencial, posible.



5.Capilla Rothko, Houston, interior

En 1971, un año después de que Rothko se suicidara, la capilla fue abierta a público. Al evento de inauguración asistieron tanto representantes de las artes, como del mundo eclesiástico. Autoridades del Vaticano quedaron sorprendidos por la potencia de esta capilla agnóstica, profana, que no presentaba la imagen cristiana en ni uno de sus elementos, pero que era inapelable la potencia de la experiencia religiosa que proponía

el lugar. Al respecto de esto, me parece importante exponer las palabras exactas que hizo Dominique de Menil en su discurso de inauguración:

“A primera vista puede que nos decepcione la falta de atractivo de los cuadros que nos rodean. Pero cuanto más convivo con ellos, más impresionada estoy. Rothko quería conferir a sus pinturas el máximo vigor posible, un vigor que sólo consiguió arrancarles del alma. Quería que fueran íntimas e intemporales. Y en verdad son íntimas e intemporales. Nos envuelven sin encerrarnos. Sus superficies oscuras nos paralizan la vista. Una superficie clara es activa y, en consecuencia, inmoviliza el ojo. Pero con estas tonalidades somos capaces de ver más allá, somos capaces de mirar hacia el infinito. Vivimos acribillados por imágenes y sólo el arte abstracto puede conducirnos al umbral de lo divino. Rothko necesitó un gran valor para pintar cuadros negros como la noche. Pero creo que ahí justamente residía su grandeza.” (en Baal-Teshuva, 2003, p.74-75)

La abstracción como vía a lo sagrado

Durante el seminario “Mística y Abstracción” que asistimos se abordó la abstracción como experiencia estética sagrada. El seminario estaba a cargo del Dr. Amador Vega quien usaba como ejemplo la obra de Rothko y la construcción de la Rothko Chapel para desarrollar su argumento en torno a la experiencia religiosa y las iglesias profanas.

La investigación de Amador Vega se basaba en la pregunta ¿hasta qué punto es posible un espacio cultural sin elementos directamente religiosos? Esta pregunta la abría en medio de un contexto de investigación en torno al Arte Abstracto y el vínculo que hacía con el misticismo y la sacralidad. La hipótesis de su trabajo era que las artes profanas acceden mayormente a lo religioso que los elementos religiosos mismos,

poniendo como tema central la abstracción pictórica desarrollada por los artistas abstractos de la vanguardia del siglo XX.

El término *profano* en el contexto de la presentación del seminario se distancia del entendimiento que tenemos coloquialmente del término. La acepción entregada por el diccionario de la palabra *profano* dice que es todo aquello que “*no es sagrado, ni sirve a usos sagrados, sino puramente secular*” (RAE, 2014). Sin embargo, históricamente este término ha tenido otras acepciones, como lo fue durante la Edad Media con la instauración del “régimen iconoclasta” presentado por el Emperador del Imperio Bizantino León III en el 726, o la actual política religiosa del mundo islámico, que prohíbe a los musulmanes pintar figuras humanas en sus mezquitas. Lo “profano” aquí es “*la falta o destrucción de los íconos sagrados*” para presentar la experiencia religiosa sin intermediación de las apariencias, vale decir, de la ilusión falsa de lo divino.

La postura de usar este término en una acepción contraria, tiene que ver con el argumento de defender lo sagrado como una experiencia misteriosa y desconocida. En este sentido el seminario construía su tesis en base a que la abstracción es una vía al acceso de lo sagrado, lo cual se pone en manifiesto en la capilla de Rothko, y donde yo agregó además que esta idea la han tratado de levantar todos los artistas abstractos de alguna medida, como lo fue Malevich con su hermético *Cuadrado Negro*, Kandinsky en *Lo Espiritual en el Arte*, o Mondrian en sus escritos en torno a la realidad reflejados en su “secuencia del árbol”.

Un Dios irrepresentable

“*Ruego a Dios que me vacíe de Dios*”

Maestro Eckhart, *El Fruto de la Nada* (1327)

El Maestro Eckhart, teólogo y filósofo medieval, defendía que la experiencia de lo sagrado se da cuando el hombre se enfrenta a la percepción del vacío. “*El templo en*

el que Dios quiere dominar según su voluntad es el alma del hombre... esa es la razón por la que Dios quiere tener el templo vacío, para que ahí dentro no haya nada que no sea él” (Eckhart, 2001, p.35). Esta idea de Eckhart corresponde a la sentencia de poner a Dios como lo irrepresentable, instalando una nueva perspectiva en la teología, una perspectiva mística basada en lo abstracto, en lo esencial, y no en el fenómeno cultural de la experiencia religiosa.

El vacío presentado por la perspectiva teológica del Maestro Eckhart, Amador Vega lo estudia por medio de la abstracción. Tal cual lo presenté en el primer capítulo, la palabra *abstraer* significa “separar para extraer lo esencial de algo”, a lo cual Vega re-significa como un procedimiento de destrucción de la imagen exterior para hacer aparecer lo interior. En este sentido, podemos hablar de la abstracción como un proceso de “destrucción”, o para términos de la producción de Rothko: de “fragmentación”.

“Experiencia artística a través de la tensión destrucción-construcción (sacrificio y creación), que en el camino de Rothko hacia la abstracción puede entenderse como un proceso de desfiguración-figuración, y que en su caso iba a dar como resultado una concepción estético-religiosa en la que el arte y culto compartían un mismo lenguaje” (Vega, 2008, p.37)

Dentro de la antropología de las religiones, el planteamiento teológico sobre la creación se ha instalado siempre en torno a la idea de sacrificio, vale decir destrucción/separación para la construcción/unión. En la religión hindú, por ejemplo, tenemos a Shiva que con su baile destruye lo creado para que Visnú reorganice sus partes en una nueva creación. En la mitología griega, las Coéforas (o las Furias) y las Euménides cumplen la misma función. En el taoísmo, el Yin y el Yang. Y en la Biblia dice en *Génesis* que la actividad del “creador” consistió en “*separar la luz de las tinieblas, separar los mares del cielo*”, y en *Apocalipsis*, “*la destrucción del mundo para la reconstrucción del nuevo*”.

La necesidad de Rothko de destruir cualquier obstáculo que impida alcanzar la claridad deseada le llevará a sacrificar definitivamente la figura humana. Ya desde su segunda fase, Rothko presentaba en sus pinturas cuerpos fragmentados, cuerpos desmembrados repartidos en composiciones rectangulares. Esta estrategia para eliminar toda figura antropomórfica empleada por Rothko se asemeja a las ideas planteadas por el teólogo del siglo XIV, y se une con el argumento de que *“los medios de representación son represivos y no dan cuenta de lo que quieren representar”*⁷, frase que instala al procedimiento de abstracción como posibilidad de presentar la experiencia de lo sagrado por medio de imágenes que no contengan una imagen en sí, vale decir, como posibilidad de representar a un Dios irrepresentable.

El Silencio

A través de los cuadros de Rothko, podemos sumergirnos en una experiencia contemplativa que nos lleva a la mirada de uno mismo. El cuidado que siempre puso en cómo debían ser colocados sus cuadros en relación a las paredes de las habitaciones, la distancia con el suelo, el tono de luz de la sala y otros detalles similares ponen especial énfasis en el movimiento experiencial que debía vivir cada uno de los espectadores de sus obras. La ausencia de la imagen y un espacio completamente determinado para la contemplación, exponen al observador de su obra en un silencio perfecto que ayuda a la experiencia sagrada de su pintura.

Esta experiencia silenciosa frente a lo sagrado, el rechazo a cualquier contaminación de los sentidos, se relaciona directamente con la propuesta teológica del Eckhart para ingresar a lo divino:

“Si quieres vaciarte absolutamente de toda mercancía, de forma que Dios te deje estar en el templo, todo lo que hagas en tus obras debes cumplirlo únicamente por el amor de Dios y mantenerte tan vacío de todo como vacía es la nada, que no está ni aquí ni allí. No tienes que

⁷ Cita extraída del seminario “Mística y Abstracción” de Amador Vega. 24 de Septiembre de 2013.

pretender absolutamente nada. Si actúas así, tus obras serán espirituales y divinas” (Eckhart, 2001, p.37).

Apoyo la idea de que lo divino es indecible, que no hay mejor representación de ello que la no-representación y el silencio. Ya lo dijo Wittgenstein en su célebre frase “*de lo que no podemos hablar, mejor callar*”⁸, y a partir de esto no queda nada más que decir porque lo sagrado es una realidad que trasciende todo lenguaje.

Rothko construyó su obra de arte como un templo del silencio, como una imagen universal para lo emocional y lo intelectual, lo subjetivo y lo objetivo, en donde la separación y la fragmentación de la unidad de la representación del mundo queda dividida en partes misteriosas e invisibles, invitándonos a confrontar la vida contemplativa con su producción plástica, y permitiéndonos así el acceso a lo divino.

La invisibilidad de la realidad

Después de haber ingresado en los asuntos teológicos, nos instalamos como colectivo desde un lugar absolutamente extraño frente al material que estábamos estudiando. Hubo una sesión que propusimos quedarnos en completo silencio para simplemente observar, otra que caminamos en la oscuridad para sólo percibirnos, y así... Pasamos varias sesiones sin saber cómo dirigir esto que nos proponía la investigación. Conversábamos y “filosofábamos” en torno a los temas que habíamos leído y escuchado respecto a la manifestación de lo sagrado en la pintura de Rothko. Pero el tema era tan inmenso y desconocido que no encontrábamos la forma de abordarlo. Seguíamos metidos en la pregunta por *cómo deformar los límites*, pero ya desde un lugar absolutamente sensorial, no haciéndonos tanto sentido el asunto geográfico e histórico en sí que habíamos visto como puente de conexión.

⁸ Esta es la última frase es de Wittgenstein en su libro "Tractatus Logico-Philosophicus" (Madrid: Alianza, 2003. p.172)

Llegó un día en que sólo conversamos. Nos sentamos a pensar de manera más reflexiva que creativa. Hablamos sobre lo irrepresentable y sobre la idea de ver la obra de Rothko como una imagen que no contiene imagen -ambos temas desprendidos de nuestro acercamiento a la Teología-. En lo primero que nos pusimos de acuerdo fue que lo que nos llamaba la atención era la pregunta por la realidad que se instalaba en la reflexión teológica, más que en el asunto religioso mismo. Ya teníamos como avance en nuestros procesos anteriores como compañía que la realidad no era la cosa que se manifestaba en apariencia, sino que estaba más allá de la experiencia visible, que la realidad era “algo” que está invisible a nuestros ojos, y que era desde ahí que se instalaba la reflexión de los artistas abstractos. Comenzamos a preguntarnos por dónde veíamos que esta idea de “la imagen sin imagen” estaba presente, y por medio de esta pregunta llegamos a algo nuevo que generó un importante avance en la investigación.

La pregunta por la realidad siempre ha sido el motor del hombre para buscar en lo desconocido, en lo que no es capaz de ver. La curiosidad del ser humano es insaciable, quizás por eso uno de los temas que ha centralizado desde siempre la investigación científica es el mundo invisible, aquello que influye directamente en nuestras vidas pero que se escapa a la observación directa del ojo humano. Los modelos atómicos fueron el intento de crear una representación del mundo invisible. Científicos como Dalton, Thomson, Rutherford y Bohr observaban su experiencia en el mundo y por medio de experimentaciones científicas fueron imaginando posibles estructuras atómicas que ayudaban a organizar el conocimiento que iban teniendo del átomo. Así entonces como la teología proponía un acercamiento a Dios por medio de lo irrepresentable, nosotros tomamos la ciencia como una aproximación a la realidad invisible.

El átomo

Un átomo tiene un diámetro 10 millones de veces menor que un milímetro, no son cuerpos macizos e impenetrables como captan los más potentes microscopios, sino que constan de diferentes partículas y sobretodo de espacio vacío. Está compuesto por

un núcleo central y unos electrones que describen órbitas a su alrededor. Los electrones son unos puntos cuya masa es prácticamente cero.

El núcleo del átomo ejerce una atracción muy débil sobre los electrones que están en su exterior. Si esta atracción fuera ligeramente más fuerte no sería posible la vida, ya que las reacciones químicas se deben al intercambio de electrones entre los diferentes átomos, y los electrones tienen que poder saltar fácilmente de un átomo a otro para formar moléculas.

El 99,9% de la materia de un átomo se concentra en el núcleo que sin embargo sólo ocupa una billonésima parte del volumen, el resto es vacío. Si juntamos los núcleos de todos los átomos que componen el *Empire State Building* cabrían en una cabeza de alfiler, sin embargo ésta sería tan densa que atravesaría la Tierra como si fuera mantequilla. Pero el núcleo atómico tampoco es un cuerpo enteramente sólido de protones y neutrones, de hecho es un inmenso vacío con determinados puntos de materia: los quarks, 100 millones de veces menores que un protón. Los quarks son tan increíblemente pequeños que la proporción de tamaño entre un quark y la cabeza de un ser humano es semejante a la que existe entre nuestra cabeza y el resto del universo. La mayoría de los físicos cree que con los quarks se ha descubierto la estructura básica de la materia.

Los físicos estudian lo muy pequeño con máquinas gigantescas llamadas “aceleradores de partículas” haciendo chocar protones o electrones contra un blanco casi a la velocidad de la luz y analizando los restos del choque. Nada es más real para el ser humano que la materia, por eso nos cuesta admitir que eso que llamamos “mundo real”, es decir, las cosas que tocamos, pesamos y medimos, todo hasta nuestro propio cuerpo, está formado esencialmente de vacío. La apariencia de nuestro mundo se debe a la atracción de cuatro fuerzas sobre unas partículas que prácticamente carecen de masa. Pero para la sorpresa nuestra, la solidez de nuestro mundo no es más que una ilusión de los sentidos.

Segunda conexión entre Rothko y el Desierto de Atacama

Antes, en la búsqueda de libros que me sirvieran como estímulos o como bibliografía en torno al desierto de Atacama o Mark Rothko, había visto uno que la verdad no me llamó la atención en su momento. El libro era un compilado de la poesía de Severo Sarduy, un cubano a quien no conocía, pero que en su portada tenía la imagen de una de las pinturas de Rothko. En su momento había leído la contraportada para saber de qué se trataba, y la verdad es que lo encontré muy antojadizo el hecho de poner a Rothko en su portada. He visto un montón de veces a editores que usan la imagen de obras abstractas para la presentación de libros sólo por el hecho de ser bonitas, lo cual me hizo dudar evidentemente.

La contraportada de ese libro decía que la poesía de Sarduy era como las estrellas y las galaxias expandidas en el espacio, así como las formas en la pintura de Rothko, lo cual no me decía nada específico. Sin embargo cuando la investigación nos llevó al mundo de las ciencias, recordé ese libro. Fui a la librería después de dos meses de la primera vez y lo compré.

El libro lo leí en un día. Era poesía muy entretenida de leer. Sólo para hacerse una idea, algunos de los títulos de sus poemas eran: *Los inescritos nombres de Dios*, *Big Bang*, *Cuerpo Divino*, y había uno que incluso se llamaba *Rothko*... De una forma intuitiva la poesía de Sarduy iba reuniendo los temas que fuimos estudiando en el proceso de creación y me llevó a observar algo que no había mirado hasta ese momento: los cielos del desierto de Atacama.

En las primeras exposiciones, cuando comenzamos el proyecto, habíamos visto fotografías del cielo en el desierto de Atacama. Eran bellas, pero sólo eran eso: “bellas”. De manera muy simplista las había visto sólo como paisajes bonitos, pero nunca pensé en algo que ahora se me hace muy evidente. La “cosa” estaba en frente de mis ojos, pero no la lograba ver. En la lista de los temas que hice para que expusiéramos en los primeros ensayos me salté un gran título: las investigaciones astronómicas del desierto de Atacama.

Me puse a buscar al respecto y empecé a relacionar varias cosas. Vi documentales sobre la creación del universo, leí libros sobre el átomo y navegué por internet buscando información sobre los centros de observación astronómica del desierto de Atacama. Casi de manera simultánea, el mes de noviembre de ese año (2013) se organizó en el GAM (Centro Cultural Gabriela Mistral), en alianza con el observatorio ALMA (Atacama Large Millimeter/Submillimeter Array), un programa de actividades para difundir la astronomía a través de talleres, ponencias y seminarios. Asistí a las conferencias “*Cosmovisiones Indígenas*”, “*¿Estamos solos en el Universo?*” y “*La convergencia entre el arte y la astronomía*”.

Después de haber visitado referentes de todas partes para introducirme en el campo de la investigación astronómica, decidí centrarme en algo que me inspiraba particularmente: la física cuántica.

Luego de haber escuchado mucho sobre astronomía y de haberme llenado de documentales al respecto, me introduje en la física cuántica porque encontraba en ella la posibilidad de unir, por un lado, los asuntos que ya habíamos estudiado del átomo con la investigación astronómica desarrollada por ALMA. Y por otro lado, porque es un campo de la ciencia que se plantea las mismas preguntas que la teología sobre la dimensión de lo desconocido y la existencia humana.

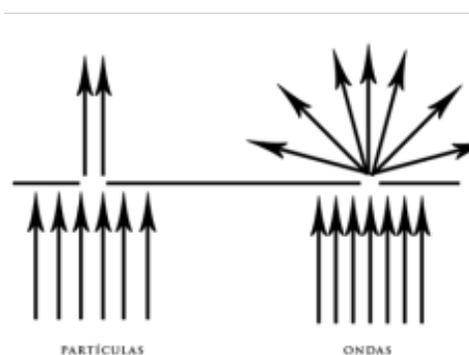
La física cuántica⁹

La *mecánica cuántica*, o la física cuántica, es el campo de las ciencias que se preocupa de estudiar el mundo de las partículas sub-atómicas. En marcos generales, la mecánica cuántica, en oposición a la mecánica clásica, plantea que las partículas poseen multiplicidad de estados simultáneos. Basados en experimentos empíricos y en abstracciones matemáticas, el estudio cuántico observa que el comportamiento de las partículas elementales no corresponden a las leyes de la física general, que si bien

⁹ Este subcapítulo expone de manera sintética el estudio realizado en torno al campo de la “mecánica cuántica” a través de fuentes de diversa naturaleza: documentales, artículos, libros y conferencias científicas. Cabe destacar que el campo de la mecánica cuántica es enorme, por lo cual este subcapítulo, así como el subsiguiente, resalta sólo los eventos que fueron tratados en la investigación y creación de la obra “*Atacama*”.

poseen “masa”, éstas no responden a las ley de la gravitación universal, sino que por el contrario responden a otras leyes, las cuales llama “leyes cuánticas”.

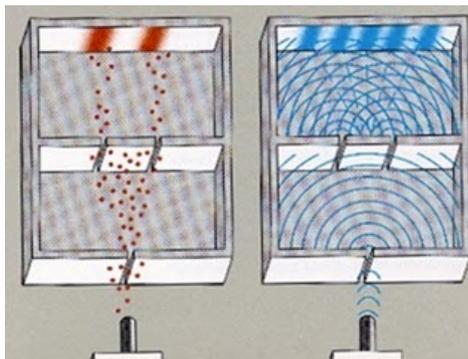
En 1801, casi un siglo antes del surgimiento de la mecánica cuántica, Thomas Young realiza el “*Experimento de la Doble Rendija*”. El experimento trataba de corroborar la naturaleza ondulatoria de la luz a diferencia de la naturaleza corpuscular de las partículas. El primer paso del experimento consistió hacer atravesar partículas y luz por un rendija. El resultado de ese paso es natural: las partículas se dirigen en la misma dirección que como fueron lanzadas, y la luz (onda) se propaga hacia todas direcciones cuando atraviesa la rendija.



6.Esquema “Primer paso del Experimento de la Doble Rendija”¹⁰

El segundo paso del experimento consistió en poner dos rendijas, y en volver a pasar ambos elementos –partículas y luz- entre medio de ellas. Los resultados también son naturales: las partículas continúan pasando por la misma dirección, reflejando las dos rendijas en una superficie reflectante, en cambio la luz (onda) se propaga, haciendo que el cruce de su movimiento ondular genere patrones de interferencia sobre la superficie reflectante.

¹⁰ Las imágenes n°6 y n°7 son extraídas de internet sin fuente reconocible.



7. Esquema “Segundo paso del Experimento de la Doble Rendija”

El experimento de Young, en conclusión, corrobora la naturaleza ondulatoria de la luz a diferencia del movimiento corpuscular de las partículas. Sin embargo en el siglo XX, se retomó este experimento y se realizó con electrones.

La lógica experimental planteaba que si el electrón es una partícula muy pequeña, vale decir que no es una onda, éste debía presentar un movimiento corpuscular. En la primera fase del experimento el electrón se comportaba de acuerdo a lo planteado, sin embargo en el segundo paso del experimento, cuando se aplicó con las dos rendijas, se observó un cambio: el electrón presentaba un movimiento ondulatorio, es decir que se comportaba como una onda. Esto atrajo la atención de los científicos y comenzaron a hacer diversas experimentaciones al respecto.

Décadas más tarde, en conjunto a los avances tecnológicos, sumados a la curiosidad científica, se logró observar el momento exacto cuando el electrón cambia su comportamiento, y los resultados de este experimento arrojó conclusiones que terminaron por corroborar todas las suposiciones respecto a la realidad de un mundo desconocido. En el momento que observaron el fenómeno, el electrón volvía a comportarse como partícula. El experimento lo volvieron a repetir sin mirar y el resultado fue que el electrón se comportaba como onda. La deducción era obvia: el electrón se comporta como onda y partícula. Sin embargo esta frase está incompleta porque luego descubrieron la impresionante verdad de lo que habían descubierto: el electrón se comporta como onda y partícula *al mismo tiempo*.

Este experimento fue radical en sus conclusiones y afirmaba de modo empírico un montón de conjeturas y teorías respecto del mundo sub-atómico. Corroboraba el principio de incertidumbre de Heisenberg, contribuía al planteamiento de la relatividad general de Einstein y abría con un ariete las puertas de la ciencia para instalarse como el gran giro paradigmático del siglo.

Especulaciones astronómicas en torno a la física cuántica

Tras los avances realizados en el campo de la mecánica cuántica, surgieron investigaciones específicas en torno al comportamiento de las partículas sub-atómicas, las cuales fueron generando conjeturas que explicaban estos comportamientos y las consecuencias de ellos en la “realidad”. Muchas de estas conjeturas, en el transcurso del siglo fueron siendo desechadas, pero otras trajeron enormes descubrimientos como por ejemplo el Bosón de Higgs o también llamado ‘partícula de dios’.

En 1935, Erwin Schrödinger propone un experimento imaginario para plantear una de las consecuencias intuidas por la mecánica cuántica. Supongamos que dentro de una caja encerramos un gato, y en la caja instalamos un dispositivo que rompa un frasco de veneno. El dispositivo se activa si disparamos un electrón que, comportándose como partícula, choca con una palanca que hace que se rompa el frasco de veneno matando al gato, pero que si el electrón se comporta como onda, la palanca no haga nada. Como sabemos desde los avances del experimento de Young, el electrón se comporta como partícula y onda al mismo tiempo, lo cual deja un resultado evidente: el frasco se rompería y quedaría intacto en dos realidades superpuestas, haciendo que al interior de la caja “el gato esté vivo y muerto al mismo tiempo”. Esta última sentencia es la famosa *Paradoja de Schrödinger* que aporta cuestionamientos, a niveles tangibles, de las consecuencias de la mecánica cuántica.

En términos más científicos, la paradoja propone que:

“Aquí la ‘realidad’ de la superposición cuántica de un gato muerto y vivo se acepta simplemente; pero esto no nos dice lo que un observador

‘percibe’ realmente al mirar el gato. Se considera que el estado de percepción del observador está entrelazado con el estado del gato. El estado de percepción ‘yo percibo un gato vivo’ acompaña al estado ‘gato vivo’, y el estado de percepción ‘yo percibo un gato muerto’ acompaña al estado ‘gato muerto’” (Penrose, 2006, p.1079).

Se supone entonces que un ser perceptivo siempre encontrara que su estado de percepción está en uno de estos dos: el gato está en el mundo percibido, “o” vivo, “o” muerto. Estas dos posibilidades coexisten en la ‘realidad’ en lo que Schrödinger llama “superposición entrelazada”.

La actual investigación científica, por medio de todos estos planteamientos, se ha instalado hoy en el problema de entender la “ley universal”, una única ley que sea capaz de aunar las cuatro fuerzas conocidas de la realidad: la *fuerza gravitatoria* y la *fuerza electromagnética* de la mecánica clásica, vale decir del mundo tangible (manzanas que caen, atracciones eléctricas o el movimiento de la tierra alrededor del sol), con la *fuerza nuclear fuerte* y la *fuerza nuclear débil* de la mecánica cuántica, es decir, el mundo sub-atómico. La búsqueda realizada para unir estas cuatro fuerzas fundamentales ha hecho poner especial atención en el Espacio, y en específico en los famosos “agujeros negros”.

Un agujero negro es una región del Espacio, en cuyo interior existe una concentración de masa lo suficientemente elevada como para generar un campo gravitatorio tal que ninguna partícula material, ni siquiera la luz, puede escapar de ella (Blaschke, 2012, p.32). La gravedad de un agujero negro genera una ‘curvatura del espacio-tiempo’ capaz de atraer objetos enormes como planetas, comprimiéndolos a tal punto que llegarían a tener el tamaño de un átomo. La gran masa de un planeta comprimido en un volumen tan pequeño lograría presentar un ‘objeto’ en el cual actúen las cuatro fuerzas, tanto las mecánicas como las cuánticas, dándole una posibilidad a la ciencia comprender los ‘misterios de la realidad’.

Entre todas las conjeturas planteadas a través de estos descubrimientos, hay una en particular que me fascina: la Teoría M, o más popularmente conocida “Teoría de las Cuerdas”. Esta teoría plantea la existencia de mundos paralelos, en donde la realidad por el cruce de 11 dimensiones que interactúan entre sí a un nivel imperceptible por los sentidos humanos. Si bien en términos matemáticos las ecuaciones calzan perfectamente para suponer esta dimensión desconocida de la realidad, en el plano empírico es imposible sostener. Sin embargo la investigación astronómica es uno de los caminos.

El problema de llevar los planteamientos científicos al plano más empírico siempre ha sido un desafío para la ciencia. En el último siglo se desarrollaron numerosas organizaciones dedicadas a estudiar este campo de la ciencia: centrales de investigación nuclear, como el CERN en Suiza, y centros de observación astronómica, como ALMA en Atacama, perfilan a estos países como “claves” en este ámbito de la ciencia, y es importante reconocer esto en Chile ya que *“la mayor parte de la observación del Universo se desarrolla desde nuestro territorio”*¹¹.

La interdisciplinariedad en la relación teoría y práctica

Asistimos a un momento apasionante del debate entre ciencia y teología. Los conocimientos que hemos alcanzado respecto al universo, la estructura fundamental de la materia, la naturaleza de la conciencia, el descubrimiento del espacio-tiempo o de la estructura genética, propician que desde el campo científico se hagan incursiones espontáneas en el terreno de la filosofía y de la teología. La ciencia ya no está aislada en ningún campo concreto de investigación, porque ha descubierto, de un lado, que cualquier aspecto del mundo forma parte de un todo complejo, y de otro lado, que un conocimiento no puede desarrollarse sin el apoyo de otras disciplinas.

La interdisciplinariedad es no sólo la moda, sino la lógica consecuencia del descubrimiento de la complejidad. La filosofía y la teología, que se consideraban al margen del conocimiento científico, se han visto implicadas de esta forma en el esfuerzo

¹¹ Estas palabras fueron dichas por Pierre Cox, director de ALMA, en la inauguración de la temporada de talleres, seminarios y conferencias en GAM (Noviembre, 2013).

humano por una comprensión más amplia de lo que ha dado en llamarse mundo objetivo o real. Como hemos visto, la física es uno de los campos donde con más frecuencia se producen incursiones filosóficas, hasta el punto de que los físicos de nuestros días podemos clasificarlos en materialistas o idealistas, de la misma forma que dividimos a los pensadores de las diferentes épocas según crean que el espíritu es anterior o posterior a la materia.

Después de los aproximadamente cuatro meses de la investigación, los pasos que fuimos dando dentro de la práctica nos llevaron a estos temas como ejes centrales de la creación. Si bien siempre he buscado caminos interdisciplinarios, esta vez se me fue de las manos. Nunca antes había experimentado tan fuertemente apoyado en otras disciplinas, y esta vez me veía enfrentado a temáticas que cruzaban evidentemente otros campos del conocimiento.

Mirando el recorrido que fuimos haciendo, me doy cuenta hoy de que la relación entre la teoría y la práctica dentro de mi metodología de creación esta dada por este camino interdisciplinar al que fuimos entrando. Que íbamos haciendo teoría porque íbamos practicando, entonces nada dentro de eso fue estático, sino todo lo contrario, llegó a ser caótico, a tal punto que no encontré una mejor forma que simplemente narrar lo que fui haciendo.

“La experiencia artística es temporal. No es estática, sino dinámica. No es simultánea, sino procesual. También lo es la creación misma. La investigación, para ser coherente con la experiencia y con la práctica, debe concebirse como una investigación sobre el proceso y nunca sobre un objeto cerrado. En otros términos, el campo de la investigación artística es el proceso de creación” (Sánchez, 2009, p.332)

Esta cita me ayuda a entender que mi investigación no está en los contenidos que fui descubriendo, sino en el *cómo* los fui descubriendo. A pesar de que este capítulo pueda parecer absolutamente teórico, que simplemente hablo de contenidos y no

profundizo en la práctica, yo digo lo contrario. Hoy veo que en realidad mi práctica fue mi teoría, y viceversa, y por lo mismo es imposible plantearme el ejercicio de escribir esta memoria ajeno a este proceso porque simplemente es subjetivo. Porque yo estoy metido en la investigación, y yo como investigador soy la investigación. Porque la investigación artística *“no asume la separación de sujeto y objeto, y no contempla ninguna distancia entre el investigador y la práctica artística”* (Borgdorff, 2010, p.30).

Finalmente para cerrar este capítulo, dentro de todo este caos, encuentro ahora una cita de Rothko que me hace mucho sentido con la naturaleza que tomó este proyecto:

“El que sea posible apelar a nuestra experiencia por medio de referencias a cualidades abstractas se puede ver claramente en el uso que hacemos del lenguaje abstracto. Es lo que entendemos cuando leemos que un átomo es bombardeado por una electricidad de cierto voltaje, o cuando decimos que la atracción de las masas es inversamente proporcional a la distancia que hay entre una y otra. El cuadro es pura abstracción. Así y todo construimos sistemas en los que abstracciones tales como el átomo o la gravedad adoptan partes definidas de nuestra experiencia, y estos sistemas pueden, a su vez, producir nuevas unidades que nos son incomprensibles” (Rothko, 2004, p.127)

Claramente el camino recorrido nos había llevado a algo, ahora faltaba por caminar hacia la creación de la obra misma.

CAPÍTULO 3

“LA ESCENIFICACIÓN DE LA OBRA”

“Busca debajo de tus pies las estrellas que hay sobre tu cabeza.

Busca en las arenas de Atacama las huellas de otro mundo”

Patricio Guzmán, en la exposición MAC *“Atacama: Cielo y Tierra”* (2014)

Habiendo terminado la primera etapa del proyecto, quedaba ahora ingresar en la dimensión propiamente escénica. Después de esos cuatro meses, nos separamos durante el verano para reunirnos el 2014 a trabajar definitivamente en la creación.

Hasta ese momento teníamos en el centro los dos puntos de inicio con el que nos habíamos propuesto partir la creación: Mark Rothko y el desierto de Atacama, los cuales ha medida que fuimos investigando comenzamos a mirarlos desde dos perspectivas. Por un lado teníamos el campo de la Teología que nos ayudaba a sostener la “Experiencia de lo Sagrado” de la pintura de Rothko, y por otro lado, teníamos el campo de la Física que nos hacía poner atención en la “Observación Astronómica en el desierto Atacama”.

Durante las vacaciones pensaba en todo lo que habíamos hecho y me preguntaba desde dónde podía instalar una pregunta que fuese transversal tanto a los contenidos estudiados como a las posibilidades escénicas que se nos habrían antes de comenzar la escenificación. Después de pensar y revisar la bitácora de creación, llegué a una frase que había escrito casi a la mitad de la etapa anterior: “borronear los límites de la percepción para hacer ingresar al espectador al plano de lo desconocido”.

¡Esta frase se relacionaba con todo!

Lo que hacía Rothko con sus campos de color era eso mismo: ‘deformar los límites de sus figuras para hacer ingresar al espectador al plano de lo desconocido’. El “plano de lo desconocido” era el lugar en el que se instalaba tanto la Teología para abordar la Experiencia de lo Sagrado, como la Física cuando dio el salto a la mecánica cuántica. Y todo se me volvía a unir cuando pensaba en la relación entre la Tierra y el

Cielo existente en el desierto de Atacama y la gran observación astronómica desarrollada en la zona.

Comienzo este capítulo con esta frase que encontré cuando fui a visitar la exposición “*Atacama: Cielo y Tierra*” de la artista Ulrike Arnold exhibida en el MAC del Parque Forestal este segundo semestre del 2014. De manera absolutamente poética, el cineasta que escribió esta frase logra describir esa sensación que tengo cuando pienso en el desierto, esa bella cosa que me motivó a elegirlo como mi material de trabajo, y la que quizás fue la que me hizo relacionar intuitivamente la pintura de Rothko con sus paisajes. El desierto, así como las manchas de Rothko, como *huellas de otro mundo*.

En este capítulo me sumergiré en la segunda y tercera etapa de creación de la obra “*Atacama*” en donde expondré los pasos que fuimos realizando para establecer las *estrategias de escenificación* elaboradas durante la creación y la estructuración temporal de la obra. Sin embargo, antes de continuar, voy a definir los conceptos de “Escenificación” y de “Estrategia de Escenificación” para lograr dar cuenta del lugar desde donde me posiciono como director e investigador al momento de dirigir un proceso de creación.

La Escenificación como construcción de un sistema de sentido

Sin el afán de construir una visión global del concepto de Teatralidad, puesto que no corresponde a esta investigación, me detendré en una perspectiva que plantea Fischer-Lichte para este concepto, la cual nos dejará en buen piso para hablar de lo que estoy buscando explicar.

Erika Fischer-Lichte articula el concepto de la Teatralidad componiéndolo por cuatro sub-categorías que explicaré brevemente a continuación¹²:

En primer lugar tenemos la *Percepción*. Ésta es una categoría que se agregó a la academia a principios de siglo XX, propuesta para analizar una serie de fenómenos

¹² Para profundizar más en el término de “Teatralidad”, ver Erika Fischer-Lichte, 1999. “*Teatralität und Inszenierung*”. En: *Inszenierung von Authentizität* (11-27)

artísticos y culturales, que considera la aprehensión y el conocimiento por medio de los sentidos frente al encuentro con “cuerpos”, reflexionando más allá de la representación figurativa, sino que enfocándose en el acontecimiento que debe ser percibido y experimentado.

En segundo lugar tenemos el *Acontecer*. Esta categoría se refiere al acontecer del acontecimiento, como lo que ocurre imprevistamente en el encuentro en que se involucran espectadores y actores al mismo tiempo. Se entiende un acontecimiento único e irreplicable a pesar de estar perfectamente diseñado. Esta categoría vendría a considerar rotundamente la característica del Teatro como un lugar-tiempo efímero.

En tercer lugar tenemos la *Corporalidad*. Esta categoría se refiere a los cuerpos y a su modo de exhibirse al mundo como elementos significantes por sí mismos que se presentan ante nosotros. Sin embargo, me gustaría agregar una consideración de que solamente llegan como “*efectos de una presencia*”, puesto que somos incapaces de dejar de atribuirle un significado, aplicando una nube de tematización que nubla la presencia significativa de estos cuerpos (Gumbrecht, 2005, p.112).

Y finalmente, en cuarto lugar tenemos la *Escenificación*, categoría que corresponde a todo el diseño intencionado de los elementos que participan en la puesta en escena. Es en esta cuarta categoría que nos detendremos pues es aquí que se instala el asunto de este capítulo.

Patrice Pavis, en su *Diccionario de Teatro*, comienza con una descripción histórica del origen del término “escenificación”. En ella dice que se remonta a 1820, cuando en esa época el director comenzó a ser el responsable oficial de la ordenación del espectáculo, asemejándose a una técnica rudimentaria de la marcación de los movimientos de los actores y de la iluminación, agrega ahí mismo que:

“Numa ampla acepção, o termo encenação designa o conjunto dos meios de interpretação cênica: cenário, iluminação, música e atuação (...). Numa acepção estreita o termo encenação designa a atividade que consiste no arranjo, num certo tempo e num certo espaço de atuação, dos diferentes

*elementos de interpretação cênica de uma obra dramática*¹³ (Pavis, 2005, p.122)

Teniendo en cuenta la información entregada por Pavis, podemos observar que claramente la escenificación corresponde, al menos en sus orígenes, al desempeño del director como arquitecto de la obra teatral, bajo la consigna de ordenar, o mejor dicho componer, todos los elementos que juegan en escena, desde las marcas de interpretación hasta los elementos de la escenografía, la iluminación y la música, las cuales son articuladas por medio de *“estrategias que el director emprende (dentro del proceso de escenificación) para establecer sistemas de sentido que alcancen la escena y el espectador”* (Duarte, 2011, p.62).

Expongo la cita a Duarte pues agrega una característica de finalidad que no había sido percibida en Pavis cuando dice que es *“para establecer sistemas de sentido”*. Esto último lo entiendo desde el discurso que hay detrás de la articulación de algo. Sin embargo quedo conforme con la palabra “sentido” porque aporta más, desde mi punto de vista, al valor significativo de la finalidad a diferencia de la palabra “discurso” que atinge a un valor de significado. Esto puede ejemplificarse por medio de la percepción de algo. En teatro, por ejemplo, hay veces que el público “no entiende nada” y se queda preguntando por el significado de las cosas presentes en la obra. Cuando le preguntamos por lo que vio en la obra, puede ser capaz de describirnos toda la “lógica de sentido” de los elementos, por ejemplo la composición de los colores, la cantidad de personas en escena, el espacio en todas sus virtudes, los cambios de iluminación, etcétera. Sin embargo, a pesar de su maravillosa percepción de los elementos que vio se sigue cuestionando por el significado de ellas, que frente por ejemplo a la carencia de palabra se limita a tal punto de decir “no tiene discurso”. Esto es muy frecuente en el caso de la

¹³ Extraído originalmente por el autor en Veinstein, A. *La Mise en Scène Théâtrale et sa Condition Esthétique*. Paris: Flammarion, 1955 (pág. 7): [“En una acepción amplia, el término *escenificación* designa el conjunto de los medios de interpretación escénica: escenario, iluminación, música y actuación (...). En una acepción estrecha el término *escenificación* designa la actividad que consiste en el acuerdo, en un cierto tiempo y en un cierto espacio de actuación, de los diferentes elementos de interpretación escénica de una obra dramática”] Énfasis en el original.

danza, la cual comúnmente queda como “bonita, pero formal, con falta de contenido” siendo incapaces de ver el contenido que está expuesto en la forma. Es desde ese lugar es que digo: hay discurso sí, pero éste generalmente es percibido como sentido.

Volviendo al tema central, de acuerdo a lo expuesto sobre “Escenificación” por los autores consultados, podemos distinguir que presenta las siguientes características:

- Es un proceso que implica un acuerdo;
- Está inserto en un sistema complejo de estrategias;
- Es orientado por un agente director;
- Es la composición de elementos heterogéneos;
- Contribuye para establecer un sistema de sentido.

Entonces, articulando estas características podemos decir que la *Escenificación* es un proceso que implica el acuerdo, consciente o no, de un colectivo bajo la dirección un agente director -que puede ser unipersonal (director) o grupal (creación colectiva)- el cual toma diferentes decisiones insertas en un complejo sistema de estrategias para componer diversos elementos que contribuyan a establecer un sistema de sentido, que guiará en gran medida, pero no absolutamente, la percepción del espectador de lo “escenificado”.

Esta categoría a pesar de provenir del arte escénico como “el acto de escenificar en la escena”, también puede aplicarse a otras categorías como en el caso de la escenificación de un crimen o la escenificación de una fotografía, sin embargo todas se refieren a un proceso que compone elementos los cuales podrían, ante la percepción de un espectador, construir un sistema de sentido.

Estrategias de Escenificación y su intencionalidad

Por lo vislumbrado anteriormente, deducimos que en el proceso de escenificación influyen estrategias que determinan las decisiones realizadas por agentes directores. Respecto a estas estrategias dentro del proceso de la escenificación, Andrés Grumann dice:

“Por escenificación entiendo la producción estético-material ideada y planificada previamente y con posterioridad a la situación-teatro o lo que denomino puesta en escena. La escenificación es un proceso intencional de carácter artístico que persigue establecer un grupo de estrategias (que se pueden cambiar antes y después de la puesta en escena) para poner en escena una ‘obra’. El proceso de escenificación debe distinguirse claramente de la puesta en escena. Esta última encierra el conjunto de la materialidad, esto quiere decir, la corporalidad, que es llevada a cabo performativamente a través de su transcurrir junto a las presencias simultáneas de actores y espectadores” (2011, p.31, énfasis en original)

Según el comentario de Grumann, podemos apreciar en primer lugar una distinción importante que se refiere a la diferencia entre *puesta en escena* y *escenificación*, diciendo que por la primera entiende la situación-teatro, como el momento en el que está aconteciendo el acontecimiento, o sea el momento mismo en el que el espectador y los actores están respirando del mismo aire -al mismo tiempo y en el mismo lugar-; y por la segunda dice que la entiende como la producción del acontecimiento sin la intervención de espectadores, aclarando que ésta puede ocurrir antes o después de la presentación de la obra. Luego continúa describiendo el proceso de escenificación dándole el carácter de intencional, vale decir, que está ideado y planificado con propósito.

Si buscamos en la RAE la palabra “experiencia” nos encontraremos con dos definiciones que son importantes de traer a mi parecer. Por un lado nos dice que es el *“hecho de haber sentido, conocido o presenciado alguien de algo”* y por otro dice que es una *“circunstancia o acontecimiento vivido por una persona”*. En primer lugar nos dice que la *experiencia* es recibida por un *alguien* o una *persona*, vale decir, un receptor. Luego agrega que lo que recibe es un *acontecimiento* o una *circunstancia* – también puede ser una *situación-*, vale decir, una *vivencia* que pone en juego las

dimensiones de tiempo y espacio, colocando a este receptor frente a la *presencia de algo*, la que es sentida, conocida o *percibida* por éste.

Retomando el aporte de Fischer-Lichte sobre la Teatralidad, tenemos en la definición de experiencia tres de las cuatro sub-categorías expuestas por ella: el ACONTECER (que es lo vivenciado), la CORPORALIDAD (dada por la presencia de algo) y la PERCEPCIÓN (pues es el medio por el cual el receptor se relaciona con la vivencia).

En el caso de una experiencia teatral, a diferencia de cualquier otro tipo de experiencia, nos encontramos frente a una situación que fue diseñada con anterioridad al momento del acontecimiento, vale decir, previamente intencionada, lo que nos trae directamente a la sub-categoría faltante de ESCENIFICACIÓN.

Por lo tanto, las **estrategias de escenificación** son las estrategias tomadas por creadores escénicos antes o después de la situación-teatro, respecto a los *elementos significantes de la escena*, para construir un sistema de sentido, el cual fue previamente intencionado para la construcción de una experiencia teatral.

Visualizando la escenificación

Hasta aquí hecho el siguiente recorrido:



A partir de estos temas recaímos, ya en la exploración más escénica, en el concepto de *simultaneidad*. Este término se volvió radicalmente importante dentro del proceso de creación pues es a partir de éste que comenzamos a desarrollar toda la etapa posterior, vale decir, desde donde abordamos la escenificación de la obra.

Si vamos por tema, sintéticamente podemos observar cómo se manifiesta este concepto en cada uno de los campos estudiados:

- En Mark Rothko la simultaneidad la podemos observar en su obra plástica directamente. La producción de Rothko está inserta en el contexto estadounidense del Expresionismo Abstracto y en específico en un grupo llamado “Color Field Painting”, manifestación que proclama el uso de campos de color que interactúan para llegar a la expresión de un sentimiento. En el caso de Rothko, en su etapa más madura, tenemos dos superficies rectangulares de color que simultáneamente interactúan uno con otro.
- Cuando estudiamos los problemas geopolíticos en torno a los límites y fronteras definidos durante el periodo de la Guerra del Pacífico en el territorio atacameño, no nos habíamos dado cuenta de la presencia de la simultaneidad, sin embargo sí percibimos un antecedente que hoy podemos entenderlo como tal: el uso ambiguo de la palabra. Vimos que gran parte de los problemas fueron ocasionados por la ambigüedad semántica de las palabras, por ejemplo “el territorio comienza desde la Cordillera de los Andes” creaba una ambigüedad que no hacía justicia con la realidad. La palabra “desde” tenía diferentes significaciones, las cuales actuando simultáneamente hacía que el territorio fuese de una parte y de otra al mismo tiempo.
- Cuando fuimos a oír la conferencia sobre “Abstracción y Misticismo” del teólogo y filósofo español Amador Vega, nos llamó la atención algo que no habíamos percibido tan claramente en nuestro estudio previo de Rothko: lo Sagrado. En general lo entendíamos, pero no claramente. Durante la conferencia apareció una idea que para nosotros fue relevante: “La imagen sin imagen”. En términos muy sucintos, esto se refería a la construcción de lo sagrado en la

pintura de Rothko a partir de la deformación construyendo una imagen que no tenía imagen, y hoy podemos relacionar eso con la idea de simultaneidad si nos preguntamos ¿cómo algo puede tener y no tener, o ser y no ser, una imagen al mismo tiempo?

- Dentro de uno de los ensayos, una vez discutiendo, tratábamos de explicar eso que la conferencia nos había entregado. Tratando de llegar a la idea de algo irrepresentable pero representable a la vez, llegamos a un ejemplo claro: el átomo. Algo que no podemos ver pero que es absolutamente representado, sobre todo en las primeras experiencias antes de poder observarlo con un microscopio electrónico (los modelos de Dalton, Thomson, Rutherford), se especulaba cómo sería sin haberlo visto nunca, entendiendo esta ambigüedad como la acción simultánea de algo que puede ser y no ser al mismo tiempo.
- Tras el estudio del átomo comenzamos por fin a encontrar algunas cosas. Llegamos a la mecánica cuántica. Estudiamos dos casos particulares de la historia de la ciencia: el experimento de la doble rendija y la paradoja de Schrödinger. A partir de éstas entendimos que una de las bases principales de la mecánica cuántica se debía a un principio fundamental: la incertidumbre, las cosas están y no están al mismo tiempo. Es así como llegamos a estudiar las teorías de mundos paralelos y de realidades simultáneas: la teoría de las cuerdas.
- La “Teoría de Cuerdas” fue el lugar que nos permitió abrir nuestro estudio del micro-mundo del átomo al macro-mundo del universo. Finalmente todo esto lo pudimos cerrar nuevamente en el material propuesto: el Desierto de Atacama y dentro de él, los observatorios más grandes del planeta.

Frente a lo anterior, y de acuerdo al avance de la investigación, ya habíamos comenzado a visualizar un camino para la escenificación y un material escénico concreto con el cual poder trabajar.

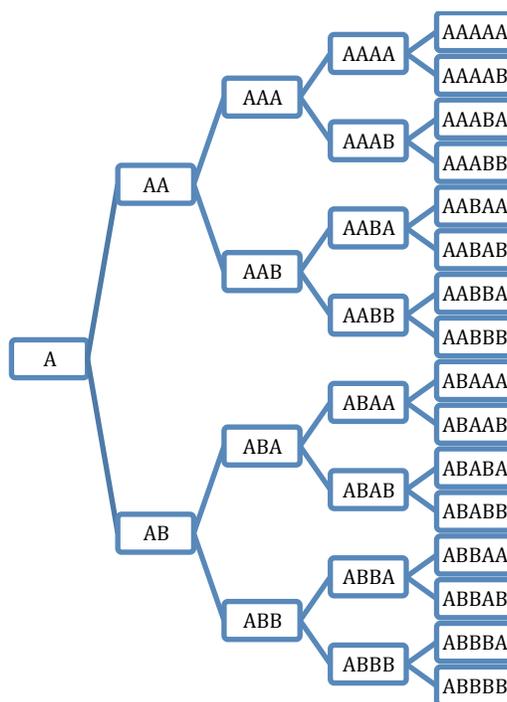
Prácticamente estuvimos siempre realizando juegos que nos permitieran relacionar los contenidos teóricos con una posibilidad escénica. Cuando descubrimos el

mundo de la “Teoría de las Cuerdas” y las conjeturas que ésta proponía de multiversos paralelos interconectados en un tejido de once dimensiones, fue posible visualizar algo material que teníamos en frente: los actores.

En el grupo éramos diez integrantes, ocho actores, una asistente de dirección y un director. De los ocho actores, dos eran hombres y seis eran mujeres. De ellas, dos eran altas, dos eran bajas y dos eran de contextura media... En ese momento me di cuenta de que era posible trabajar con un elenco duplicado actuando simultáneamente.

Los juegos escénicos que comenzamos a hacer consistían en poner en escena la paradoja de Schrödinger. Nos preguntábamos por como construir acciones escénicas que permitiesen ver la conjetura del “gato vivo y muerto al mismo tiempo”.

Uno de los juegos fue sentarse en una silla y proponer caminos posibles de bifurcación. En una “realidad” una persona sentada puede ir al baño, pero en otra “realidad” puede seguir sentada. En un plano la persona que estaba sentada podía quedarse dormida, y en otro estar leyendo un libro apasionadamente, y así sucesivamente hasta que llegamos a la siguiente estructura:



Estructura de Aplicación “Paradoja de Schrödinger”

Esta estructura se basaba en la aplicación de la lógica de las posibilidades propuesta por la *Teoría M* a partir de la *ecuación de Schrödinger*, en donde una realidad se puede desdoblar en distintas realidades hasta llegar a un *multiverso* de realidades paralelas, en donde hasta la mínima acción es capaz de generar todo este tejido de posibilidades.

Tras el hallazgo de esto decidimos trabajar la simultaneidad como estrategia de escenificación.

La simultaneidad

La *simultaneidad* se volvió radicalmente importante dentro del proceso de creación pues es a partir de ésta que comenzamos a desarrollar toda la etapa posterior de la investigación escénica. Observo hasta aquí que el planteamiento teórico-conceptual de un comienzo sobre la forma de la pintura de Rothko y las líneas exploradas anteriormente dentro del proceso de investigación empezaron a materializarse en algo concreto en donde trabajar.

La simultaneidad llegó para instalar estos contenidos que habíamos explorado dentro de una práctica escénica. Desde el comienzo del proceso hasta ahora pudimos entender el procedimiento con el cual los dos campos de color de Rothko podían comenzar a ser escénicos. Poner en acción una o dos, o más, realidades al mismo tiempo, para generar ese movimiento que proponía Rothko para ingresar al portal de lo desconocido.

En la práctica entramos a la simultaneidad, realizando varias aplicaciones escénicas. Nos preguntamos por cómo una realidad se puede ir “simultaneando”. Hacíamos cosas todos al mismo tiempo haciendo acciones en planos espaciotemporales distintos, hablamos en varias lenguas al mismo tiempo, etcétera.

Lo que desde la teoría nos parecía muy “elevado” -como el acceso a un plano sagrado o el ingreso a lo abstracto entendido como un lugar desconocido-, en la práctica comenzó a articularse.

Lehmann en *Teatro Posdramático* dice que la simultaneidad genera una fragmentación en el espectador, una compartimentación de su percepción, lo cual hace que se abruma su aparato perceptivo (Lehmann, 2013, p.153), y esto fue lo que comenzamos a desarrollar.

“La comprensión encuentra difícilmente un soporte en las conexiones abarcadoras de la trama, pues incluso los procesos y los acontecimientos percibidos en un momento escapan a su sintetización cuando transcurren simultáneamente y la concentración en uno de ellos hace imposible el registro claro de los otros (...) La función compensatoria del drama de proporcionar un orden al embrollo de la realidad queda invertida, y el deseo de ser orientado por parte del espectador, desautorizado”.
(Lehmann, 2013, p.153)

De este modo la práctica, de mano a la teoría, comenzó a levantar nuevas preguntas y posibilidades de respuesta frente a la dimensión abstracta de la pintura de Rothko. La incompreensión, o el abrumamiento perceptivo del espectador, se convirtió en un puente para abordar de manera escénica la dimensión sagrada de Rothko.

Dentro de las Artes Visuales

Paralelamente a mi formación como director e investigador dentro del área de “Estudios y Prácticas Teatrales”, que es la mención que estoy cursando dentro del magister, quise involucrarme de manera más directa en el campo de las Artes Visuales, motivo por el cual tomé como formación electiva los cursos de “Escultura I”, “Taller de Producción de Obra III” y “Taller de Producción de Obra IV”. Estos cursos son troncales en la formación de un estudiante en artes, por lo que ingrese de forma acelerada al ritmo, lenguaje y técnicas de esta disciplina.

Desde que comencé a interesarme en la abstracción he leído mucho sobre historia del arte y sobre teoría pictórica. Me he hecho conocedor de la biografía de varios artistas

y he estudiado los contextos políticos en los cuales han surgido sus planteamientos artísticos. Comencé a ir constantemente a exposiciones y museos, y he pasado horas contemplando obras de arte. Más allá de eso nunca había tenido un conocimiento práctico al respecto. Tomando estos cursos -eminentemente prácticos-, sumados a todo el estudio que he realizado, fui moldeando mi forma de ver la escena, y sobre todo, algo que logro percibir ahora, el lugar desde donde articulo el proceso de creación.

Durante los cursos fui trabajando en torno a las problemáticas y procedimientos del Color Field Painting. La pregunta constante que me iba haciendo entonces era ¿cómo llevar la perspectiva del arte sagrado de Rothko a mi trabajo del taller? Y en este sentido ¿qué procedimientos concretos puedo aplicar sobre un material para abordar esta perspectiva sagrada? Fue así que empecé a introducirme más personalmente en el campo de la teología para tratar de encontrar respuestas a mis preguntas.

Nuevamente el azar me presentó una oportunidad. La Facultad de Teología UC organizó el primer semestre del 2014 un ciclo de diálogos teológicos que durante diez sesiones iba desarrollando el tema de la religión y sus consecuencias en la cultura y la sociedad. Más allá del asunto católico, que la verdad no me interesaba, en las primeras dos sesiones se abordaba un tema que calzaba exactamente con lo que estaba buscando: “La experiencia de lo sagrado”.

Estas charlas estaban dirigidas por Antonio Bentué. El teólogo partió la charla siendo explícito en que la Religión y la Teología, si bien están relacionadas, no son lo mismo. La religión tiene que ver con un fenómeno más bien social y cultural, en cambio la teología se hace cargo de asuntos que trascienden la cultura, acercándose a un plano más místico que eclesiástico. Bentué decía que “*la experiencia sagrada existe aunque no haya Dios*”, y en este sentido se relacionaba a lo que ya había venido estudiando.

Más allá de volver a repetir los mismos asuntos sobre lo sagrado que abordé en el capítulo anterior, quiero exponer los descubrimientos claves que me llevaron a resolver las preguntas que me estaba planteando en el Taller.

Durante las dos charlas, constantemente se citaba a Rudolf Otto, un teólogo alemán que en 1917 publica su libro *La idea de lo sagrado* que funda una perspectiva

teórica relevante para el campo de la teología: la fenomenología de la religión. La obra de Otto se plantea la pregunta ¿en qué consiste fundamentalmente la experiencia religiosa? Y la respuesta de él es categórica: “*La experiencia religiosa es una experiencia numinosa, y lo numinoso es un misterio que la vez es terrorífico y fascinante*”¹⁴.

Bentué, por medio de Otto, identifica la experiencia sagrada como el resultado de estos cuatro términos, *lo numinoso*, *el misterio*, *lo tremendum* y *lo fascinans*.

- El *numen* es el ser inmenso que trasciende a las deidades de todas las culturas. Es el fundamento creador. Lo numinoso en defecto es la comunión entre lo descubierta y el sujeto pensante que lo descubre.
- El *misterio* es lo desconocido, es aquello que no somos capaz de decir ni imaginar. El hombre no conoce a Dios, sino que conoce la representación que él mismo hace de Dios. Lo misterioso dice que la esencia no se encuentra en los enunciados, sino que en la cosa que remite.
- El *tremendum* es el temor a ser consciente del absurdo, de experimentar el ser nada dentro de la realidad. Es la anagnórisis que dentro de la vida cotidiana hacemos de la realidad.
- Lo *fascinans* es la posibilidad de siempre llegar más allá en el camino desconocido de la realidad. Es un abismo que abre a otro abismo que siempre es más y más. Es la sorpresa eterna. A Dios no lo vamos a poder entender, Dios es siempre más fascinante.

Estas categorías dieron en mi búsqueda un procedimiento más claro para aplicar.

A continuación presentaré algunos de los trabajos realizados en los talleres. La selección de las obras que expondré no corresponde al criterio de escoger los “mejores trabajos”, sino que al objetivo de exponer las obras que ayuden a comprender el recorrido y las reflexiones surgidas desde la práctica.

¹⁴ Cita extraída de la charla “La Experiencia de lo Sagrado” de Antonio Bentué. Facultad de Teología UC, Campus San Joaquín, viernes 9 de mayo de 2014.



8.Fotografía Obra TPO III¹⁵

Fecha: 05 de Junio de 2014

Técnica: Papel Reflectante colgado e iluminado por halógeno con sensor de movimiento

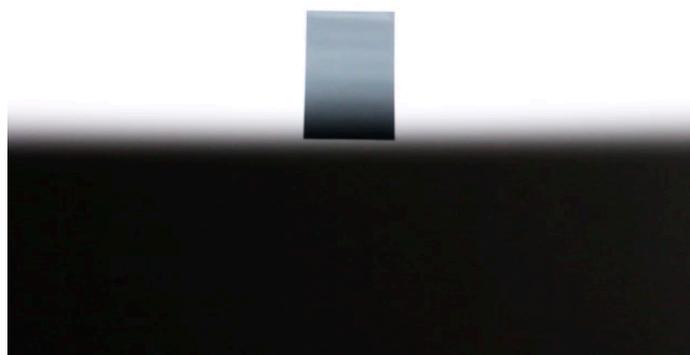
Dimensiones: 3 mts x 1,5 mts.

Durante el primer semestre del taller estuve buscando materiales que me permitieran activar alguna de las categorías extraídas de *la idea de lo sagrado* de Otto. En un principio mi búsqueda se centro en la combinación de colores que dieran como resultado una presencia magnética. Luego por la misma vía del color, llegué a pintar objetos tridimensionales para que se mezclaran visualmente en una superficie del mismo color. Hasta que llegué a probar con la luz. Con halógenos y sensores de movimiento comencé a iluminar mis obras.

En el video -puesto en el link a pie de página, o bien en el “Video 1” del Anexo N°1- se percibe que el material del papel reflectante va tomando características distintas respecto a la iluminación que les va llegando. Lo que estaba poniendo en juego era por un lado la simultaneidad de perspectivas que tenía el material por medio de la interacción de luz, y por otro lado, llevar al espectador a una experiencia perceptiva que

¹⁵ La obra se puede ver en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=jiX9-8Bs9TU>

lo dejara sin un sistema de referencia en el cual poder articular un discurso, relacionándose de este modo con la categoría de lo *misterioso* de Otto.



9.Fotografía Examen TPO III¹⁶

Fecha: 26 de Junio de 2014

Técnica: Papel sobre Superficie contrastada iluminada con Luz Estroboscópica en Espacio Sonoro amplificado por acoplamiento.

Dimensiones: 50 cms. x 25 cms.

Para mi examen del TPO III, seguí trabajando con la iluminación. Esta vez quería poner en práctica la recepción óptica del color contrastado –en este caso blanco y negro-, para hacer entrar un movimiento que desplazase al espectador a un abismo. Pensaba en ese momento en que lo fascinante de la categoría de Otto, podía trabajarlo como un constante cambio en la percepción de una cosa, y eso fue lo que probé. En el video de esta obra –ver link al pie de página o bien en el “Video 2” del Anexo N°1- se puede percibir mínimamente el movimiento perceptivo que generaba la experiencia de contemplar la obra.

Paralelamente quería probar otros elementos de la obra de Rothko, y es así como propuse trabajar con el silencio. Instalé dentro del mismo espacio micrófonos ambientales que se acoplaban cada vez que alguien hacía un sonido, poniendo una

¹⁶ La obra se puede ver en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=MSDwZMWRAHE>

atención en el plano del espacio que guardaba relación con las obras negras de la Rothko Chapel.

Pasando al segundo semestre, seguí trabajando con las categorías de Otto, sin embargo comencé a sumar otro concepto más con el cual trabajar. A través de la lectura de Kant y Pseudo-Longino comencé a visualizar lo *Sublime* como una dimensión de lo Sagrado.

Pseudo-Longino, en el siglo I d.C., comienza a plantear este término de lo “sublime” contrastándolo con lo bello. Kant decía que “*lo sublime debe ser siempre grande; lo bello puede ser asimismo pequeño. Lo sublime ha de ser sencillo; lo bello, en cambio, puede estar engalanado*” (Kant, 1943, p.14). La idea de lo sublime está vinculada a la misma experiencia sagrada definida por Otto, dice Kant que “*la soledad profunda es sublime*” (p.13). La idea detrás del concepto propone un acercamiento al hacer artístico del hombre, proponiendo una categoría para poder contemplar la creación, la cual se distancia de lo bello, puesto que ésta categoría es misteriosa.

Longino plantea que lo sublime está en la emoción, que está vinculado con lo inmenso, lo grande, que sin embargo ha de ser sencillo porque lo sublime es lo prodigioso, lo asombroso y lo persuasivo (Pseudo, 2010, p.23).

El segundo semestre la metodología propuesta para el curso consistía en una entrega todas las semanas que iba siendo acumulativa, vale decir que cada semana tenías que ir montando más obras dentro del taller. Las consecuencias de esta metodología, fueron evidentes en el curso, y nos llevó a todos a optar por lo sencillo. Sin embargo yo venía trabajando con luces y enchufes y cables, entonces ¿cómo hacer lo sencillo?

Para una de las entregas, no sabía qué hacer. Estuve pensando todo el fin de semana, y no tenía nada. Salí a ver una obra con una amiga, y a la salida nos pilló una gran lluvia. Nos mojamos completamente. Cuando llegué a mi casa ya tenía una opción.



10.Fotografía Entrega TPO IV

Fecha: 23 de Septiembre de 2014

Técnica: Resma de papel teñida por colorante rojo bajo la lluvia.

Dimensiones: 27,9 cms x 21,5 cms.

Esta obra fue sobre sencillamente el color, y el procedimiento fue: teñir papel. La elaboración consistió en teñir de dos formas diferentes el papel. El primer procedimiento consistió en dejar anilina roja sobre una resma de papel bajo la lluvia; el segundo procedimiento fue dejando colgar los papeles dentro de una fuente de agua con anilina.

El resultado fue muy sencillo, y el montaje también. La obra solucionaba muchas cosas y me hacía sentido con todo lo que había estado explorando. En la obra me aparecía de forma clara lo “sencillo” dicho por Longino respecto de lo sublime y la frase de Rothko que dice “*el hecho de que se comience por el dibujo es académico. Nosotros comenzamos por el color*” (Rothko, 2004, p.53) se me hacía evidente. Me llamó la atención poner en la obra el proceso, que el procedimiento estuviese condicionado por algo externo, no manipulable, y que eso estuviese en la obra. Lo relaciono con la frase de Rothko porque, de alguna forma, la estrategia de producción que usé para esta entrega no “dibujaba” el resultado, sino que se dejaba teñir sin ni un control. Además me pareció al menos gracioso presentar la imagen de una pintura de Rothko hecha con otros procedimientos.

Otro momento que destaco fue cuando ingresó el plano de la naturaleza como lugar de la experiencia sagrada. Pseudo-Longino decía que lo persuasivo es otra

característica de lo sublime, dice que “*se manifiesta óptimamente la figura cuando permanece oculto que es figura*” (Pseudo, 2010, p.60).

Desde el planteamiento teológico, Dios –entendido como lo *numinoso*- se presenta en la naturaleza. Un ejemplo de esto es Brahma en la religión hindú, que está presente en todo, solo que nosotros humanos debemos aquietar la mente para ser capaz de contemplarlo. Longino habla de un “juego de encubrimiento” en donde la experiencia de lo sublime aparece en el ocultamiento y develamiento dentro de la naturaleza y del arte, lo cual en las categorías de Otto podríamos decir que éste al *misterio*.



11.Fotografía Entrega TPO IV

Fecha: 09 de Noviembre de 2014

Técnica: Trozos de espejo enterrados sobre pasto

Dimensiones: Variable.

Después de haber trabajado siempre con papel, ahora comencé a trabajar con espejos. Esta fue una de las obras que presenté a partir de la exploración con este material. Lo que estaba experimentando era poner en un trabajo escultórico el planteamiento de Longino sobre la característica *persuasiva* de lo sublime. Tal como lo explica la técnica en el cuadrado de la ficha de la obra, la obra consistía en trozos de espejos de dimensiones variables enterrados sobre el pasto. En la fotografía no se logra

apreciar perfectamente el efecto conseguido, pero en vivo la obra se escondía al ojo humano. El efecto del reflejo del pasto hacía que la forma del espejo se perdiera en el plano verde de la cancha de fútbol.

Así como esta obra, la siguiente que realicé también trabajaba el mismo concepto de ocultamiento. Lo que hice fue poner una plancha de zinc galvanizado colgada por elásticos en una sala oscura. La iluminación aquí era radical. Hice una obra visual que no se podía ver, sino que sólo se podía percibir. El espectador sentía la presencia del objeto instalado ahí sin ser capaz de verlo. La plancha de zinc flotaba en medio de la sala negra, pero cuando el espectador chocaba con ella el objeto invisible comenzaba a vibrar generando un sonido que ayudaba a desarrollar la dimensión táctil del objeto presente. Por razones evidentes no tengo una fotografía en este caso para poder presentar.

“La noción de plasticidad es de la mayor importancia, pues con ella transmite su propia concepción de la realidad y adopta una posición personal frente a los debates entre una realidad establecida a partir del sentido de la vista y otra establecida a partir del sentido del tacto”
(Rothko, 2004, p.59)

Ya hemos hablado que la representación de la realidad visual, vale decir de lo que vemos, presenta solo la apariencia de las cosas, *su sombra* (Artaud). Sin embargo no hemos hablado de la dimensión táctil. Rothko decía que la plasticidad generaba un encuentro con la realidad táctil, la cual estaba más cerca de la esencia que lo visible. Lo táctil en la pintura corresponde a los movimientos sensoriales de movimiento dado por la textura de sus formas. Explica Rothko que en el caso de la escultura es claro, que tenemos el objeto y que podemos reconocer en él las dimensiones espaciales de su cuerpo. Sin embargo en el caso de la pintura esto es más difícil de acceder.

Dentro de su libro *La Realidad del Artista*, Rothko reflexiona sobre la posibilidad que presenta su pintura de reconocer una realidad más pura, distanciada de los

obstáculos de las apariencias. Esto dentro de su obra se manifiesta en toda su época clásica y explica las extrañas sensaciones generadas sobre el espectador. Esta característica táctil de su obra es la que permite al espectador ser parte del movimiento del color –vale decir la *emoción* en términos de Rothko-.

Exploración en estrategias de escenificación

En paralelo a mi estudio personal y a mis clases de artes visuales, estaba ensayando con el grupo, haciendo pruebas en la práctica de los postulados que iba viendo en la teoría y en mi experimentación dentro del taller.

Si bien ya teníamos la estrategia de la simultaneidad en nuestro haber, la exploración práctica nos fue arrojando otras estrategias que podíamos usar en nuestra creación. Estas estrategias las llamo estrategias menores puesto que, desde mi punto de vista, todas presentaban la simultaneidad como lugar de construcción.

A continuación daré cuenta en específico de las estrategias menores exploradas, las cuales podrán ser vistas en los videos del Anexo 1 al final de esta memoria. Es relevante destacar que las aplicaciones de estas estrategias corresponden a la ficción que tomamos para instalar la creación de la obra: la conferencia de un científico estadounidense en ALMA sobre los avances de su investigación -esto será abordado posteriormente cuando expliquemos la construcción temporal de la obra-.

a) Sincronicidad

Esta estrategia corresponde a la presentación de acciones sin un foco de atención, en donde la simultaneidad de dos sucesos son vinculados de manera a causal. Se desarrolla a partir de la obra clásica de Rothko que presenta dos campos de color que interactúan simultáneamente dando en su accionar el desenfoque de la percepción del espectador.

En el “Video 3” del Anexo 1 se presenta la aplicación escénica de esta estrategia. La situación se instala en un coctel en donde eventos simultáneos comienzan a sincronizarse.

b) Simetría

Esta estrategia proviene de las transformaciones isométricas de la geometría que proponen el desplazamiento de figuras en un plano a partir de un punto o eje de referencia, donde los cambios de la posición de la figura no varían su tamaño. En otras palabras, se dice que una figura tiene simetría si se puede rotar sobre un punto central y conservar la misma apariencia en por lo menos dos posiciones.

Tipos de simetrías:

- **Simetría Axial:** Reflexión de una figura a partir de un trazo AB.
- **Simetría Central:** Reflexión de una figura a partir de un punto A.
- **Traslación:** Desplazamiento de una figura manteniendo su dirección y orientación.
- **Rotación:** Desplazamiento rotativo de una figura a partir de un punto X.

Esta estrategia se desarrolla también a partir de la obra clásica de Rothko que presenta dos campos de color, solo que esta vez el desenfoque se da en la vibración de colores que actúan simultáneamente.

En el “Video 4” del Anexo 1 se presenta la aplicación escénica de esta estrategia pasando por cada uno de los tipos de simetría.

c) Duplicación

Esta estrategia corresponde a la duplicación del centro visual. Si bien es similar a la estrategia anterior, proponemos con esta estrategia una posibilidad más narrativa en su acción. Se presenta en simultáneo dos centros a partir de los cuales se construye la escena.

La estrategia surge del estudio que realizamos en torno a la física cuántica, y presenta dentro de sus posibilidades la estructura de la paradoja de Schrödinger explicada anteriormente.

En el “Video 5” del Anexo 1 se presenta la aplicación escénica de esta estrategia. La situación se instala en el momento previo de la conferencia en donde la realidad se bifurca generando un mundo paralelo.

d) Superposición

Esta estrategia corresponde a la intercalación de dos estados paralelos sobre un mismo objeto, en este caso, personaje. Con esta estrategia se pretende abordar la superposición de ficciones, en donde las circunstancias dadas de los personajes de una ficción son la misma de los personajes de otra.

La estrategia surge del estudio de la física cuántica, en específico con los resultados de la ecuación de Schrödinger que sostiene que dentro un sistema físico un electrón existe en todos sus teóricamente posibles estados de forma simultánea.

En la producción de Rothko vemos que ésta se ve en sus cuadros clásicos cuando ambas superficies de color quedan superpuestas perdiéndose el límite que separa un campo de color del otro.

En el “Video 6” del Anexo 1 se presenta la aplicación escénica de esta estrategia. La situación presenta a un grupo de científicos del siglo XXI son los mismos que un grupo de atacameños en el siglo XVI.

e) Deformación

Ésta corresponde a la estrategia del mismo nombre de la producción de Rothko desarrollada en sus Multiforms. Lo que plantea esta estrategia es la deformación de la figura –en este caso el contenido- a favor del color –en este caso la forma-.

Respecto al estudio realizado en torno al concepto de lo sagrado, sumado a la experiencia realizada en los Talleres de Artes Visuales, se propone esta estrategia para abordar una dimensión desconocida e incomprensible.

Esta estrategia se desarrolla de dos maneras:

- **Contenido como color**

A partir del trabajo de Rothko sobre los campos de color se abre la estrategia de “contenido como color” un procedimiento en el cual la palabra se aborda como sonoridad.

En el “Video 7” del Anexo 1 se presenta la aplicación escénica de esta estrategia. La situación corresponde al momento de la conferencia en donde el discurso –lo que dice- deja de entenderse para así entrar en una dimensión más sensorial del sonido de la palabra, dejando de lado el valor de la palabra como significado.

- **Figura como Fondo**

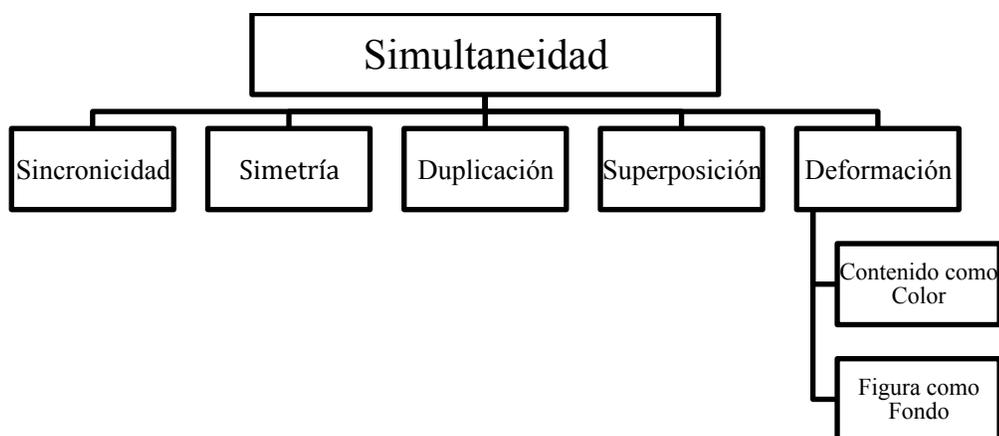
A partir de la exploración en artes visuales, se elabora de forma escénica la posibilidad de presentar la tensión realizada en la producción de Rothko en sus campos de color, en donde las figuras y formas se confunden con la superficie de fondo.

Esta estrategia hace relación directa con las oscuras pinturas de la Rothko Chapel.

Respecto al plano teológico, se toma la categoría de lo *numinoso* y *misterioso* para poder elaborar la aplicación.

En el “Video 8” del Anexo 1 se presenta la aplicación escénica de esta estrategia.

A modo de síntesis presento el siguiente esquema que jerarquiza las estrategias de escenificación exploradas en la práctica:



Esquema de Estrategias de Escenificación I

Como vemos la gran estrategia es la simultaneidad, y desde ella, por medio de distintos planteamientos, se van articulando las siguientes estrategias menores: la sincronicidad, la simetría, la duplicación, la superposición y la deformación.

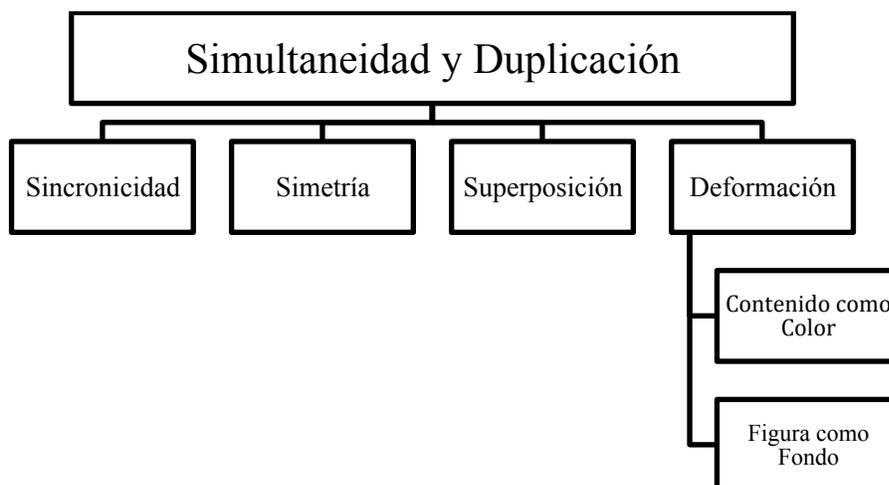
Todas las estrategias de una u otra medida están trabajando la simultaneidad. Siempre se están presentando dos o más acciones al mismo tiempo para ir desenfocando la percepción del espectador. Lo que llamo aquí como “desenfocar” corresponde a un nuevo termino que incluyo dentro de la investigación.

Por medio de la práctica, tanto en la escena como en lo visual, me fui dando cuenta que en realidad siempre estuve presentando dos focos de atención. Lo vemos claramente en el caso de la acción del papel reflectante en la primera obra que mostré, y también lo vemos en las estrategias que fuimos descomponiendo en la práctica escénica.

Posteriormente, ya entrando en la tercera etapa del proceso “Construcción Espacio-Temporal”, me he ido dando cuenta de que en realidad son dos los conceptos que fundan el proceso constructivo de la obra: la simultaneidad y la duplicación. Si bien son parecidos, de hecho uno implica al otro, en términos de elaboración escénica son distintos. La simultaneidad la veo como la ‘política’ desde la cual se organizan los elementos, está siempre, detrás de todo. Cuando se está usando la sincronicidad o la simetría, o cualquiera de las estrategias que presenté, está esta perspectiva de abrumar la percepción del espectador -como lo expliqué anteriormente con Lehmann-.

Sin embargo los materiales escénicos todos están duplicados, es una condición material necesaria para el funcionamiento de la obra: el elenco está duplicado, las ficciones están duplicadas, el tiempo ficcional está duplicado, la utilería está duplicada, la estructura dramática está duplicada, todo está duplicado. Incluso después retomamos lo que alguna vez habíamos hecho con los idiomas haciendo que incluso el “lenguaje” estuviera duplicado.

A nivel conceptual, si la simultaneidad se volvió mi política, la duplicación se volvió mi materia prima. Entonces mi cuadro esquemático quedó así:



Esquema de Estrategias de Escenificación II

Hago un énfasis sobre esto, porque a nivel de la discusión sobre la *práctica-como-investigación* ocurre algo que es curioso, la práctica comienza a de/formar la teoría, y luego la teoría comienza a “tirarle pases” a la práctica. Son interesantes estos momentos para mí porque es aquí donde veo una práctica reflexiva, una práctica que va modificando la estructura que la contiene, es el momento en el que el hacer comienza a cambiar las cosas. Puede que el cambio que estoy exponiendo aquí sea muy pequeño, pero al menos en la estructuración de la obra final ha traído modificaciones grandes. Con esto pasamos de entender las pequeñas estructuras que habíamos armado, para comenzar a mirar al objeto -la obra- desde una unidad.

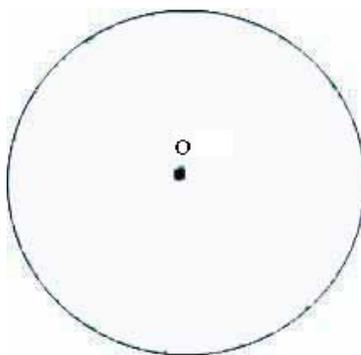
Donald Schön habla, a partir del contexto de la Investigación en las Artes, de “*reflexión en acción*”, y Henk Borgdorff de “*perspectiva de la acción*” o “*perspectiva inmanente*”, para referirse a este tipo de investigaciones en donde “*no se asume la separación de sujeto y objeto*”, vale decir, donde “*no se contempla ninguna separación entre investigador y la práctica artística*”, en donde “*no existe ninguna separación fundamental entre teoría y práctica*” (Borgdorff, 2010, p.30).

Estructuración Espacio-Temporal

En la tercera etapa, y última fase del proceso de creación, el objetivo es construir la obra dentro de un recorrido temporal para el espectador. Dentro de esto lo que ha surgido como necesidad es fijar la estructura dramática, siendo ésta entendida no como una “dramaturgia”, sino como la organización de las escenas en el tiempo -lo que le da el nombre a la etapa-.

Las estructuras simétricas que Rothko nos presentó desde un principio de repente se comenzaron a ver más lúcidas frente a nuestros ojos. Si bien ahora nos parece evidente que la obra esté duplicada, nunca fue el plan. Esta estrategia se fue desarrollando durante el proceso de creación. No fue concebida previamente. Llegamos a ella por medio de la investigación.

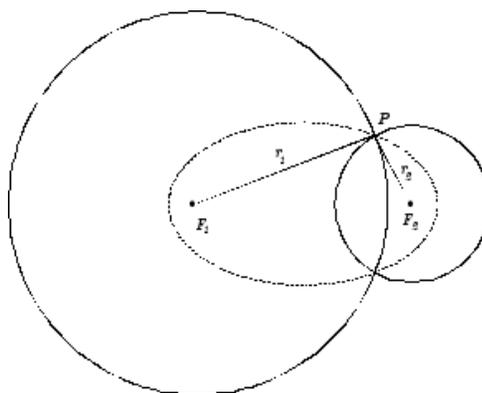
Hoy era muy claro ver la propuesta que teníamos con la obra. De forma muy esquemática veo que el teatro tradicionalmente se centra en *una* temática o en *una* narración. Que materialmente su sistema de producción lo construye en base a *un* texto, y que ese texto sólo tiene *un* sentido, etcétera. Todo se concentra en un único centro.



Esquema “Centro Único”

Lehmann dice que en el ‘teatro dramático’ “*se propone una ordenación de modo que, de entre todas las señales comunicadas en cada momento de una realización escénica sólo se enfatice una que, además, se sitúa en el centro*” (Lehmann, 2013, p.152) generando un sentido unívoco que niega cualquier tipo de libertad al espectador.

En contra de ese tipo de teatro, propongo realizar esta obra que tiene su centro duplicado, que presenta la acción de sus elementos de manera simultanea.



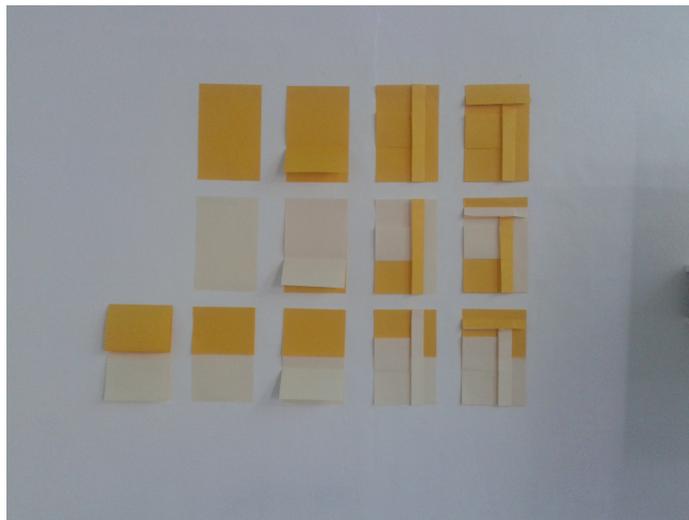
Esquema “Centro Doble”

Cuando me encontré con el libro de Sarduy, no entendí a qué se refería con “mirada expansiva”. Sin embargo, hoy a la luz de esta propuesta de duplicación de centro, veo que tiene mucho sentido. La ‘mirada expansiva’ corresponde a aquella mirada que no centra su atención en un foco, sino que tiene que dilatar la mirada para percibir el campo total de la visión.

Si volvemos a Rothko, logro entender ahora su pintura como una pintura sin centro, sin punto de fuga, lo cual hace que el espectador tenga que aplicar esa mirada expansiva para poder contemplar su obra. Esa mirada expansiva genera un desenfoque lo cual hace que sus campos de color adquieran movimiento, generando de este modo la experiencia que tanto buscaba producir en el espectador.

Materialmente todos los elementos de la obra están en relación a la duplicación del centro: el elenco es doble (4 personajes para 8 actores), la utilería y los vestuarios están duplicados, el lenguaje es doble (español e inglés), y la ficción es doble (científicos y atacameños).

Respecto a la estructuración temporal, he ido proponiendo varias formas. La primera la propuse respecto a una obra que realicé para el taller:



12.Fotografía Entrega TPO IV

Fecha: 12 de Agosto de 2014

Técnica: Serie de papeles color amarillo y blanco doblados.

Dimensiones: 2 mts x 1,5 mts.

La obra presenta un conjunto de papeles doblados que de forma serial van presentando diversas posibilidades de aparición de los colores escondidos entre medio de las capas.

La primera idea para armar la estructura temporal fue la siguiente: ¿qué pasa si reemplazo los colores de los papeles por alguno de los materiales duplicados que tenía? Voy a dar un ejemplo.

Ejemplo 1:

- Las ficciones (El amarillo los atacameños, y el blanco los científicos)
 - En el primer acto son solo atacameños (línea horizontal superior)
 - En el segundo acto se comienza con los científicos, pero a medida que hacen la acción van apareciendo los atacameños (línea horizontal del medio)
 - Hasta que finalmente el tercer acto es la mezcla de los dos (línea horizontal inferior)

Después de haber hecho el ejemplo anterior, pensamos ¿qué puede significar que después del pliegue aparezca la siguiente capa?

Ejemplo 2:

- Las ficciones (El amarillo los atacameños, y el blanco los científicos)
- Los pliegues (Las estrategias)
 - ACTO I: La primera escena son los atacameños.
 - La segunda escena son los atacameños en duplicación.
 - La tercera escena son los atacameños en duplicación y sincronía.
 - La cuarta escena son los atacameños duplicados, en sincronía, que están deformados.
 - ACTO II: La primera escena son los científicos.
 - La segunda escena son los científicos que al duplicarse hacen aparecer a los atacameños de atrás
 - La tercera escena son los científicos duplicados que están en sincronía con los atacameños de atrás.
 - La cuarta escena son los científicos duplicados que dejan ver a los atacameños de atrás en sincronía y que hacen aparecer a su vez una deformación dentro del plano de los atacameños.
 - Etcétera.

Como pueden apreciar el ejercicio puede ser inmenso.

Estuve un mes entero doblando papeles, imaginándome por medio de este juego posibles estructuras dramáticas que me diesen el recorrido temporal de la obra. Esto me trajo algunas consecuencias. Por un lado, hice tres obras de pliegues y dobleces en el Taller, lo cual contribuyó a descubrir posibilidades dentro de lo que se ve y no se ve, lo que se oculta y se devela en cada doblez, etcétera. Y por otro lado, me levanto un concepto que quizás no había estado tan claro antes.

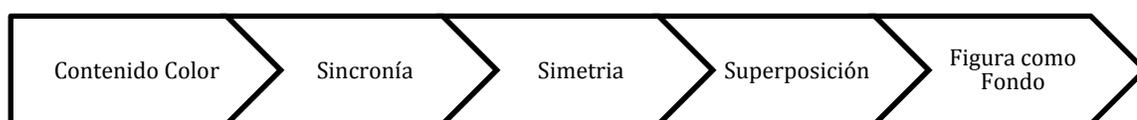
¿Qué pasaba si el amarillo es lo abstracto, y el blanco lo figurativo?

Lo que apareció con esta pregunta fue la posibilidad de controlar estos conceptos que fueron transversales durante toda la investigación como si fueran mis personajes. Más allá de las ficciones y las narrativas, lo que me presentaba esta pregunta era la posibilidad de ver la evolución temporal de la obra como un viaje hacia lo abstracto, o de lo abstracto a lo figurativo, o con subidas y bajadas dentro de una gráfica de figurativo/abstracto.

Con todo esto, en realidad nunca conseguí llegar a una estructura, sin embargo me había entregado posibilidades para jugar en escena. Con este juego de los dobles, empecé a ver el trabajo de estructurar el tiempo de la obra como un constante proceso de capas en donde una cosa te lleve a la otra. Una obra en la que cuando una cosa está por desaparecer viene a aparecer la otra. Eso podría ser en las ficciones, como en las estrategias, o como este personaje abstracto/figurativo.

Sin tener una estructura, lo único que tenía era un montón de materiales repartidos con los cuales poder trabajar.

La segunda opción para estructurar el tiempo de la obra fue graduar las estrategias dentro de una línea que partiera de lo figurativo hasta llegar a lo más abstracto. Esta estructura se parece a la pintura de Rothko que parte de desde una fase realista y termina pintando lienzo negros.



Esquema “Evolución de las Estrategias desde lo figurativo a lo abstracto”

Estuvimos mucho tiempo pensando en diferentes estructuras, hasta que apareció una posibilidad:

¿Qué ocurre si la regla para estructurar la temporalidad de la obra es el ritmo?

La estructura temporal corresponde actualmente a una estructura rítmica, que considera como factor: el flujo abstracto/figurativo (dada por el uso de las estrategias) y lo narrativo (dada por la ficción). Sin embargo esta estructura aún está en prueba porque aún no ha terminado el proceso de creación.

Una investigación transdisciplinar

Para cerrar, quisiera hacer una retrospectiva al inicio. La primera instancia de este proyecto fue seleccionar los materiales con los cuales íbamos a trabajar. De manera intuitiva seleccionamos a Rothko y el desierto de Atacama.

Ambos materiales de arranque fueron abordados de diferente manera. Hoy veo que en realidad uno es un **procedimiento** y que el otro es observado como un **material**. Por un lado tenemos la selección de un artista visual perteneciente siempre a la corriente de la pintura abstracta –Mark Rothko en este caso- desde el cual estudiamos toda su producción y contexto, tratando de entender su postura política y su entendimiento sobre lo sagrado. Por otro lado, en cambio, tomamos un material sobre el cual aplicar todos estos procedimientos, que como expliqué en la introducción, no es ni una dramaturgia, ni una anécdota, ni nada narrativo. Seleccionamos el desierto de Atacama como material, para mirarlo desde diferentes perspectivas y sobre él -entendido de la forma más amplia posible- realizar los procedimientos de abstracción.

Por medio de mi experiencia de taller, observo que las condiciones que establezco dentro del proceso de creación escénica son las mismas: (a) Escojo un **material**; (b) sobre el cual aplico un **procedimiento**. Este modo de producción de obra, es natural en los procesos de las artes visuales, de hecho en muchos de los momentos de los talleres se le pide al alumno seleccionar un material sobre el cual aplicará un procedimiento, sin embargo en el campo de la Escena no ocurre eso. Desde este lugar observo la particularidad de mi práctica artística y su valor como investigación. Propongo esta investigación que involucra, tanto desde la teoría como desde la práctica, a las Artes Visuales con las Artes Escénicas. Esta interacción es de carácter

transdisciplinar y se basa en la elaboración de una metodología nueva, la cual genera un “nuevo conocimiento”.

Respecto a la idea de conocimiento dentro del debate de la investigación en artes, existen diversas perspectivas, pero de manera acotada respondo a la sistematización que hace Gilbert Ryle sobre qué es el conocimiento. Explica que el conocimiento puede ser entendido como un *conocer-qué* que es distinto al *conocer-cómo*. El primero está vinculado con la investigación tradicional en donde, basándose en hechos, llegan a obtener “*nuevos conocimientos*”; en cambio, el segundo se basa en las habilidades, obteniendo más bien “*nuevos resultados*”, lo cual abre una perspectiva más performativa sobre lo que se conoce puesto que es por la acción. Con este antecedente, Brad Haseman apunta entonces que “*la investigación artística es una investigación performativa*” (Vera, 2010, p.18) argumentando así a favor del valor de las artes dentro de los contextos de investigación académica.

La investigación presupone el levantamiento de nuevo conocimiento, y a propósito de Ryle y Haseman, este conocimiento en el campo de las artes corresponde a un conocimiento que es performativo. Si lo vemos desde el campo metodológico de la creación, efectivamente observo que existe una práctica en el proceso de creación de la obra “*Atacama*” que permite vincular de manera interdisciplinar campos distintos del conocimiento a partir de una obra de teatro, lo cual espero se dé en la experiencia del espectador. De alguna forma espero que el espectador de la obra comience a percibir *performativamente* los contenidos teóricos de lo sagrado que estructuran la investigación, que ingrese desde la experiencia a todo el plano que fuimos estudiando, dejando de lado la palabra, dejando de lado la figuración, para exactamente ingresar en la experiencia abstracta pura que proponemos desde el proceso de creación. Sin embargo, esto no podemos verlo ahora, vamos a comprobarlo cuando finalmente se presente la creación.

Con una mirada ya más alejada de mi proyecto sobre la aplicación de una Metodología de Abstracción en las Artes Escénicas, observo que hay un proceso compartido o *interpenetrado* entre lo que realizo dentro del campo de las artes visuales

en conjunto a mi formación en las artes escénicas. Destaco particularmente que el hecho de abordar un material y posteriormente aplicarle una estrategia de escenificación, se ha vuelto cada vez más transdisciplinar.

Al respecto del término transdisciplinar, el sociólogo Sergio Vilar, dentro de la discusión disciplinaria en el campo de humanidades y ciencias, expone:

“En la inter- y transdisciplinariedad se produce una fertilización cruzada de métodos y conocimientos sectoriales (disciplinarios) en pos de una integración ampliada del saber, hacia un “todo” relativo, manteniendo los conocimientos de las “partes”. Para que haya inter- y transdisciplinariedad es preciso que se produzca una transformación recíproca entre disciplinas” (Vilar, 1997, p.29)

Ocurre que si bien en un comienzo había entendido mi práctica como un camino interdisciplinar entre Artes Visuales y Teatro, al momento en que ingreso a “practicar” en el área artística observo un cambio en la forma de ver la metodología ¿Pero cuál es la diferencia entre ambas nociones? Al respecto Vilar dice:

“Hay una oscilación constante entre inter- y transdisciplinariedad, porque toda interdisciplinariedad tiende a transformarse en transdisciplinariedad en la medida en que los métodos correspondientes se aproximan y resultan dependientes de sujetos-objetos-contextos-proyectos complejos, engarzados en unas y otras redes de complejidades, en las que operan numerosas relaciones de transformación” (p.32)

En este sentido, tras la cita anterior, ocurre dentro de mi proceso de creación que desde la idea interdisciplinaria de extraer procedimientos de una disciplina para aplicar a la otra, en donde la interacción entre los conocimientos de diversas disciplinas se vinculen frente a un fenómeno concreto, comenzó a pasar que los hallazgos de un área

empezaban a modelar los pasos de la otra, y es ahí donde comienza una interacción que interviene “sin pedir permiso”:

- Cambio en el lenguaje dentro de ambas disciplinas
 - La palabra color reemplaza a la noción personaje.
 - Los personajes pasan a ser las sensaciones generadas en el espectador (percepción abstracta / percepción figurativa).
 - El montaje de la obra visual se ve como una puesta en escena, en donde el tiempo es uno de los factores que deforman la percepción del observador.
 - El director deja de dirigir la obra sino que comienza a dirigir al espectador.
- Ingreso de obras plásticas dentro del montaje escénico.
- La metodología se construye a partir del modelamiento entre ambas disciplinas.

IV. CONCLUSIONES

A pesar de intentar escribir conclusiones en este final, puesto que éstas fueron siendo develadas en el transcurso de la investigación, es importante destacar que la exploración en torno a esta metodología de abstracción no está agotada, siendo ésta la principal conclusión que podemos extraer.

A través de la escritura de esta memoria he observado que la investigación artística es una experiencia caótica que por medio del azar va construyendo sistemas de sentidos que son propios de la práctica. Tal como fui exponiendo, la investigación estuvo llena de hallazgos dados por el azar de las circunstancias: por ejemplo el libro de Severo Sarduy, los talleres en el GAM, el contexto del debate territorial marítimo en La Haya, o los seminarios que fueron contribuyendo a la investigación -el de Amador Vega y el de Antonio Bentué-. Observo que la investigación artística tiene un “margen de error” que contribuye a la investigación misma. A través de mi experiencia como director he visto que cuando uno está metido en un tema los caminos dispersos que uno pueda tomar siempre llegan a un lugar en común. Pareciera que de algún modo todo empieza a “calzar”, siendo ésta una de las características de la investigación en artes.

La investigación artística, tal como he dicho en el desarrollo de esta memoria, abre espacios a otros campos disciplinares que ayudan a contribuir tanto en el acopio de información y experiencias para la creación como al desarrollo de nuevas estrategias. Si bien la metodología aplicada en el proceso de esta creación se plantea en un camino interdisciplinar, observo hoy que la práctica te lleva a lugares que se distancian de los lugares centrados en tu propia disciplina. Tal es el caso de la relación establecida entre artes visuales y teatro en mi investigación que me lleva a de/formar el lugar desde donde me instalo como creador. Observo hoy que la transdisciplinariedad es un paso necesario dentro de la investigación en artes, y que a través de ella se puede avanzar en el desarrollo de nuevas metodologías.

Otra conclusión que extraigo tras la escritura de mi proceso de creación es que el teatro es un lugar de construcción, y que viéndolo así, podemos descubrir en él

posibilidades nuevas desde donde articularlo. Más allá del camino de la interpretación, como expuse en un momento, existen otras vías que nos permiten elaborar como artistas estrategias específicas que deformen el material de trabajo. Así como en este proceso en donde la estrategia de la “simultaneidad” -y posteriormente el ingreso de la “duplicación”- permitieron *transdisciplinar* a Rothko en el teatro, veo la posibilidad de trabajar en torno a acciones concretas que desarticulen los sistemas de producción como camino a nuevas metodologías y creaciones que reflexionen en torno a las problemáticas de un contexto específico.

Otra conclusión que veo es que la referencia dentro del campo de las artes puede pertenecer a cualquier campo del conocimiento. Dentro de la memoria del proceso de creación fui exponiendo referentes que, dada la naturaleza del proyecto, no venían del campo de las artes escénicas. Planteo de este modo que el marco referencial en el cual se instala un creador no corresponde simplemente a una lista de “inspiraciones” en las cuales se funda su proceso, sino que corresponde a una “genealogía” amplia que aborda tanto la experiencia práctica desarrollada como la biografía del artista, y que ésta a su vez, se deja permear por fuentes diversas que aportan al desarrollo de su proyecto.

Finalmente, digo que la investigación artística es absolutamente subjetiva y que el investigador/creador debe permitir el ingreso de esta cualidad particular que no se repite en la investigación científica y ni siquiera en la humanista. El asunto más conflictivo con el que me tuve que enfrentar en la escritura de esta memoria fue el carácter subjetivo de la investigación en artes, dada por el involucramiento del investigador en su creación. Así como el arte, la exploración teórico-práctica que funda el desarrollo de una investigación artística depende de variables que se salen del recorrido regular en torno a una pregunta. Estas variables dependen de las circunstancias vividas, y por ende, la investigación está dada por la experiencia, siendo lo más pertinente en la escritura de una memoria la narración del recorrido que ayude a vislumbrar las partes del todo como un proceso de investigación.

V. BIBLIOGRAFÍA

De acuerdo al carácter inter- y transdisciplinar de esta memoria, se presenta la bibliografía en seis categorías temáticas que fueron fundamentales dentro del proceso de creación.

Teatro

Artaud, Antonin (2005). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Sudamericana.

Diago, Nel, sel. (1997). Manifiesto para un teatro del tercer milenio. *Revista de Estudios Teatrales N°11*, p. 267-274.

Duarte, Coca (2010). *El proceso de creación teatral: primeras aproximaciones*. Revista Teatro/CELCIT N° 37-38, p.115-125. Recurso electrónico. Fecha de ingreso: 07 de Noviembre 2014. http://www.celcit.org.ar/publicaciones/rtc_sum.php?cod=30

_____ (2011). *Estrategias de escenificación y memoria de obra: una propuesta para el análisis del proceso de creación teatral*. Revista Cátedra N°9. p.58-76. Recurso electrónico. Fecha de ingreso: 06 de Noviembre 2014. <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/catedra9/duarte%20catedra9.pdf>

Fischer-Lichte, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.

Grumann, Andrés (2011). “*De complejidad y coexistencia. El + y el – de la relación política entre el teatro y los medios/media*”. Revista Cátedra de Artes N°9. p.29-41.

Gumbrecht, Hans (2005). *Producción de Presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México D.F.: Ed. Universidad Latinoamericana.

Lehmann, Hans-Thies (2013). *El Teatro Posdramático*. Murcia: CENDEAC.

Mauro, Karina. *La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como “interpretación”*. En Revista Latinoamericana de Estudios sobre Cuerpos, Emociones y Sociedad, No. 4. Buenos Aires, 2010, pp. 29-40.

Pavis, Patrice (2005). *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva.

Sánchez, José A., ed. (1999). *La Escena Moderna: Manifiestos y textos sobre teatro de la época de vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal.

Artes Visuales

Baal-Teshuva, Jacob (2003). *Mark Rothko (1903-1970): Cuadros como dramas*. Madrid: Taschen.

De Micheli, Mario (1999). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.

Foster, Hal (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Ediciones Akal.

Gooding, Mel (2002). *Arte Abstracta*. São Paulo: Cosac Naify.

Hess, Barbara (2006). *Lucio Fontana*. Madrid: Taschen.

Malevich, Kazimir (1926). *Manifiesto Suprematista*. Del original манифест супрематическая. Traducción Marcelo Ricci. Sin publicar.

_____ (2007). *El Mundo No Objetivo*. Sevilla: Doble J.

Mondrian, Piet (1957). *Arte Plástico y Arte Plástico Puro*. Buenos Aires: Editorial Víctor Leru.

Rothko, Mark (2004). *La realidad del artista. Filosofías del arte*. Madrid: Editorial Síntesis.

_____ (2007). *Escritos sobre arte (1934-1969)*. Barcelona: Editorial Paidós.

Ciencias

Blaschke, Jorge (2012). *Los gatos sueñan con física cuántica y los perros con universos paralelos*. Barcelona: Ediciones Robinbook.

Du Sautoy, Marcus (2009). *Simetría: un viaje por los patrones de la naturaleza*. Barcelona: Acantilado.

Penrose, Roger (2006). *El camino a la realidad*. Barcelona: DEBATE.

Pla i Carrera, Josep (2012). *Euclides: La geometría. Las matemáticas presumen de figura*. Madrid: RBA Ediciones.

Teología

Eckhart, Meister (2001). Vega, Amador ed. *El fruto de la nada y otros escritos*. Madrid: Siruela.

Husserl, Edmund (1982). *La idea de la Fenomenología: cinco lecciones*. México: Fondo de Cultura Económica.

Kant, Immanuel (1943). *Lo bello y lo sublime*. Buenos Aires: Anaconda Ediciones.

Martínez, E. (2004) *Relación entre ciencia y teología. ¿Qué es la Teología?*. Recurso electrónico: www.catholic.net [Fecha de Ingreso: Abril de 2014]

Pseudo, Longino (2010). *De lo Sublime*. Santiago: Metales Pesados.

Vega, Amador (2010). *Sacrificio y creación en la pintura de Rothko*. Madrid: Siruela.

Investigación en Artes

Borgdorff, Henk (2010). El debate sobre la investigación en artes. *CAIRON 13 Revista de Estudios de Danza*, Universidad de Alcalá, p. 25-46.

Féral, Josette (2009). Investigación y Creación. *Estudis Escènics. Quaderns del'Institut del Teatre*, n 35, p. 327-335.

Sánchez, José A. y Pérez, Victoria (2010). La investigación en artes escénicas. Introducción. *CAIRON 13 Revista de Estudios de Danza*, Universidad de Alcalá, p. 5-13.

Sánchez, José A. (2009). *Investigación y experiencia. Metodología de la investigación creativa en artes escénicas*. En *Estudis Escènics* N°35. Barcelona: Dossier Scanner, p. 327-335.

Silva, María Inés y Vera, Alejandro (2010). *Proyectos en artes y cultura: criterios y estrategias para su formulación*. Santiago: Eds. de la Universidad Católica de Chile.

Vera, Alejandro (2010). Arte y Conocimiento: Algunas reflexiones desde la perspectiva del posgrado. En *Revista Cátedra de Artes* No. 8. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, Facultad de Artes.

Vilar, Sergio (1997). *La nueva racionalidad comprender la complejidad con métodos transdisciplinarios*. Barcelona: Editorial Kairós.

Libros complementarios

Cluny, Claude (2008). *Atacama. Ensayo sobre la Guerra del Pacífico, 1879-1883*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sarduy, Severo (2007). *Obras I. Poesía*. México: Fondo de Cultura Económica.

ANEXOS

ANEXO N°1

Videos de la exploración práctica en el proceso de creación¹⁷

¹⁷ Estos videos corresponden a la grabación de algunas de las obras visuales montadas en el taller, y a la aplicación escénica de las estrategias de escenificación presentadas en una muestra abierta al final del primer semestre el 19 de Julio del 2014

ANEXO N°2

“ATACAMA”: Ficha Artística

Dirección:	David Atencio
Asistencia de Dirección:	Rocío del Pino
Diseño Integral:	Francisca Lazo
Dramaturgia:	Cía. Tercer Abstracto
Elenco:	Juan Diego Bonilla Daniel Contesse Victoria de Gregorio Miriam Faivovich Belén Fajardo Niksi Marín Catalina Muñoz Nicolás Russi Stephany Yissi
Música:	Pablo Serey
Producción:	María Catalina Jorquera Laura de la Maza
Duración:	1 hora 10 minutos.

Reseña de la obra

Un grupo de científicos son invitados a presentar una conferencia sobre sus avances astronómicos en ALMA (Atacama Large Milimeter/Submilimeter Array), el observatorio más grande del mundo ubicado en el Desierto de Atacama. Durante el progreso de esta conferencia el mundo de los científicos comienza a mezclarse con el de un grupo de atacameños precolombinos que desde su época comienzan a interferir en la dimensión del futuro. La obra juega en estos espacios simultáneos en donde la dimensión espaciotemporal va abriendo caminos hacia otra realidad.

ANEXO N°3

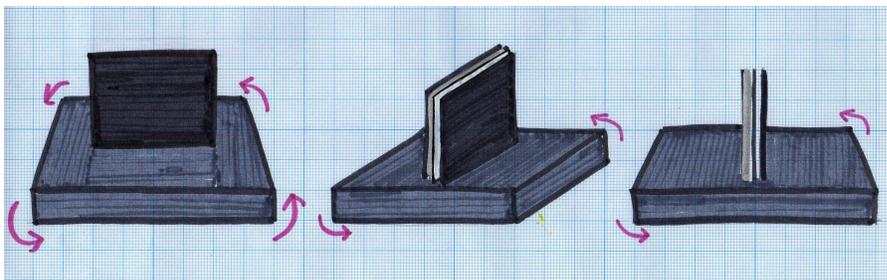
Propuesta de Diseño Integral

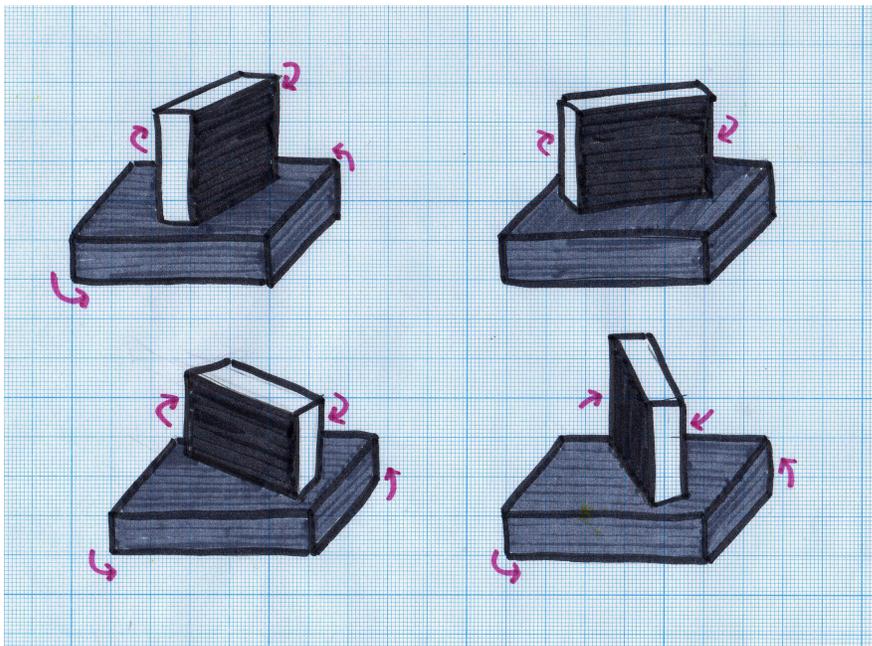
El trabajo de diseño integral de ATACAMA se organiza en dos búsquedas fundamentales. Por un lado es diseño se corresponde con el propuesta material dada por la dirección en donde todos los elementos están duplicados en la puesta en escena, y por otro lado, la propuesta recae en la dimensión sensorial propuesta a partir de la metodología, política y estética, extraída desde Rothko.

Espacio Escénico

De acuerdo a la estructura de la obra que va haciendo aparecer y desaparecer el mundo de unos científicos del s.XXI con el de unos atacameños del s.XVI, se propone como estructura espacial una plataforma giratoria (de 6x6 mts) sobre la cual va un “pared” que sirve de diferenciadora de los dos mundos. La escenografía en este sentido presenta diversas posibilidades de miradas para el espectador, en donde es capaz de ver sólo una de las partes en un momento, luego la otra parte que le fue oculta, hasta que finalmente va mezclando ambos niveles entre un plano y otro para terminar viendolos de forma simultánea.

Este diseño está inspirado, en la película “Odisea en el Espacio” de Stanley Kubrick, en donde el monolito es el punto de conexión entre todos los mundos presentes en la ficción de la película.

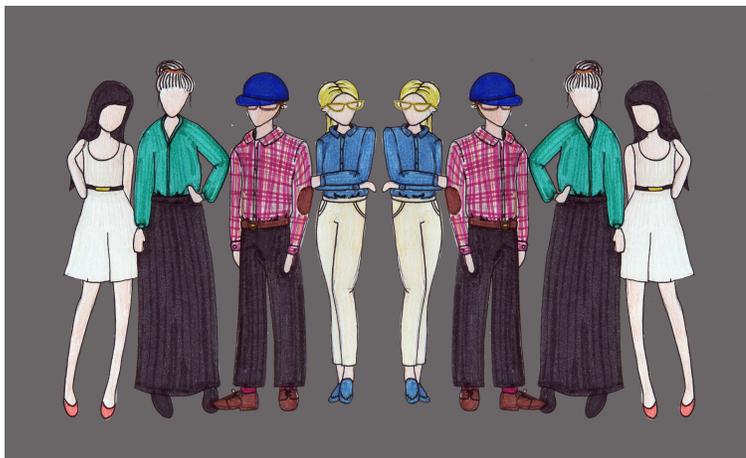




Nos interesa con este diseño simplificar la visualidad y el dato anecdótico sobre la escena para ingresar en la dimensión más sensorial de la obra, la cual estaría dada por el movimiento de esta gran estructura en el espacio.

Vestuario y utilería

En el terreno del vestuario, y así también en el de la utilería, la propuesta es que todos los elementos estén duplicados, entonces para los 4 personajes de la obra hay dos actores por cada uno.



De acuerdo a la ficción planteada, los vestuarios presentarán cambios durante el transcurso de la obra en donde los científicos pasan a ser los atacameños del otro mundo. Es así que serán los mismos actores-personajes que hacen los atacameños del otro universo.

Respecto a la utilería, ocurre lo mismo que con los vestuarios, y esta será funcional a las dos ficciones propuestas. Por un lado los elementos de oficina (lápices, carpetas, hojas, micrófonos, etc.) del mundo de la conferencia de astronomía, y por otro lado los elementos andinos (piedras, lana, telar, etc.) del mundo de los atacameños.



La Iluminación

Es relevante para este proyecto la iluminación, pues es ésta la que permitirá jugar con los ambientes pasando de un tiempo al otro, del espacio de una conferencia a un desierto árido y seco. En este sentido, se propone una luz que rodee la plataforma basada en estructuras simétricas que contribuyan a la idea de duplicación.

