

**Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Escuela de Cine**

**Indagaciones en el viento. La bicicleta como práctica de
experimentación artística.**

Tesis para optar al grado de
Magíster en Cine y Artes Audiovisuales

Presentada por

Matías José Antezana Saavedra

Profesor guía
Marcelo Raffo Tironi

**Valparaíso
19 de julio de 2023**

Contenido

Introducción: Un método de experimentación artística como tesis.....	3
1. Preparando la salida	5
1.1 La inscripción de lo que se mueve	5
1.2 Estrategia de navegación primitiva.....	7
1.3 Movimiento y dibujo.....	12
2. Puesta en movimiento.....	20
2.1 El extraño equilibrio de andar en bicicleta.....	20
2.2 ¿Y cómo es esta habitación del aire?	24
3. Método experimental de generación de escritura audiovisual.....	35
3.1 ¿Cómo dejar registro de este pensamiento?	35
3.1.1 Breve historia de los materiales recolectados.....	38
3.2 Ir pensando con las imágenes.....	39
3.2.1 Hacer reír al material	41
3.2.2 Imagen en movimiento y dibujo	42
3.2.3 Conversación entre pensamiento y camino.	43
4. bibliografía.....	49
5. índice de imágenes	50

Introducción: Un método de experimentación artística como tesis.

Con celular y en bicicleta ¿cuál es el cine que puedo hacer? Este trabajo se enmarca en una práctica de investigación artística, que es también una respuesta a esa pregunta. Propone una estructura teórica que se articula con un aparato práctico, cuya puesta en marcha constituye una experiencia de la intensidad del tiempo a la vez que moviliza un proceso de escritura cinematográfica. En ese sentido se arma como un aparato de navegación experiencial para, al recorrer, elaborar materiales visuales, sonoros y reflexivos desde el movimiento.

Esta práctica relaciona dos ideas principales. Por una parte, sitúa la experiencia física de recorrer en bicicleta como una práctica de comprensión territorial reflexiva, en un estado de sintonía con el entorno, a la vez que indaga en la posibilidad de enlazar percepciones hápticas que se van recolectando al recorrer. Estas prácticas indagatorias coinciden en lo cinético desde una perspectiva cinematográfica, en tanto busca escribir el movimiento. Visto de ese modo, la tesis plantea transcribir un tipo de sensibilidad que aparece dado el movimiento que ocurre.

La bicicleta, como aparato, es comprendida como una entidad híbrida, compuesta por dos unidades complementarias: un humano y una bicicleta que no están definidas necesariamente en una jerarquía, y que al ser puesta en práctica activan una mecánica táctil del territorio, en una relación con el suelo y el paisaje. Esta mecánica puede convertirse en una nueva entidad de fuerza y cadencia que examina el territorio al recorrerlo.

El registro de esta experiencia de recorrer, reflexivo desde la perspectiva física de la luz, es también un lugar para el pensamiento. Aparece entre el movimiento del propio cuerpo (humano) ampliado a través de una tecnología (bicicleta, cámaras), y el mundo, con una insistencia en el pensamiento, una

profundización, un modo de poner atención. Existe en cierta contradicción entre transitar y permanecer, en una permanencia en el pasar.

Al dar forma audiovisual se busca relevar y comunicar el cruce entre una experiencia del tiempo a través de la percepción de los elementos del mundo físico, registrados con ayuda de la tecnología, con unos dibujos que son intentos de implicar imágenes que reverberan al detenerse luego de los recorridos.

El método propuesto implica una articulación concreto-digital en su metodología. Un desarrollo corporal del movimiento es registrado por un aparato tecnológico, es observado y luego explorado a través del dibujo.

La pregunta que se plantea va más allá de la condición vehicular de la bicicleta. En este verdadero viaje hay algo que olvidan los otros medios de transporte. No todo traslado es viaje. El avión tiene fuselaje que protege, el auto tiene sistemas de seguridad que protegen, la bicicleta no los tiene y precisamente ahí hay una condición que se investiga.

Esta pregunta es a la vez la propuesta metodológica. Se propone una metodología experimental que cruza el cuerpo, el pensamiento, el dibujo y la imagen audiovisual para abordar esta comprensión territorial al recorrer. Es la puesta en marcha de un método de indagación artística a través de un aparato que acciona y registra a un habitante en movimiento y en sintonía con su territorio para generar una escritura audiovisual.

Consiste en el ejercicio de ir y venir entre la práctica performática del movimiento-registro y la exploración a través del dibujo de las percepciones que quedan resonando luego del recorrer.

Esto requiere organizar un grupo de elementos en un vehículo movilizadopor un pasajero, equipado de cámaras portátiles, que produce distintos registros que se reúnen a través de la escritura audiovisual.

Al registrar en video y sonido una presencia humana in situ, que es móvil y provista de tecnología, surge una imagen de tensión con el mundo, en donde la percepción de las condiciones físicas del entorno, la forma del suelo, la pendiente, la gravedad, la densidad del aire y el viento, se intensifican. La

producción de estas imágenes puede estar sometida a un razonamiento previo que es tanto visual como práctico: consideraciones sobre encuadre y el adosamiento del aparato de registro a la bicicleta, momento del día o el año y sus condiciones atmosféricas respectivas, circuito a recorrer, pendiente, tiempo y esfuerzo de la carrera. Sin embargo, la puesta en práctica de esta configuración previa funciona como un punto de partida, y se busca que al ser puesta en práctica haga emerger imágenes para contar este estado de sintonía con el movimiento.

El dibujo aparece como reverberación del ejercicio. Es de naturaleza intuitiva, o por lo menos mixta entre la intuición y la razón. Es realizado por el cuerpo sobre la bicicleta y luego, en un segundo momento, en *La fusión entre el ojo, la mano y la mente* (Pallasmaa, p.79) al dibujar en el espacio vacío del papel.

La insistencia en esta experiencia personal de dibujo-aprendizaje temporal en el territorio puede ser entonces volcada al interior del pasajero, hacia *el interior de la línea*.

El acercamiento a esta insistencia interior es abordado desde el dibujo, también a través del cuerpo, en sintonía con la vista, en un acontecer que es posterior, en donde aún permanece cierto eco corporal del movimiento, memoria o huella.

La propuesta audiovisual busca provocar la experiencia de permanencia en el movimiento al organizar el tiempo entre las imágenes que se producen.

1. Preparando la salida

1. La inscripción de lo que se mueve

Me parece importante plantear desde el comienzo una relación con la tecnología en donde la bicicleta y las cámaras, comprendidas como mediadores entre los humanos y el mundo, se ubiquen en una posición que permita prácticas liberadoras. Estas prácticas serían útiles aquí al hacer aparecer una imagen que

no esté normada por convenciones que, según lo planteado por Richard Bégin, obedezcan al *orden de los dispositivos* (p. 125), los cuales reproducen *relaciones calculadas y una trayectoria determinada y determinante* (p. 127).

Bégin dice que los dispositivos, citando a Agamben, *realizan una actividad de gobierno sin el más mínimo fundamento en el ser* (p. 127), y es por esto que deberían implicar siempre un proceso de subjetivación, es decir, de constitución como sujetos que expresan su percepción única del mundo.

Las pequeñas cámaras portátiles se encuentran en todos lados. Son fácilmente transportables y permiten registrar situaciones en sintonía con el entorno. Aparentemente sus características otorgan a quien las usa una posibilidad de libertad, pero cargan con ellas un *dispositivo* invisible, una red de relaciones que determinan su uso y, por tanto, categorizan y sitúan a quien las utiliza de acuerdo a las reglas institucionales que contienen. Ante esta contradicción entre avance tecnológico -posibilidad de producir lo nuevo- y dispositivo invisible operativo en la lógica de subordinación, el llamado es a *apropiárselas* (las cámaras) *de modo de experimentar prácticas estériles* (desde un punto de vista económico e institucional) (p. 126). Esta apropiación pasa por establecer una relación con el objeto tecnológico, en tanto mediador, que le permite desarrollar desde su uso una estrecha relación entre el humano y su *extensión* a través de la tecnología, dando lugar a una percepción sensible del desfase del que forma parte. Estas *prácticas estériles* surgen entonces al dar lugar al ocio y al juego, y al observar, detenerse y valorizar nuevos puntos de vista en situaciones cotidianas.

Por otro lado, Bégin plantea que la lógica del *aparato* es la de insubordinación. Esto se debe a la principal característica de estas cámaras, su portabilidad o transportabilidad, determinante ya que permite dar existencia, *engendrar*, hacer aparecer a través de una práctica corporal, el desfase que produce la tecnología desde un aspecto sensible, localizando a la Movilografía como una práctica emancipadora.

El concepto de Movilografía acuñado por Richard Bégin se refiere, en términos simples, a la inscripción de lo que se mueve. Lo que *efectivamente* se

inscribe es al mismo tiempo la movilidad de un cuerpo, la portabilidad de un aparato y la practicabilidad de un espacio (p.121), en un registro que permite una imagen de esta *sintonía en movimiento* con el lugar, en este caso, en una velocidad sostenida por la bicicleta.

En este trabajo, esta condición liberadora de las cámaras dada por su transportabilidad es ampliada, tensionada y separada del ritmo y del tiempo de los lugares al ubicarlas en la bicicleta.

La bicicleta alberga en sí una posibilidad de emancipación. Si bien es un medio de transporte sumamente especializado, es posible utilizar una bicicleta de montaña en la carretera, y también bajar un cerro en una bicicleta de ruta. Aunque la textura y el ancho de los neumáticos, así como su sistema de velocidades en el primer caso nos harán ir más lento de lo que esperamos, y la ligereza y mínima superficie de contacto de las bicicletas de ruta nos harán más difícil y peligroso el descenso del cerro, las limitaciones que restrinjan estos ejercicios estarán dadas por los propios alcances de cada usuario en cada tipo de bicicleta en el terreno mismo, en la práctica, y no necesariamente por las indicaciones del fabricante.

Se hace necesario entonces pensar no sólo en la portabilidad de la cámara como detonante de una experiencia de escritura sensible (y cinematográfica) en movimiento, sino también en la estrategia de navegación como un campo de dispersión creativa y que permite trabajar una plasticidad del recorrer que queda testimoniada por las imágenes que ese mismo movimiento produce.

1.2 Estrategia de navegación primitiva

En su ensayo *En caída libre. Un experimento mental sobre la perspectiva vertical*, Hito Steyerl cuestiona la veracidad del horizonte y la perspectiva lineal como herramientas que definen un espacio *calculable, navegable y predecible* (p.20) y como referente de navegación en el espacio y también en el tiempo.

Los pilotos han atestiguado incluso que la caída libre puede detonar un sentimiento de confusión entre uno y la aeronave. Al caer, Las personas podrían sentirse como cosas mientras que las cosas podrían sentirse como personas (Steyerl, p.16).

Ante el paradigma de la centralidad de un observador fijo, con un solo ojo, que domina la perspectiva y desde ahí corrobora su *veracidad* como imagen del mundo, Steyerl plantea un nuevo campo de acción. Presenta la práctica y la experimentación con la perspectiva y el movimiento que realizaba William Turner en la etapa de estudio para algunas de sus pinturas. Las situaciones en las que el pintor del paisaje se sometía a una percepción afectada por el movimiento y el clima no se apoyaban en la estabilidad y confiabilidad del horizonte como principal elemento de referencia, sino que se adentraba en la intensidad del movimiento desde el tren o el barco. Al respecto explica:

Turner experimentó desde el comienzo con las perspectivas en movimiento. Cuenta la leyenda que se hacía atar al mástil de un barco que realizaba la travesía de Dover a Calais para así poder ver cómo cambiaba el horizonte. En 1843 o 1844, mantuvo su cabeza por fuera de la ventanilla de un tren en marcha durante nueve minutos exactos, y el resultado fue una gran pintura titulada *Rain, Steam, and Speed – The Great western Railway* (Lluvia, vapor y velocidad. El gran ferrocarril del Oeste, 1844). En ella la perspectiva lineal se desvanece en el fondo. No hay resolución ni punto de fuga, ni una visión clara del pasado o del futuro. (p.23)



Imagen 1

Rain, steam and speed

J.M.W. Turner. 1844. National Gallery, Londres.

Las palmas de las manos apoyadas sobre el manillar. Músculos, tendones, articulaciones se extienden en pedal, plato, piñón, cadena rueda. La columna, horizontal, se alinea con el eje de la bicicleta. Todas estas acciones forman parte de una estrategia de *navegación primitiva* (que) *consistía en gestos y poses corporales en relación con el horizonte* (Steyerl, p18.), en donde se comprende como cuerpo (ampliado) el *aparato* configurado.

El movimiento en sentido horario de la rueda trasera empuja el suelo hacia atrás, y esta resistencia del suelo produce el impulso para el movimiento. Esa fuerza hacia adelante compensa a la fuerza de gravedad que la tierra ejerce lateralmente sobre el plano de la bicicleta.

Si pudiésemos mirar el movimiento en reversa veríamos que la ruta de la bicicleta sigue una línea que se va proyectando hacia adelante a medida que se avanza. Visto así, es un dibujo en el suelo que se va haciendo al recorrer. Dibujar tiene que ver con mantener cierta disposición para descubrir y retener, en una articulación que involucra el ojo, el pensamiento y el cuerpo, y que recorre aquello que observa con detención.

Acometer una subida en bicicleta implica un esfuerzo y por tanto una percepción intensificada del cuerpo ampliado por la prótesis mecánica. Es medir el alcance del propio cuerpo en un territorio gravitacional. Es medirlo con la gravedad, con la densidad del aire, con el sol.

En sus fotografías, Sigurdur Gudmundsson, escultor islandés, presenta una conversación kinésica con el paisaje. En estas vinculaciones entre el cuerpo ampliado por elementos externos y el paisaje, más específicamente, el horizonte, se construye una especie de sintonía, de equilibrio, en una performance tal vez fugaz, a la cual tenemos acceso a través de la fotografía.



Imagen 2
Dancing horizon
Sigurdur Gudmundsson. 1970

1.3 Movimiento y dibujo.

¿Cuál es el modo en que este habitar-pasar (permanecer en el pasar) se extiende a través del dibujo, el sonido, el fuera de campo y esta misma escritura?

Algunas luces a esta pregunta encuentro en un fragmento del ensayo de 1920 *Confesión creadora*, de Paul Klee, donde asocia movimiento, reflexión y dibujo a una misma práctica.

Situados más allá del punto muerto comienza el primer acto de movimiento (la línea). Tras un breve instante, pausa, recoger aliento (línea interrumpida o articulada a través de repetidas detenciones). Mirada retrospectiva para examinar hasta dónde hemos llegado (movimiento contrario). Reflexionar mentalmente caminos en esa o aquella dirección (haces lineales). Un río corta el paso; nos servimos de un bote (movimiento ondulado). Más arriba hubiéramos encontrado un puente (serie de arcos) (Klee, 1920)

Presento un grupo de obras de Richard Long, artista británico del Land Art, en donde encuentro relaciones entre movimiento, territorio y paisaje. Me sirvo de ellas para enlazar un imaginario en torno al simple y cotidiano ejercicio de arrancarse un rato y subir en bicicleta hasta un mirador.

Long exploró el territorio del sur de Inglaterra en excursiones y travesías en bicicleta. Trabajó con variaciones de caminatas en línea recta en varias de sus obras. Fue desarrollando una idea de escultura en el paisaje que se presenta a través de la fotografía, la instalación y la escritura.

En sus obras, la línea aparece como testimonio de un pasar previamente trazado, realizando un dibujo tanto en el paisaje como en sus escritos, *Textworks*, en donde se enuncian operaciones en el suelo a la vez que se señala una extensión (de espacio y tiempo) que se atraviesa.

Pienso en ellas como imágenes que atrapan el tiempo en su conformación. Son sutiles intervenciones en el territorio, o a partir de él, de fugaz

duración, cuya elocuencia pone en tensión lo pasajero de su existencia con lo vasto del territorio que definen.

Richard Long, artista británico de Land Art, trabaja entre la escultura (la línea) y el andar (la acción). *A line made by walking* (imagen 3) es una escultura en la hierba, una holladura producto de su pasar que con el tiempo desaparecería. Abre una sensibilidad en torno a la presencia del cuerpo en el territorio sin transformarse en un objeto. Es una escultura del vacío del paso de un cuerpo: *La imagen de la hierba hollada contiene en sí misma la presencia de una ausencia: la ausencia de la acción, la ausencia del cuerpo, la ausencia del objeto* (Careri, p.115).

Dibujar es implicar a lo que no estará cuando el dibujo sea contemplado más tarde. El dibujo trata de una compañía que, allende o afuera del dibujo, enseguida se hará invisible o terminará por hacerse invisible. Por eso los dibujos, aunque incluyen, o tratan de incluir, una presencia, se ocupan de su ausencia. (Berger, p.106)

La fotografía mediante la cual accedemos a *A line made by walking* nos presenta claramente un dibujo en el paisaje, que es resultado de un movimiento. Incluso es posible ver en ella la proyección en línea recta de nuestros propios pies hacia los árboles del fondo. Como si nos proyectara.

Los escritos de Long que presento, *Textworks*, requieren de una atención distinta. Pertenecen a otra manifestación del dibujo, los dibujos imaginarios. Requieren ser leídos visualmente. A partir de ellos es posible imaginar de forma simultánea una extensión interoceánica y a la vez una muy cercana, un pequeño fragmento del suelo.



Imagen 3

A line made by walking

Richard Long. 1967

WALKING STONES

A WALK ACROSS ENGLAND FROM THE ATLANTIC OCEAN COAST TO THE NORTH SEA COAST

EACH DAY A STONE PICKED UP AND CARRIED FORWARD TO THE NEXT DAY
WHERE IT IS PUT DOWN AT THE PLACE OF THE NEXT STONE TO BE PICKED UP
AND SO ON FROM DAY TO DAY FROM STONE TO STONE

A WALK OF 382 MILES IN 11 DAYS
FROM A FIRST PEBBLE ON WELCOMBE MOUTH BEACH
TO THE LAST STONE THROWN INTO THE SEA AT LOWESTOFT

ENGLAND 1995

WATER LINES

EACH DAY A WATERLINE
POURED FROM MY WATER BOTTLE
ALONG THE WALKING LINE

FROM THE ATLANTIC SHORE TO THE MEDITERRANEAN SHORE
A 560 MILE WALK IN 20½ DAYS ACROSS PORTUGAL AND SPAIN

1989

WIND STONES

LONG POINTED STONES

SCATTERED ALONG A 15 DAY WALK IN LAPPLAND
207 STONES TURNED TO POINT INTO THE WIND

1985

Imagen 4

Textworks

Richard Long

Lo que me parece interesante de Textworks es que funcionan como detonantes de un viaje imaginario que recorre la superficie de la tierra. Son continentes de grandes extensiones de tiempo y espacio, condensados en palabras, color y el espacio blanco del papel. Es como si en la lectura de sus partes; el nombre, la forma y luego una información cuantitativa que aparece contextualizada en lo sensible -y por tanto aporta en una construcción subjetiva- resultara también de tres tiempos de escritura.

Dibujos imaginarios van surgiendo en su lectura, que resultan de acciones realizadas durante viajes que no son nuestros, pero nos son compartidos. Pueden imaginarse tanto a una escala continental, interoceánica o hasta planetaria, a la vez que son cercanos a la mano que recoge una roca -una parte del suelo- y el sonido de las pisadas al andar.

Leídos en conjunto, cada a uno anticipa al siguiente texto. Una roca es trasladada durante todo un día hasta encontrar descanso en el lugar de la que tomará su lugar en una carrera lenta de relevos. Diariamente, una línea de agua va trazando una segmentada que se va evaporando entre el Atlántico y el mediterráneo. Sobre el suelo, 207 rocas dispersas van orientándose con el viento mientras dura la caminata. Son gestos en el relieve de lo mínimo

Con el interés de ampliar las percepciones, presento un grupo de imágenes de ejercicios de dibujo que me han acompañado al pensar en el movimiento sobre el suelo. Las imágenes cinco y seis resultan de unos dibujos editados para hacer aparecer su *espacio negativo* en donde se invierte luz y sombra, en una forma de reflejo, y funcionan como imágenes de la *receptividad* del movimiento sobre el papel. A través de esta operación, estos dibujos ingresan al espacio de la pantalla como si emergieran del fondo negro, así como algunos planos en el video. Los dibujos de la imagen siete se componen en dos pasos: un trazado de pliegues fragmenta el espacio del papel para luego ser intervenidos con plumilla y tinta china. En los primeros casos, una plumilla para pentagrama musical traza a la vez cinco líneas paralelas que serían soporte para una organización del tiempo.



Imagen 5

Reverberaciones del movimiento.

Látex opaco negro sobre papel ahuesado, invertido digitalmente.2023. Elaboración propia.

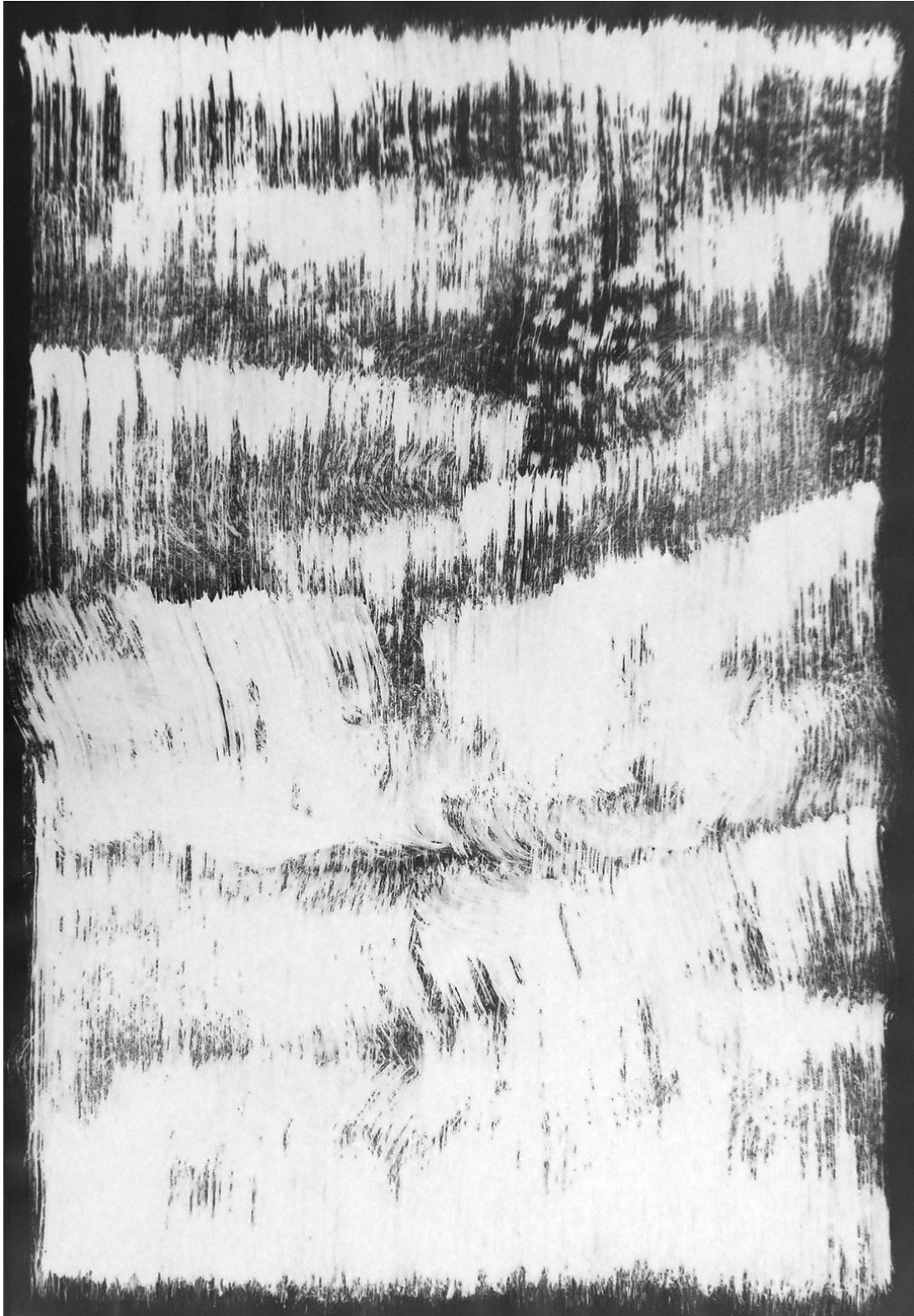


Imagen 6

Reverberaciones del movimiento.

Látex opaco negro sobre papel ahuesado, invertido digitalmente. 2023. Elaboración propia.

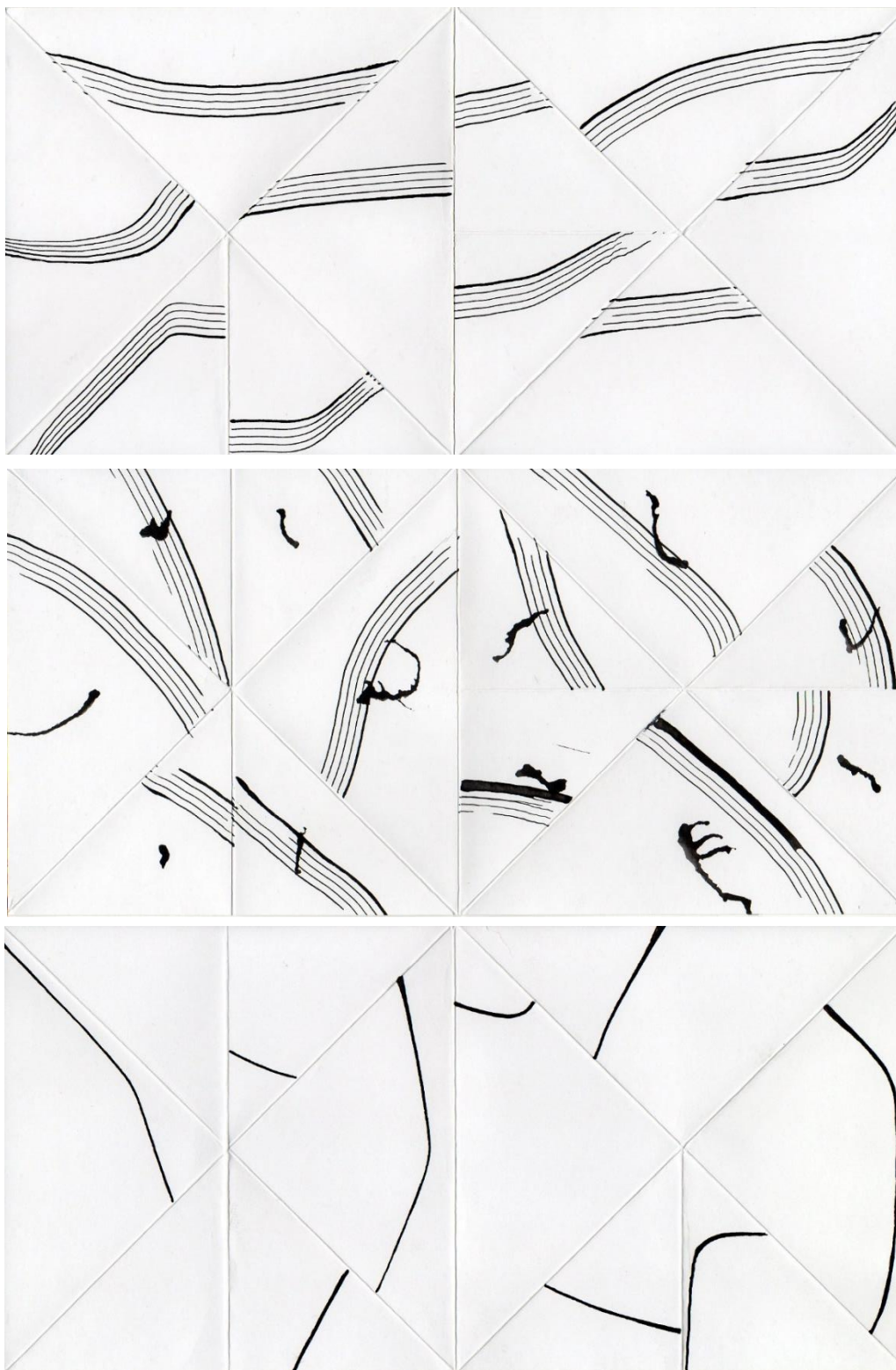


Imagen 7

Fragmentos y movimiento

Tinta china negra sobre opalina plegada. 2014. Elaboración propia.

2. Puesta en movimiento

2.1 El extraño equilibrio de andar en bicicleta.

Este trabajo centra su lugar de atención en las percepciones hápticas del desplazamiento en bicicleta, entendiéndola como una tecnología que expande la capacidad de desplazamiento del cuerpo, una prótesis para recorrer el paisaje, y que es abordado a través de una escritura que busca ser cinematográfica.

La bicicleta, como aparato, es comprendida como una entidad híbrida, compuesta por dos unidades complementarias: un humano y una bicicleta que no están definidas necesariamente en una jerarquía, y que al ser puesta en práctica activan una mecánica táctil del territorio, en una relación con el suelo y el paisaje. Esta mecánica puede convertirse en una nueva entidad de fuerza y cadencia que examina el territorio al recorrerlo.

Esta interacción entre las unidades comienza con la puesta en marcha: hay momentos en los que la generación de la fuerza y la dirección son proporcionados por el ciclista y otros en donde el movimiento depende de las condiciones del suelo y la pendiente a favor.

Permanecer en este esfuerzo corporal y examen táctil del suelo al recorrer abre el camino a un estado de introspección, una especie de aquí y ahora ensordecido por la respiración y el viento, en donde aparecen claridades del pensamiento que no son accesibles desde otros medios de desplazamiento. Es el propio cuerpo el medio para traspasar las limitaciones de la velocidad que corresponden al caminar y al correr, y que son sobrepasadas e inadvertidas desde los medios de transporte motorizados. Es una especie de permanencia, de detención en movimiento. Algo se activa al salir de la temporalidad de lo cotidiano hacia (por fin) la ruta de vuelo que permite la bicicleta. Hay algo que se deja atrás.

Esta distracción de lo cotidiano se enfoca en una atenta comprensión y acción sobre un espacio habitado, en un constante pasar que se va actualizando a cada instante. Saltar la acera, esquivar un auto, cruzar entre dos peatones. Mantener el rumbo mientras se mira hacia un lado, mantener la dirección y recuperar la cadencia luego de caer en una depresión inadvertida del suelo al pedalear de noche. Esta corporalidad en movimiento guarda similitud con el bailar, en donde también se toman decisiones rápidas y con gracia desde el cuerpo. Este modo de permanecer supone una confianza en la condición involuntaria, automática del movimiento del cuerpo. El pensamiento que surge tiende a confundir los límites entre lo sensible y lo racional. Encuentra a lo racional siendo de alguna manera sensitivo y a lo sensitivo siendo muy inteligente.

La libertad de la práctica de la bicicleta le permite funcionar en un circuito flotante y variable sobre los soportes de la ciudad, a la vez que no está restringida a ellos. Esta libertad no está condicionada por los espacios diseñados para el desplazamiento de los ciclos, muchas veces inexistente en nuestras ciudades.

El territorio se va desplegando al recorrer en bicicleta. Aparece una extensión del tiempo que es distinta a recorrer por otros medios. Es una ampliación de la capacidad de movimiento propia del cuerpo que casi supera al cuerpo.

Se trata también de explorar otro modo de atención. Al ser activado y registrado por el movimiento de la bicicleta, este cambio en la percepción del tiempo produce su propia expresión para poder ser transmitida.

En *Spacetime*, Doreen Massey plantea el espacio y tiempo como conceptos que no pueden ser separados, y que son relativos, es decir, *determinados por la naturaleza y el comportamiento de las entidades que los habitan* (p.262). El concepto de *espacio relativo* es, en este caso, relativo a la entidad compuesta bicicleta-ciclista, distinto a la situación en donde espacio y tiempo formarían un marco rígido que tiene una existencia independiente de las entidades (espacio absoluto). Entenderlo de esta forma me permite localizar el punto de vista en esta nueva entidad. Al recorrer en bicicleta se abandona la

temporalidad del espacio cotidiano, al cual estamos habituados y del cual no somos conscientes, y entramos en una percepción del tiempo y el espacio que es distinta, intensificada, y que pertenece a la puesta en marcha de la entidad de estudio.

El cuerpo es rodeado de viento, y recibe la vibración del suelo. Surge así un estado de sintonía con el entorno, una receptividad del entorno movilizado que va siendo atravesado, que se percibe en el viento, el sonido y la vibración sobre el suelo, y que da lugar a una forma de atención dispersa que favorece la imaginación y la creatividad.

Aquí es necesario dar aviso al lector sobre el modo en que fue planteada esta escritura. Es un ensayo en donde escribo sobre las relaciones que observo desde un lugar que pretende ser descriptivo y razonable, pero también doy espacio a una escritura que se acerca a lo poético, en tanto pretende ampliar impresiones en torno al movimiento. Para hacerla reconocible, esta escritura va señalada por un cambio en la diagramación del texto.

Observo

El modo en que se afecta mi pulso y respiración
al desplazarme en el llano.

En la subida.

En la máxima subida.

Por fin en la bajada.

No se mira sólo con los ojos.

La bicicleta implica un modo de ver. Así como al conducir, hay cierto nivel de automatización en el barrido de la mirada que acompaña a la acción. Enfocamos nuestra vista en ciertas áreas y las otras las percibimos en un segundo plano, desde donde puede emerger el interés y cambiar el orden de lo que se enfoca. Este modo de ver implica crear nuevos vínculos en el rabillo del ojo.

Mirar implica también una maniobra corporal. La mirada hacia lo que hay atrás requiere una torsión, pero también mayor control sobre el manillar de la bicicleta, por lo que es un mirar que involucra a todo el cuerpo. Se equilibran aquí los dos sentidos en el desplazamiento; se sigue en movimiento hacia adelante, por lo que hay una tensión corporal que se ocupa de aquello, y se gira para mirar hacia atrás. Señalar la dirección para anticipar el viraje también requiere un tipo de equilibrio en donde el centro de masa se mantiene a pesar del desplazamiento lateral del brazo que se libera para señalar. Ir sin manos en bicicleta traslada el trabajo de nuestros brazos hacia la cadera y las piernas.

A fin de dar cuenta de esta experiencia en primera persona, se presenta un relato “en vivo” en donde se da cuenta de las transformaciones del recorrido a la vez que se va cayendo en el estado de introspección mencionado.

Muy al principio
recuerdo el día en que logré el equilibrio sobre la bicicleta.

Entre los niños que jugábamos en el pasaje, y luego de todos los intentos y caídas que me llevaron hasta ese momento, pude sincronizar el impulso y el cuerpo en un movimiento.

La calle se orientaba hacia el poniente y avancé esos primeros metros en dirección al sol al atardecer. Recuerdo también que mi alegría fue colectiva y corrieron al lado otros que también se alegraron. De alguna manera la compañía en esa carrera le hizo algo al viento; lo volvió más ancho a la vez que aumentó esa percepción de desplazamiento horizontal paralelo a la superficie, que se siente al navegar.

Pienso en la imagen a la que recorro en mi cabeza para adentrarme en este recuerdo y me pregunto sobre el proceso en que esta experiencia se integró en unas imágenes. Creo que comparte su temporalidad con otro recuerdo, un suelo pedregoso en un encuadre cerrado y luego mis rodillas peladas; y más tarde veo a través de la ventana abierta el follaje de unos árboles que se mueven por efecto del viento, y el mismo aire hace arder mis rodillas mientras aguanto reposando sobre la cama.

Hay algo particular en estas imágenes y es que no se componen desde solo un punto de vista, sino que se multiplican y son simultáneos. Por un lado, recuerdo desde mi propia percepción visual, táctil y de proximidad los eventos, desde un punto de vista subjetivo, a la vez que me veo desde afuera, inmerso en ese lugar, integrado al paisaje de la ventana y a la carrera grupal contra el cielo del atardecer.

Esta mirada *desde afuera* no se enfrenta a mí, no me ve de frente sino más bien acompaña, casi al lado, más bien en diagonal y atrás, como desde el punto de vista ciego que existe cuando uno conduce un vehículo.

Alcanzar un ritmo de respiración que puede ser mantenido durante un periodo de tiempo es también como mirar hacia adentro. Es el exterior que se vuelca hacia el interior del cuerpo, en el esfuerzo y tiempo que demanda. Visto de otro modo, es el alcance del territorio, del paisaje, de la ruta que se vuelcan hacia mi interior.

2.2 ¿Y cómo es esta habitación del aire?

Cuando tenemos un plano -una duración continua antes de que venga un corte- hay un fuera de cuadro que sabemos que acompaña lo que estamos viendo dentro del encuadre. Fundamentalmente, es a través del sonido que somos sensibilizados por ese fuera de cuadro, pero también por otros elementos que tienden a escaparse del encuadre: los ejes de acción y mirada, por ejemplo.

En la bicicleta, esa porción circundante de aire que acompaña el pasar del vehículo humano-máquina, podría asemejarse a ese fuera de cuadro del plano.

Habría que señalar que esa porción de aire no es estática, sino que está determinada por las condiciones atmosféricas del territorio recorrido, así como por la topografía (aberturas y obstrucciones al viento). Habría que añadir también que dichas condiciones atmosféricas no serían percibidas de igual forma por una persona que se encuentra detenida, una que camina, y una que las va atravesando en bicicleta.

Hay, entonces, un eje principal de acción que va atravesando este aire circundante o fuera de campo, y está dado por el aire que *va siendo atravesado* en el desplazamiento, y que antes de ser visible en un encuadre, es experimentado por el cuerpo del ciclista.

Otras imágenes de este aire, de esta *receptividad* de su entorno, las encuentro en distintas obras de arte que existen a través del video y la animación.

En *The Crossing*, de Bill Viola, vemos cómo estos tránsitos y transformaciones humanas tienen lugar en la relación entre cuerpo y su entorno, el agua o el fuego. Es como si un humano fuera *filtrado* por esta experiencia, transitando a través de los elementos para volverse otro. Si miramos sólo el elemento contra el fondo negro, encontramos que toman forma por su cercanía con el propio cuerpo humano.

Otro caso interesante es el que aparece en *El piloto de carreras, Neo Tokyo 1987*, de Yoshiaki Kawajiri, en donde el protagonista sobrepasa, gradualmente, la limitación física de su vehículo y de su propio cuerpo para alcanzar una velocidad que transforma toda su percepción, y le permite acceder a otra dimensión.



Imagen 8

The Crossing

Bill Viola. Video/sound installation. 1996.



Imagen 9

Fotogramas de *El piloto de carreras*

Dir. Yoshiaki Kawajiri. Neo Tokyo. 1987.

Este espacio habitado, el del desplazamiento, esta imbricado también en el entramado de los hechos cotidianos, que van quedando hilvanados en la memoria del recorrido que los cruza.

Funciona como un lugar a donde ir para encontrar algo: despejar la mente, hacer una pausa en el trabajo, ocupar una energía cuyo palpitar en aumento dificulta la concentración, desencajar la mirada habitual que aplicamos sobre nuestra cotidianidad. Consiste en un tipo de revitalización para continuar, a la vez que nos moviliza a lugares alejados para observar el paisaje desde otra distancia. La simple experiencia de la bicicleta equilibra el día. Es una abertura en la temporalidad cotidiana.

Este modo de salir, de estar afuera, permite tener una experiencia donde el tiempo cambia. Es un ahora intenso. Es también un recuerdo o una imagen del futuro que emerge en esta *extraña habitación de aire*, que hace un contrapeso (y luego un impulso) a la vida cotidiana. Es un corte en la actividad cotidiana que establece una especie de relación de campo-contracampo con la vida.

Si la bicicleta implica un pensamiento ¿cómo es este modo de pensar? A mayor velocidad, más te adentras en la profundidad de esta habitación. A mayor esfuerzo, más ensimismado. En bici uno puede constatar literalmente el paso del tiempo. ¿Qué depende de la respiración en este equilibrio entre lo físico y el pensamiento?

El alcance de la bici llega donde no llega el automóvil, pero tampoco llega el pie. Una vez en el estado de equilibrio el recorrer se sincroniza con el pensamiento, como si fuera un ejercicio de aperturas, de fisuras para el subconsciente.

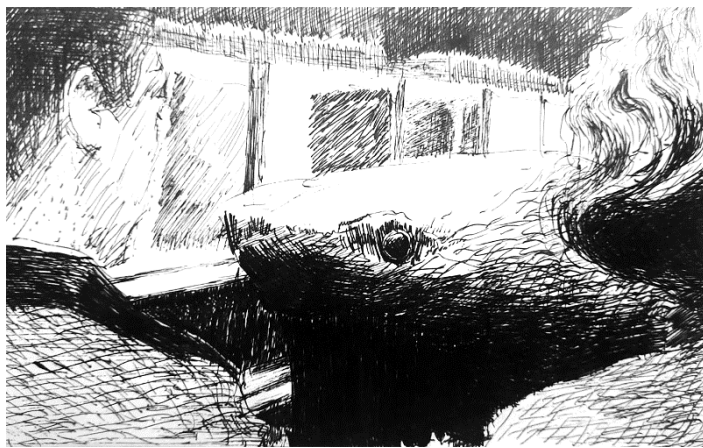


Imagen 10

Dibujo de fotograma 00:21:30 de *La Jetee*. 1962. Chris Marker.

Bolígrafo negro sobre papel. 2022. Elaboración propia.

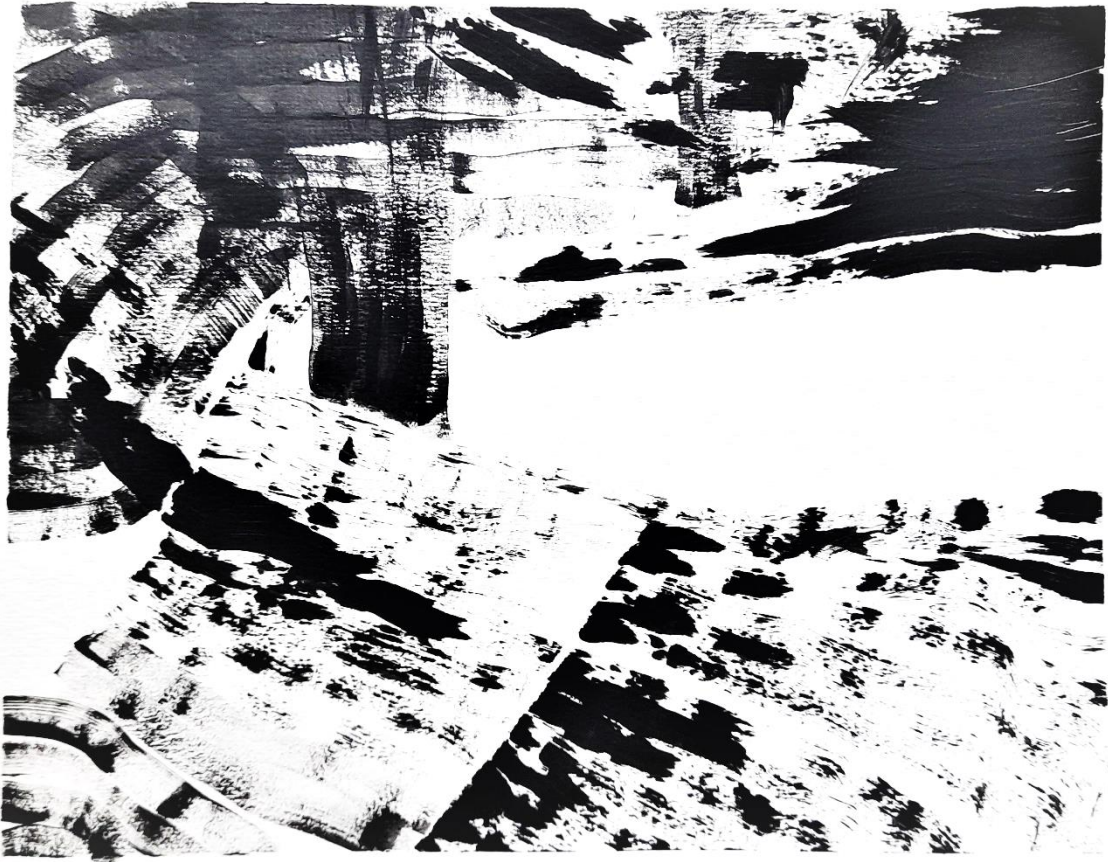


Imagen 11

Receptividad

Tinta china negra sobre papel ahuesado. 2022. Elaboración propia.

Si la experiencia de la bicicleta me permite pensar sobre lo cotidiano desde otro lado, desde afuera, poder pensar en la bicicleta o más bien en lo que emerge como pensamiento en el transcurrir de la bicicleta, cuando no se está pedaleando, articula una relación de equilibrio con lo inadvertido, con lo que pasa cuando no pasa nada.

¿Cómo se recuerda? Como una especie de envoltura transparente. Se permanece en el pensamiento y también en una serie de situaciones que se van sucediendo. A mayor velocidad la habitación se vuelve más presente y es mayor la detención en el pensamiento.

¡Es un estado muy extraño!

El movimiento del cuerpo es visto como una máquina de pensar, expandido por una prótesis. Esta entidad mecánica produce un pensamiento.

La gracia no es sólo que al pedalear (a cierta velocidad) uno ingrese a esta especie de silencio que permite pensar, sino que en ese estado de sintonía y contemplación las cosas suceden, las ideas se aclaran, las soluciones emergen.

¿por qué fue posible pensar que la bici es una forma de pensar?

Primero llega una intuición

Y cuando llega, ¿cómo la atrapo?

Porque se va a ir. Por eso registro en imagen y sonido. Por eso dibujo, para hacer permanente aquel momento de claridad. Y el dibujo es resultado de un fugaz fragmento de tiempo en que el pensamiento encuentra sentido en unas líneas y manchas sobre el papel.

A fin de dar cuenta de esta experiencia en primera persona, se presenta un relato “en vivo” en donde se da cuenta de las transformaciones del recorrido a la vez que se va cayendo en el estado de introspección mencionado.

Salir de casa. Ajustar el casco, los audífonos y una aplicación en el teléfono para registrar la vuelta. Son casi las cinco de la tarde, de un caluroso día de primavera.

Pedalear hasta la esquina y cruzar por el paso peatonal. Avanzo hasta la mitad y mantengo el equilibrio. Dejo pasar un vehículo antes de llegar al otro lado. Tomo la pista derecha y me voy a toda velocidad. Al llegar al siguiente semáforo disminuyo el pedaleo y señalizco con el brazo que voy a virar. Alcanzo la luz verde y marco la curva inclinándome. Zigzagueo. Giro a la izquierda y recorro un tramo largo y recto. Me enfrento al viento de la tarde que viene desde la dirección contraria. Más allá me adelanto a la fila de autos que esperan el semáforo del paso bajo nivel. Coincido con la luz. Cinco cuerdas más allá me esperan en la esquina. Llevo veinte minutos de retraso.

Se retoma la ruta.

Uno guía y el otro sigue.

La rejilla del colector de aguas lluvia se cruza en diagonal.

Un gato negro atraviesa la calle.

La conversación va dando forma al recorrido.

De lado a lado y luego a la orilla cada vez que se acerca un vehículo. Palabras hacia adelante y luego hacia atrás. Y luego hacia un lado o el otro. Esquivo un auto, salto una grieta. Me adelanto. Si giro mi cabeza el viento ya no frota mis orejas y puedo escuchar.

Miro hacia atrás y veo que todo está bien.

¿Y ahora hacia dónde?

Después de rodear el cerro, tomamos el camino de subidas y bajadas. Una pequeña subida y una pequeña bajada. Pasamos un desvío hacia un espejo de agua que desapareció. Una subida larga y una bajada más larga aún.

Alternamos virajes hacia un lado y el otro. Un puente, un sauce, un negocio.

Luego un colegio, otro puente y la casa de un escritor.

Justo luego de la cancha aparece la plaza. Tomo un sorbo de agua.

La subida tiene un tramo pavimentado y luego uno de tierra. Se cruza desde la zona urbana hacia el barrio más rural.

Luego de un quillay que marca la entrada (o salida) hay un tramo de sendero y rocas, una caminata con la bicicleta al hombro

Y al final, luego de los eucaliptus altos, la ciudad queda atrás enmarcada por la quebrada.

Aparecemos en un pequeño valle entre cerros que abren senderos en todas las direcciones. Es una nueva altura. Cruzamos hacia el norte. Hay un grupo de acacias florecidas.

El paisaje ha cambiado.

Se talaron los eucaliptus que estaban en el centro y está delimitada una zona de reforestación.

Un aroma florecido rodea un maitén. ¿Será algún tipo de simbiosis?

Más al norte tomamos un sendero entre los árboles que llega a la siguiente cima. Aparece una colina suave.

Otros ciclistas que suben quedan recortados entre el cerro y el cielo. Es una hazaña subir pedaleando.

Hacia un lado se ve La Campana y hacia el otro la neblina sobre el mar de Concón.

La subida es escarpada, paso a un cambio más suave.

Cuando la subida es ya demasiado escarpada la bicicleta acompaña la caminata. Contra el viento cruzamos bajo las torres de alta tensión y aparece la siguiente subida.

Desde la última cima se ven capas sobre capas de cerros azules. El cielo es extenso.

Y pensar que desde allá abajo no se puede percibir esta vastedad.

Más tarde el sol está inclinado y la sombra es fría.

Tomamos el camino de vuelta y le hacemos variaciones. Pasamos frente a las parkinsonias.

Cruzamos hacia el sur y antes de las rocas volvemos a subir.

De una cima hacia la otra, y luego un rodeo. Bajamos hasta un cruce de caminos.

Uno guía y el otro sigue, y compartimos el único juego de luces disponible. La blanca para quien irá adelante, y la roja para quien va atrás.

La bajada es muy rápida.

El camino se vuelve visible en intervalos que dependen de la ubicación de las luminarias del camino.

Voy en un permanente ajuste de ruta, siguiendo el suelo de maicillo y esquivando las grietas.

Me inclino sobre la bicicleta y disminuyo la superficie que se opone al aire.

Regulo con el freno y me acomodo para ser más aerodinámico.

Miro hacia atrás y veo que todo está bien.

Nuevamente en la plaza nos desviamos para tomar otro camino de regreso.

Hay que salir de la calle justo en la curva, saltar la solera y cruzar el estero entre las copas de los sauces.

El puente metálico suena bajo las ruedas.

Nuevamente un camino de tierra y luego un atajo sin alumbrado junto a la línea del tren.

Freno y cambio derecho corresponden a la rueda trasera y el piñón.

Freno y cambio izquierdo corresponden a la rueda delantera y el plato.

3. Método experimental de generación de escritura audiovisual

En este proyecto se propone a la bicicleta como una herramienta de indagación artística. Para ello se integra con otros *dispositivos* como un *aparato* que media entre el esfuerzo del cuerpo y el mundo. Se configura una experiencia física, espacial y reflexiva que se aborda a través de una escritura audiovisual

La búsqueda que se plantea integra varios caminos. Ubica la experiencia corporal en el mundo como eje central desde donde se integran distintas dimensiones de registro y reflexión. Esta línea central es dibujada por el recorrido de la bicicleta en donde el cuerpo se completa como una herramienta de observación, que se actualiza a medida que avanza y cuyas huellas son captadas a través de imagen y sonido.

3.1 ¿Cómo dejar registro de este pensamiento?

Rodando sobre el camino

La máquina de percepciones en el paisaje es audiovisual.

Dos vueltas de la manivela proyectan dieciséis cuadros por segundo.

Un pedaleo por segundo, 24 cuadros por pedal.

1/4000 segundos

Aunque siempre estuvo presente, fue en la pandemia, hace un par de años, en donde la práctica de la bicicleta se volvió más importante para mí. Ante las limitaciones de desplazamiento y las restricciones horarias, la bicicleta se volvió una especie de nave para recorrer con intensidad de forma cotidiana, un *objeto técnico con el poder de producir mundo y sensibilidad* (Bégin, p.124). En esa situación alterada, me permitió recorrer diariamente atravesos de distancia

y tiempo. Se volvió para mí un modo de liberación de las restricciones del momento, un ejercicio de salud y un lugar para reflexionar.

La idea fue producir una coincidencia: reconocer en esta actividad su potencial liberador y de reflexión y situar ahí el lugar de trabajo. Utilizar este medio como lugar de experimentación para relevar a través de una escritura audiovisual una experiencia significativa que involucra el movimiento, el tiempo y el territorio. Reconocer y trabajar en torno a lo cotidiano que no presenta utilidad práctica, pero que es muy fértil como experiencia reflexiva.

Propongo así una metodología para producir materiales audiovisuales que consiste en una *Práctica de inscripción de la movilidad* (Bégin, p.120) que involucra todo el cuerpo y permite un modo de atención dispersa.

Esta metodología consiste en la conformación de un *aparato* que integra una capacidad (ampliada) de desplazamiento por el territorio, una cámara portátil y un sujeto que activa esta práctica de exploración a pedales.

Las bicicletas no son para hacer películas, pero si le damos una vuelta, podría mediar para nosotros una imagen desde su movimiento. Hay una similitud entre la cámara de cine y el proyector que actúan sobre una cinta de película fotográfica, y el sistema de transmisión de una bicicleta que va imprimiendo sin fin su rueda sobre el camino.

El proceso de producción de los materiales ocurre en tres tiempos distintos.

Existe un primer momento, en la bicicleta. Al partir temprano en la mañana, al amanecer. Y al atravesar la neblina nocturna a toda velocidad.

Se monta una pequeña cámara en la bicicleta, un sensor de luz asociado a una óptica capaz de registrar lo que percibe en video. Y se recorre.

Estos recorridos no dan respuesta a un requerimiento de traslado, sino que buscan explorar y permanecer en el movimiento y percibir sus transformaciones. Los recorridos se ocupan más de pasar que de llegar. Podrían ser coreográficos.

La orientación del lente al montar la cámara (o el celular) con un soporte ajustable a la bicicleta no busca producir imágenes como las vistas, en general, en competencias deportivas, sino más bien acercarse a una *Imagen Somática*, es decir, a una imagen o un grupo de imágenes que “*hacen visible*” otra cosa del lugar o del acontecimiento (...) *permiten más bien sentir la condición (interior) de su propia existencia* (Bégin, p.134). Aparece entonces un espesor de imágenes que van más allá de lo visual y que precisamente se producen por lo dislocado de su encuadre, en donde la cámara no mira necesariamente el lugar hacia el que se dirige. Estas imágenes son huella de aquello que fue inadvertido y por tanto no conducido, resultando de una *práctica espacial corporal configurada por aparatos* (p.134).

Un segundo momento consiste en el trabajo de escritorio, sobre el papel. Se propone el dibujo como práctica para fijar y también para extender resonancias de la experiencia del recorrer, para hacer visibles percepciones distintas a las imágenes registradas mediante la cámara.

Un tercer momento ocurre frente a la pantalla, en el montaje, en donde se ponen en relación los materiales elaborados.

En la práctica del método propuesto, el modo de aparecer del *desfase* (Bégin, p.123) en la relación humano y mundo, mediados por un objeto técnico, es del orden de lo sensible más que de lo inteligible. La organización de las distintas actividades que puedo realizar para acercarme al fenómeno con el que estoy trabajando no fue lineal. Comenzó en el camino, sobre los pedales. Se trasladó a la escritura y al dibujo. Volvió al camino. Luego a la escucha de los sonidos en los lugares. Entró en el montaje de los materiales audiovisuales y regresó a la escritura. Esta alternancia entre los medios de trabajo va ondulando entre la intuición y la razón.

La permanencia en el recorrido conlleva una forma de concentración progresiva. Esta relación está definida por el ritmo y tiempo, y se va transformando en un estímulo táctil, un sonido, un roce. La relación con el paisaje cambia, debido a que lo que observo allá lejos, en la distancia, como un fondo, se vuelve posible de ser alcanzado, y el trayecto mismo es una examinación corporal del suelo.

3.1.1 Breve historia de los materiales recolectados

Los materiales elaborados corresponden a un grupo de videos de distinta duración realizados entre octubre de 2020 y abril de 2023. Durante el mismo periodo, se registró en *Strava*¹ un total de 103 recorridos en bicicleta, con una distancia total recorrida de 1490km comprendidos entre el tranque Lliu Lliu en Limache y el Faro Punta Ángeles en Playa Ancha. Algunos materiales corresponden a salidas programadas, en donde el fin era recorrer para registrar, y en otros, la cámara en la bicicleta fue un acompañante no planificado.

Los videos fueron realizados con una cámara fotográfica digital Sony Cyber-Shot DSC-W830 y un teléfono celular Samsung Galaxy A21s, montados con soportes para bicicleta. Los registros de sonido se realizaron con los equipos ya descritos y con una grabadora TASCAM DR 44WL. Me parece importante nombrar los equipos utilizados entendiendo que son de uso sencillo y discretos en sus desempeños, y por eso plantean una pregunta sobre su pertinencia para una escritura cinematográfica. En cuanto a la configuración y funcionamiento del aparato bicicleta como herramienta de observación, se relevan ciertas atenciones. El movimiento de cámara comienza en los pedales y registra trazos de imagen y trazos de sonido.

El método propuesto implica también una confrontación concreto-digital en su metodología, una artesanía corporal del movimiento registrado por un aparato tecnológico. El propio movimiento es expresión de una corporalidad enfrentada al suelo y al viento, que se registra. Es un *trabajo de riesgo* (Pallasmaa, p.79) que desconoce sus resultados, pero confía en ellos, que se ubica entre la localización satelital y la *indagación creativa, las acciones de la*

¹ *Strava* es una aplicación de seguimiento GPS deportiva.

mano, del ojo y de la mente (que) se fusionan en un único proceso de exploración parcialmente inconsciente. (p.78)

¿De qué manera los distintos ángulos (encuadres) y objetivos (lentes, ojos) van a interferir entre sí al registrar este habitar-pasar de la bicicleta?

En cuanto al funcionamiento del aparato, se relevan ciertas atenciones respecto al encuadre, que puede corresponder al producto de una fijación previa del lente en algún elemento de la bicicleta, o ir variando durante el recorrido.

El movimiento de cámara comienza en los pedales y registra trazos de imagen y trazos de sonido. La propia textura del movimiento es un material expresivo. Los distintos registros producidos en la puesta en marcha son:

Los *trazos visuales* que abordan la relación ojo-horizonte. Se pueden entender como una experimentación con las perspectivas en movimiento. Los *ciclo-encuadres*, que son ejercicios de encuadre en donde los elementos de la bicicleta fragmentan o reparten las áreas del plano. Construyen una relación geométrica entre los componentes de la bicicleta, el plano y el horizonte. Los *trazos sonoros* producidos por el mecanismo de la bicicleta: pedal, cadena, piñón, plato y rueda en contacto con el suelo, el ambiente, el viento.

3.2 Ir pensando con las imágenes

Me pregunto de qué modo la vinculación entre las imágenes registradas las sitúa entre el momento en que fueron producidas, lo que queda de esos recorridos en mi memoria (y lo que me preocupaba en ese momento) y su nueva contextura al ser montadas (y la posibilidad de quedar abiertas, proyectadas hacia lo que se desconoce). Me imagino el video que estoy armando como un cruce de caminos que se alejan en distintas direcciones. De estos caminos sólo tengo los trozos de tiempo que recolecté cuando los recorrí, y aunque finalizaron, me parecen un inicio cada vez que los visualizo en las imágenes enlazadas en el montaje.

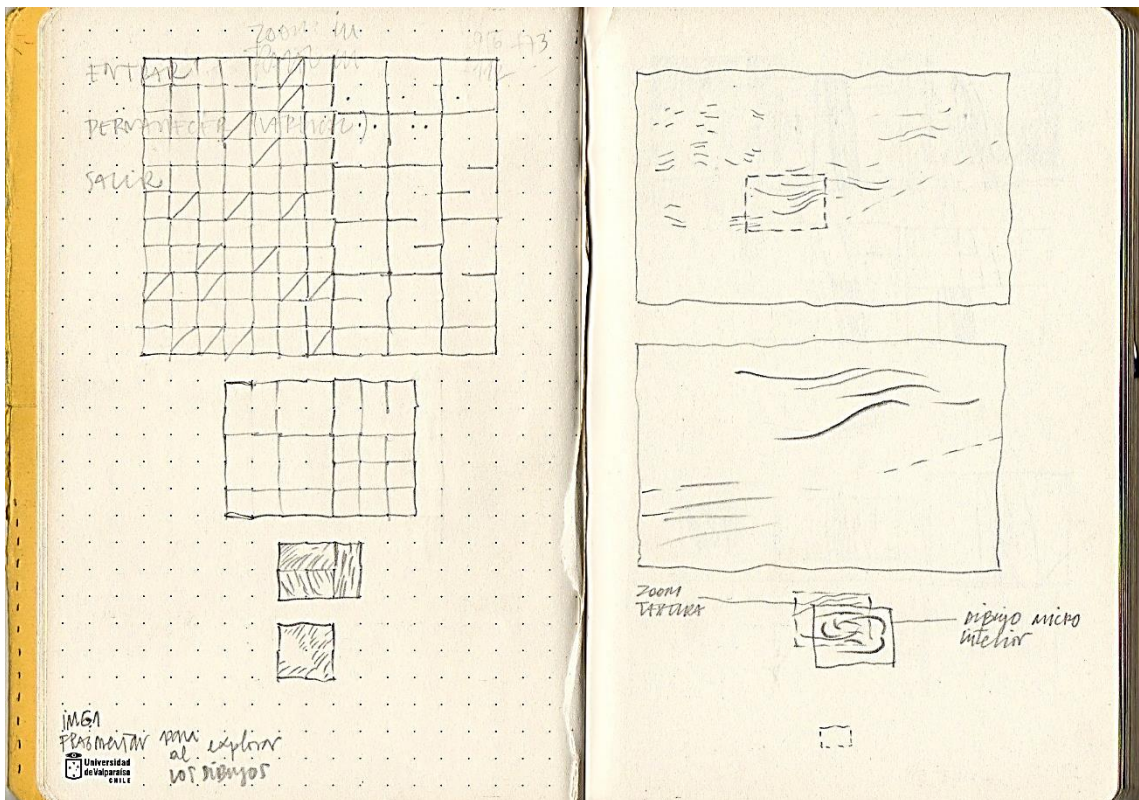
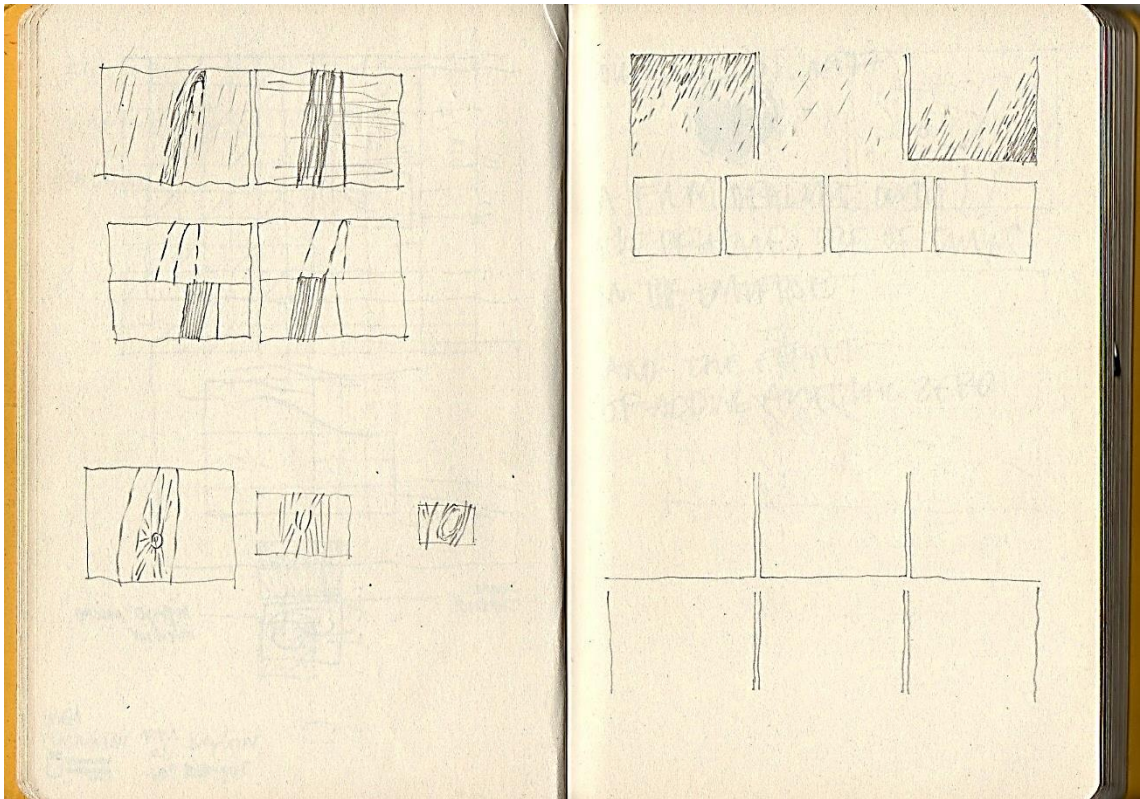


Imagen 12

Apuntes de montaje. Elaboración propia.

3.2.1 Hacer reír al material

Al principio, los materiales me parecieron difíciles de interpretar. Me preocupaba seleccionarlos, ponerlos en relación, enlazarlos. Me preocupaba encontrar en ellos unas pistas para hilar una narración de imágenes y sonidos que muestre esta dimensión del recorrer en bicicleta que abarca más allá de lo físico, y que me ubica en un estado cercano a lo meditativo.

Pensar en trabajar una imagen para el transcurrir, para el paso del tiempo. ¿cómo trabajar el tiempo?

¿Cómo organizar una pieza audiovisual para los sentidos? desde un aparato mecánico y simple que permite mediar con la fuerza de gravedad, graduarla, trabajar con ella.

En el ejercicio ordinario de la bicicleta subyace un modo de pensar. No me refiero a la utilidad que presta en términos prácticos: transporte accesible, rápido y saludable, sino a lo que precisamente aparece cuando le restamos su condición práctica, de utilidad.

El mayor valor de la bicicleta está precisamente en toda la riqueza que ofrece fuera de la lógica de lo utilitario, y se vuelve un aparato para una atención dispersa, para la imaginación. Se trata de habitar pasando, en el ejercicio de una práctica que establece condiciones para la imaginación. Es adentrarse en una práctica que es abierta, en tanto permite dar lugar a lo inesperado, al acontecimiento. Y el desarrollo de este trabajo busca también mostrar que, aunque estas apariciones pertenecen a lo inesperado, es también posible trabajar con ellas. ¿Cómo trabajar entonces con estas apariciones de lo inesperado? ¿Estará presente este modo de imaginar en los materiales elaborados?

Para pensar en la orientación de los materiales para conformar esta *Habitación de aire* recuerdo que éste es un ejercicio en torno a la percepción. Es un modo de ver, o de volver a ver lo que transcurre frente a nosotros, cotidiano,

a otra velocidad. Y es esta velocidad la que vuelve la secuencia de saltos del camino en un ritmo y luego en un zumbido. En este trabajo la construcción cinematográfica de ese zumbido se propone como una imagen para abrir miradas sobre el pasar.

Me interesa construir una imagen de este pequeño tramo de recorrido, mi recorrido cotidiano, que tiene que ver con un territorio que se comprende entre las comunas del interior de la región y Valparaíso. O entre el cerro del interior y el mar. En términos de ubicación, la experiencia que quiero presentar en el video es un viaje entre los caminos rurales del interior y el borde acantilado de Playa ancha.

La tarea se trata entonces de ir construyendo el espesor del viento y dar cuerpo a las presencias que viajan en él. Busco dar profundidad al sonido para hacer visible esta *Habitación de aire* que es piloteada (habitada) como el fuselaje de una nave invisible, de la que sólo podemos ver su esqueleto, su mecanismo impulsor. Y el sonido haga visible aquello que está pasando arriba, al lado, abajo, y en el pensamiento.

3.2.2 Imagen en movimiento y dibujo

Parte de los materiales puestos en relación son dibujos y pinturas. El dibujar no aquí no se comprende como la elaboración de representaciones o ilustraciones, sino que se trata de reconstruir impresiones sobre el movimiento a la vez que se compone en el formato de papel.

En mi interés por relacionarlas con las imágenes en movimiento, me encuentro con varias interrogantes. Un modo de comprenderlo puede ser un cambio en la distancia con la que se perciben estas dos imágenes. El zoom in, como avance escalar (y tal vez fractal) puede sugerir esta doble mirada a la práctica desarrollada. Cuando el registro audiovisual muestra que la velocidad, la cercanía, y las propias limitaciones de registro de los aparatos que utilizo transforman la imagen de lo que se percibe en otra cosa, aparece la pintura como

una imagen de la dimensión microscópica y estructural de la experiencia y de este estado del pensamiento, esta fisura del subconsciente que quiero comunicar a través de la escritura audiovisual.

Surge entonces una pregunta para el tercer momento, el montaje, en donde se construye esta continuidad.

Aunque las imágenes resultantes de este segundo tiempo, las pinturas, no consisten en figuras o imágenes miméticas del paisaje de los recorridos, son producto de percepciones hápticas, corporales, que buscan mostrar una dimensión no visual de lo recorrido al aparecer. Se presenta así un desafío en su articulación con los otros registros de manera de dar sentido audiovisual para una experiencia que considero conforman en su conjunto.

3.2.3 Conversación entre pensamiento y camino.

Pasé un buen tiempo con los materiales para empezar a reconocer en ellos su propia forma.

La metodología propuesta realiza ajustes a una práctica de recorrer para descubrir ahí algo que se desconoce y que no presta utilidad, pero se necesita. Esta es su mayor fuerza. Esta comprensión metodológica no define los resultados, pero conoce parte de su naturaleza. Esta acción es una pregunta a los modos de investigar.

La idea es trabajar esta experiencia de la velocidad en una escritura audiovisual desde dos frentes. Primero, construir e interrelacionar unas imágenes que *muestran* este pasar, dando cuenta de una *habitación de aire* a través del relato de sus fragmentos visuales y sonoros, y a la vez, organizar el ritmo y la atención para recorrer entre intensidades y silencios, así como al *rodar*.

Para referirme a las orientaciones y reflexiones que voy haciendo - mientras trabajo con los materiales- y también posteriores al montaje, las organizaré por secuencias.

Secuencia 01. *Lo fugaz*. 00:00-02:35

Lo primero que se percibe es el canto distante de unos queltehues, característicos centinelas de los campos abiertos de la ruralidad en el centro de Chile. No se traslapan con la primera imagen porque marcan momentos distintos. Pertenecen a la oscuridad de la noche, a lo que antecede a la vista, y definen una extensión del espacio.

Los planos que componen la secuencia se ordenan de la siguiente manera: los tres primeros completan el amanecer de los queltehues y marcan lo fugaz del tiempo y lo inadvertido de su paso. Entre el plano que abre y los dos siguientes busco provocar un contraste. La gradual aparición de una primera luz al despertar se encuentra con la pérdida, al dejar partir un colibrí.

Sobre el fondo negro aparece el fragmento de algo que se irá completando más adelante. Aparece desde el mismo lugar de los queltehues. Unos trazos de distintas intensidades se desvanecen sobre otros a la vez que bordean, entran y salen del plano, dan profundidad, se transparentan y desaparecen.

Un último plano muestra la altura de esta *habitación de aire* respecto del suelo, en donde proyecta la sombra de su esqueleto. Este plano busca extender el instante de la pérdida. La percepción de una incoherencia entre la imagen ralentizada y la velocidad del sonido de la cadena podría hacer perceptible esta temporalidad.

Aquí hay sonidos puntuales de aves que se agregan al sonido ambiente del video. También hay un sonido artificial que define la duración de la secuencia: un sonido interior, reverberación de una habitación que no es visible, pero es distinta, enrarecida, tal vez pasada.

Secuencia 02. *Las pulguitas*. 02:35 – 04:40

El registro corresponde al ejercicio de rodar en círculos, en condiciones de luz en donde se proyecta claramente la sombra sobre el suelo.

En el giro busco construir un gesto del paso del tiempo. Desde la posición fija de la cámara sobre la rueda se puede ver el paso de la rueda al girar en el sentido o a contrarreloj.

La secuencia se trabaja en dos capas, una de las cuales tiene invertida su velocidad. Están superpuestas, con un grado de opacidad que hace aparecer ambas sombras, en ambos sentidos, de forma simultánea. Esta construcción temporal pretende dar pistas sobre lo que está narrando la voz en off. La percepción de ir hacia adelante o hacia atrás del área del plano depende de donde focalicemos nuestra atención.

El plano de los ciclistas sitúa a quienes conversaban en el pasar junto al horizonte.

El plano que cierra la secuencia es el extremo del zoom digital. Descansamos la vista sobre los píxeles que titilan a la vez que procesamos lo que acabamos de oír.

Nuevamente emerge desde lo negro la imagen de los trazos que rodean el centro del plano, anticipando el movimiento circular que ordena la última secuencia.

Secuencia 03. *El camino*. 04:40 - 06:30

El registro corresponde a una bajada y subida. El camino se hace pesado, el sonido se intensifica, el ritmo de la respiración aumenta.

El alcance del silencio al intensificar el ejercicio físico participa de forma simultánea tanto en el ritmo interno del plano como en la estructura del ritmo general. Al interior del plano, acompaña el momento en que la subida lleva al límite al cuerpo y permite observar algo nuevo en el entorno, algo ahí adelante y abajo, unas formas del suelo que por un momento se separan de su contexto y aparecen como figuras de un relieve. También se acerca a un límite de la tecnología del registro al reventar el zoom de la cámara del teléfono. Esta imagen pixelada, de algún modo sobrepasada por la voluntad, busca ser similar a la imagen del término del plano inicial, en donde nos acercamos al follaje de un árbol, y también a la imagen que cierra el plano de término, máximo nivel alcanzado y posterior reinicio de un ciclo.

Este silencio marca también la llegada a una cima, no la más alta, pero sí la que antecede la gran *subida* de la secuencia final.

La imagen que cierra la secuencia resulta de la coincidencia vertical entre el movimiento de la bicicleta, correspondiente al mundo exterior del registro, y los trazos que emergen desde el fondo negro. Esta coincidencia es mediada por la escritura audiovisual que reúne los distintos momentos de la metodología de trabajo. Se alinea el registro "físico" del movimiento, con una expresión -interior- de la reverberación del movimiento. Esta dualidad ha venido actuando como vínculo entre planos anteriores y marca una especie de acuerdo necesario para presentar la secuencia final.

Secuencia 04. La nave. 06:30 – 14:20

La idea es enunciar un tipo de pensamiento que se va enlazando con los eventos del suelo.

El video corresponde al registro del recorrido de la Avenida Altamirano, entre Caleta El Membrillo y el Mirador Faro Punta Ángeles en Valparaíso. Originalmente tiene una duración de 12 minutos.

La operación principal realizada a esta imagen es desplegar una de sus mitades en un reflejo desde el centro del plano. La zona de la rueda que es duplicada corresponde al frente de la bicicleta, el que se ubicará ahora a ambos lados del plano. De izquierda a derecha, el atrás y el adelante.

Lo que se ve es el primer territorio que se va ganando al rodar. Observo la tensión de este fragmento y pienso en lo que dice John Berger sobre el modo en que las figuras cargan con su presencia el espacio que habitan: *Lo que rodea a una figura es "la receptividad" de su presencia y su energía (p.105).*

Al espejarse, la rueda se libera de su cuerpo rotando hacia su centro, hacia el eje de su *masa*², resultando en una aparente fuerza centrípeta que se va absorbiendo a sí misma. Como si reflexionara.

El encuadre posiciona a la rueda como un horizonte bajo sobre el cual predomina un espacio *aéreo* en donde *giran* los eventos del camino, como haciendo aparecer unas *festividades del suelo*³. Este movimiento insinuado podría recordar a una columna de aves que giran en el cielo, o al cuerpo de un *remolino de viento*.

Una segunda operación ubica la mitad final del video sobre la mitad inicial, y se trabaja su opacidad para aparecer y desaparecer como otra capa. Esta segunda capa tiene invertida su velocidad, por lo que en los momentos en que

² Rodamiento central de la rueda. Permite que gire y se conecta con la llanta a través de los radios.

³ *Soil Festivities*, es un disco de música electrónica de Vangelis de 1984.

aparece esta profundidad vemos, a la vez, un fragmento de tiempo que avanza y otro que retrocede.

Después de llevar esta secuencia al nivel de desarrollo entregado, vuelvo a mirar el registro original. Ahora me produce cierta simpatía especial por dos motivos: por un lado, me sorprende lo simple y casi ingenuo de recorrer y registrar un pequeño fragmento de tiempo en que voy jugando con la línea del borde de calzada a fin de que aparezca algo interesante para el video.

Por otro lado, voy reconociendo en ese video las presencias sonoras (aquí todavía casuales) que dan espesor a la imagen como el sonido de los vehículos al pasar, un silbato, algunas palabras de una conversación ajena, o las cotorras argentinas que anidan en playa ancha. Los veo como materiales sueltos, dispersos en el pasar, únicos y cotidianos, nada extraordinarios pero abiertos y dispuestos a ser reconocido e incorporados a las construcciones de sentido más personales.

Me gustaría pensar que algo similar podría suceder a cualquier persona que vea este video, como si se tratara de un relato fantástico en donde, a partir de elementos simples, se puedan contar eventos increíbles.

4. bibliografía

Bégin, Richard." Sobre la Movilografía." *Bifurcaciones de lo Sensible, Cine, arte y nuevos medios*. Editores: Adolfo Vera y Sergio Navarro. Trad. Natalia Calderón y Adolfo Vera. Valparaíso: RIL Editores. 2017.119-136.

Careri, Francesco. *Walkscapes, el andar como práctica estética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2013.

Steyerl, Hito. *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja negra Editora. 2012.

Berger, John. *Sobre el Dibujo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2011.

Pallasmaa, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili. 2012.

Massey, Doreen. "Space-Time, 'Science' and the Relationship between Physical Geography and Human Geography." *Transactions of the Institute of British Geographers*, vol. 24, no. 3, 1999. pp. 261–276.

Bibliografía no mencionada

Burch, Noël. *Praxis del cine*. Madrid: Editorial Fundamentos. 1998.

Weaver, Thomas. *Contra la Investigación*. Santiago. Ediciones ARQ. 2018

Soto, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados. 2020

5. índice de imágenes

- Imagen 1 Turner, J.M.W. *Rain, steam and speed*. 1844. National Gallery, Londres.
- Imagen 2 Gudmundsson, Sigurdur. *Dancing horizon*. 1970
- Imagen 3 Long, Richard. *A line made by walking*. 1967
- Imagen 4 Long, Richard. *Textworks*. 1985, 1989, 1995.
- Imagen 5 Elaboración propia. *Reverberaciones del movimiento*.
Látex negro mate sobre papel ahuesado invertido digitalmente.
2023
- Imagen 6 Elaboración propia. *Reverberaciones del movimiento*.
Látex negro mate sobre papel ahuesado invertido digitalmente.
2023
- Imagen 7 Elaboración propia. *Fragmentos y movimiento*.
Tinta china negra sobre opalina plegada. 2014.
- Imagen 8 Viola, Bill. *The Crossing*. Video/sound installation. 1996
- Imagen 9 Kawajiri, Yoshiaki. *El piloto de carreras*. Neo Tokyo.1987.
Fotogramas 00:21:27 – 00:22:27.
- Imagen 10 Elaboración propia. Dibujo de fotograma 00:21:30 de *La Jetee*.
1962. Chris Marker.
Bolígrafo negro sobre papel bond.
- Imagen 11 Dibujo. *Receptividad*. 2022. Elaboración propia.
Tinta china negra sobre papel ahuesado. 2022
- Imagen 12 Apuntes de montaje. Fotografías de libreta personal. 2022
elaboración propia