



videoproyección

Bienal de Artes Mediales / Octubre
2015

FUERA DE ESCALA

en los límites de las líneas nazca

Ronald Kay & Catalina De la Cruz



Nazca 2012, Catalina de la Cruz



Vista Aérea (Elevage de poussière), Man Ray 1920



Parte inferior del *Gran Vidrio* de Marcel Duchamp



Nazca 2012, Catalina de la Cruz

FUERA DE ESCALA / *en el límite de las líneas Nazca* se compone de dos video-proyecciones simultáneas y opuestas de Catalina de la Cruz y Ronald Kay. Cada una a su vez se articula en dos secuencias de imágenes unidas a modo de díptico. La video-constelación se proyectó en la Pinacoteca de Concepción en 2014, y cuenta con el alto patrocinio del Museo Nacional de Bellas Artes para la Bienal de Artes Mediales de 2015.

Obedeciendo a la monumentalidad de los trazados a ras de tierra, fue necesaria la proyección en gran formato, para incluir al espectador en la gravitación de la imagen desplegada y sostenida en el haz de la luz impalpable.

En la pampa Jumala frágiles líneas resistiendo al tiempo a través de los siglos, en contraposición y correspondencia a efímeros vestigios a cielo abierto de la colocación de cables telefónicos.

La apuesta es generar el asombro frente al portento de una cultura americana desaparecida, así como en contraste, encontrar en el orden del Concept Art, así como en la intervención geográfica del Land Art, imaginarios que se traslucen en las fotografías de Hegne, 1971, una similar extrañeza.

La aspiración y el límite de la video-constelación FUERA DE ESCALA es, a salvo de todo discurso que se anteponga, mantenerse en la visualidad pura.

1

La cultura Nazca, traspasando los límites naturales que habitan el ojo, con una insólita osadía espacial, impuso con las líneas trazadas en la pampa de Nazca, magnitudes sino excesivas, inabarcables, a perderse en las distancias y, a la vez, a volver a encontrarse en ellas. Como si el cosmos entero quisiese ser traído a tierra, o la geografía tatuada por las líneas ser espejo del firmamento con sus profundidades inconmensurables. El ansia de extenderse más allá de los horizontes para igualarse a las soberbias leyes de las galaxias.

Tales grafías mega extendidas fueron despejadas e incisas por una técnica de lo más simple, con el solo barrido de la ínfima capa negra de la superficie de la pampa, para hacer aparecer debajo de ella la blanca capa calcárea. ¡Qué más fácil —la elegancia de lo primero, de lo primitivo!

A fines de la década del 60 recién empezaron a difundirse fotografías de las líneas Nazca y reportajes sobre María Reiche, quien se había dedicado con su escoba a hacer aparecer las líneas y a cuidar durante décadas la pampa Nazca como un santuario.

2

Allá por 1971, tuve la suerte de ver en una revista una excelente reproducción de una vista aérea de las líneas Nazca. Me deslumbró ese fenómeno descomunal, hoy todavía más allá de toda comprensión. No pude dejar, del modo que fuera, de hacerme cargo de ese deslumbramiento.

Me iluminó ver la fotografía de Man Ray de 1920 titulada *El criadero de polvo*, que primero se llamó *Vista Aérea*. Es una toma de *El Gran Vidrio* de Duchamp que, depositado en su taller de Nueva York, el tiempo había cubierto de polvo. Vi en esa fotografía, sumado a su extemporáneo título, una sorprendente semejanza con las líneas Nazca vistas desde lo alto. Los filamentos de plomo que sobresalían del polvo hacían visible la grafía en relieve de *El Gran Vidrio* (la parte del *Chocolate Grinder* y del *Glider*), y a mis ojos ofrecían un parecido a las líneas en la pampa de Nazca.

Por un lado, la fotografía de Man Ray nada, absolutamente nada tenía que ver en realidad con una vista aérea, por otro, esa fotografía nada tenía que ver con las líneas Nazca. De ese doble salto en el vacío algo se podía desprender. Sobre todo para el lugar precario en que estamos situados y las incipencias con las que nos estamos debatiendo. Nosotros, tan faltos de relación con las líneas Nazca, como faltos de relación con *El Gran Vidrio*; nosotros, carentes de origen, sin una tradición en la artes, nadamos en

seco impostando, en una responsabilidad no asumida, en el como si, como si tuviésemos algo que ver. Nuestro imaginario se sujeta de dos extremos, como una vela prendida por los dos cabos.

Para mí que Man Ray había descubierto un método de conocimiento: un objeto desconcertante podría ser abarcado virtualmente por algo que se le asemejara y por esa traza abrir la mente. Para identificar su toma y darle un nombre, había recurrido a una semejanza de las formas, a una analogía. El enfoque, la perspectiva y el resultado, evocaba la forma de una vista aérea.

El conocimiento analógico no es objetivo, porque resulta de una relación de dos instancias que de por sí no tienen relación alguna. La relación la introduce el sujeto. Porque es él quien establece la relación, se hace responsable de ella. Es por ende un conocimiento intrínsecamente responsable, en el que el sujeto juega a serse. Un conocimiento eminentemente poético.

Pensemos además que al caracterizar *El Gran Vidrio* como un Retardo en Vidrio (*Delay in Glass*), Duchamp estatuye que lo que ha de ocurrir todavía no ocurre, porque está diferido en el tiempo, que está por acontecer, si es que alguna vez acontece. En la analogía, como método de conocimiento, de aproximación, lo que ocurre entre las formas analogadas también está suspendido, retardado.

El recurso de usar analógicamente una forma para identificar otra forma, me pareció altamente iluminador. A partir de esa conexión pensé que podría acercarme a la distancia a las líneas Nazca, fotografiando el entorno inmediato que tenía a mi alrededor. Aunque la analogía deriva de la visión del sujeto, no es subjetiva ya que abre el juego de las correspondencias.

3

Frente a lo inabarcable, lo incomprensible, lo sobredimensional de las líneas Nazca, para yo aproximarme, digamos conceptual, figurativa y teóricamente de alguna manera a ellas, me pareció necesario situarme en el imaginario del hoy de entonces, vale decir, crear un entramado de abordajes desde las prácticas, técnicas e intentos del arte de esos días. Los fines de los 60 eran un momento auroral en el arte.

Ávido del tiempo que se estaba gestando, me nutría del naciente Land Art, del que entonces apenas había rastro en las revistas de arte, y de las recientes estructuraciones seriales de las fotografías de Bernd e Hilde Becher.

Del Land Art con su entrada al espacio geográfico a dirimirse y serse en las dimensiones cósmicas: herir la tierra sobre dimensional americana e inscribirse en ella, salir del mundo de los museos con su memoria milenaria, para ser nuevamente súbditos, hijos del espacio. (He ahí su analogía con los Nazca).

De los Becher con su ordenación serial, que supera la fotografía individual y que sólo la concibe en su ordenación conceptual en series. (En el fondo las series son otra manera de aplicar la analogía. El Concept Art tiene ese fundamento en la visualización de las fotos; más que conceptual, es analógico).

La serie crea una dinámica *ad hoc* entre las semejanzas y diferencias. Se activa un proceso mental, efecto de la relación interna de las imágenes. Se devalúa y descarta la instantánea que vive de lo que captura al momento: en la seriación se supera esa relación temporal, apoyada en un tiempo exterior capturado por la toma. En cambio, en la serie se genera un tiempo inmanente que es efecto del trabajo entre las analogías y oposiciones.

Lo innovador de la seriación en la fotografía: la referencia cambia de status. La foto ya no se refiere tan sólo a la realidad fotografiada, sino a las demás fotos de la serie como formalmente a sí misma, lo que produce una relación inmanente entre las fotos de la serie —una apunta a otra, todas a una, y así en sucesivas combinaciones—, que hace resaltar, por una parte, la formalización al interior de las fotos (por sus variantes) y, por otra, la variación de las facetas de la realidad capturada en ellas. En ese sentido, la seriación, por el realce de los elementos formales, se abstrae de la realidad y de lo fotográfico, produciendo una meta visión, para tornarse reflexión a la vez de lo formal como de lo real. La serie orienta los sentidos y multiplica la visión, construye el centro móvil de la visión.

En el entrecruzamiento del Land Art, de la fotografía *concept* y del *ready made*, se erigieron así fotográficamente esculturas efímeras.

Teniendo en mente el diagrama espacial de las líneas Nazca, mediante el enfoque del objetivo de la cámara se elevaron las disposiciones casuales de la colocación de la línea telefónica a líneas de fuerza organizadas. Las excavaciones, la tubería, la huella del camino, los postes y los alambrados de los cercos adyacentes se ordenaron en una geometría espacial en la superficie del negativo.

Sin alterar nada, dejando lo que estaba a la vista, se ordenó la realidad en la profundidad de campo de la toma, para esculpir lo dispuesto por el azar en la tensión de la superficie fotográfica como un espacio interrogado. *There is nothing there, yet it is still a sculpture.*

La conquista del aire ha cambiado la visión del mundo. Las líneas Nazca fueron configuradas, para no decir inventadas, por nuestra civilización, el avión y la cámara mediante, por las tomas aéreas.

La fotografía aérea por su naturaleza se desprende del marco rectangular y del eje vertical y horizontal que organiza y formaliza el campo visual en la fotografía tradicional, que extendió y prolongó la organización visual heredada de la pintura. Con el aeroplano y la posibilidad de mirar sin suelo la tierra, volando, el modelo de la pintura como una ventana vertical sobre el mundo se desplazó a favor de una plana, móvil orientación en el espacio, como buceando, con enormes consecuencias para la conciencia óptica. W. Benjamin, con su lucidez categórica, declara: La fotografía aérea acaba con el monopolio de la vertical.

Piénsese, no hay vertical o horizontal que valga, pese a que el encuadre de la cámara sigue siendo el tradicional, pero dentro de él dejan de valer la vertical y la horizontal. Se amplía cualitativamente el inconsciente óptico que con el invento de la fotografía naciera. Se acaba la profundidad de campo: no hay primer, ni segundo ni tercer plano. Se anula el horizonte, con ello se anula la perspectiva. La realidad se organiza en un focusless field, sin punto fijo, sin punto de mira. Desde ninguna parte: *The view from nowhere*.

La vista aérea capta de las líneas Nazca una totalidad meramente visual, una totalidad que para los Nazca no existía, y hemos de suponer que la misma noción de totalidad que indudablemente debieron manejar, tenía implicaciones totalmente distintas a las nuestras.

Catalina de la Cruz, consciente que la foto aérea es un artificio, una construcción que inventa lo fotografiado, sabiendo que excede y niega lo dado al ojo natural, traspasa su registro al blanco y negro, e incursiona en el alto contraste para trascender lo contingente y sonsacarle lo esencial a las vistas y hacer aparecer nítidamente la grafía de las líneas. Y así logra desenterrar para nuestra mente actual la magnificencia, lo mayestático, la inverosímil magnitud y la multi direccionalidad de los trazados, que más que nunca siguen ostentando su incomprensible cifra. Ella materializa con su posproducción fotográfica la contemplación de lo alto, que según Le Corbusier conduce a la meditación.

Tal como la Reiche con su escoba hace aparecer las líneas, y las recalca, así con procedimientos fotográficos Catalina de la Cruz recalca el entramado los gigantescos grafismos de la pampa alcanzando la potencia analítica de la radiografía.

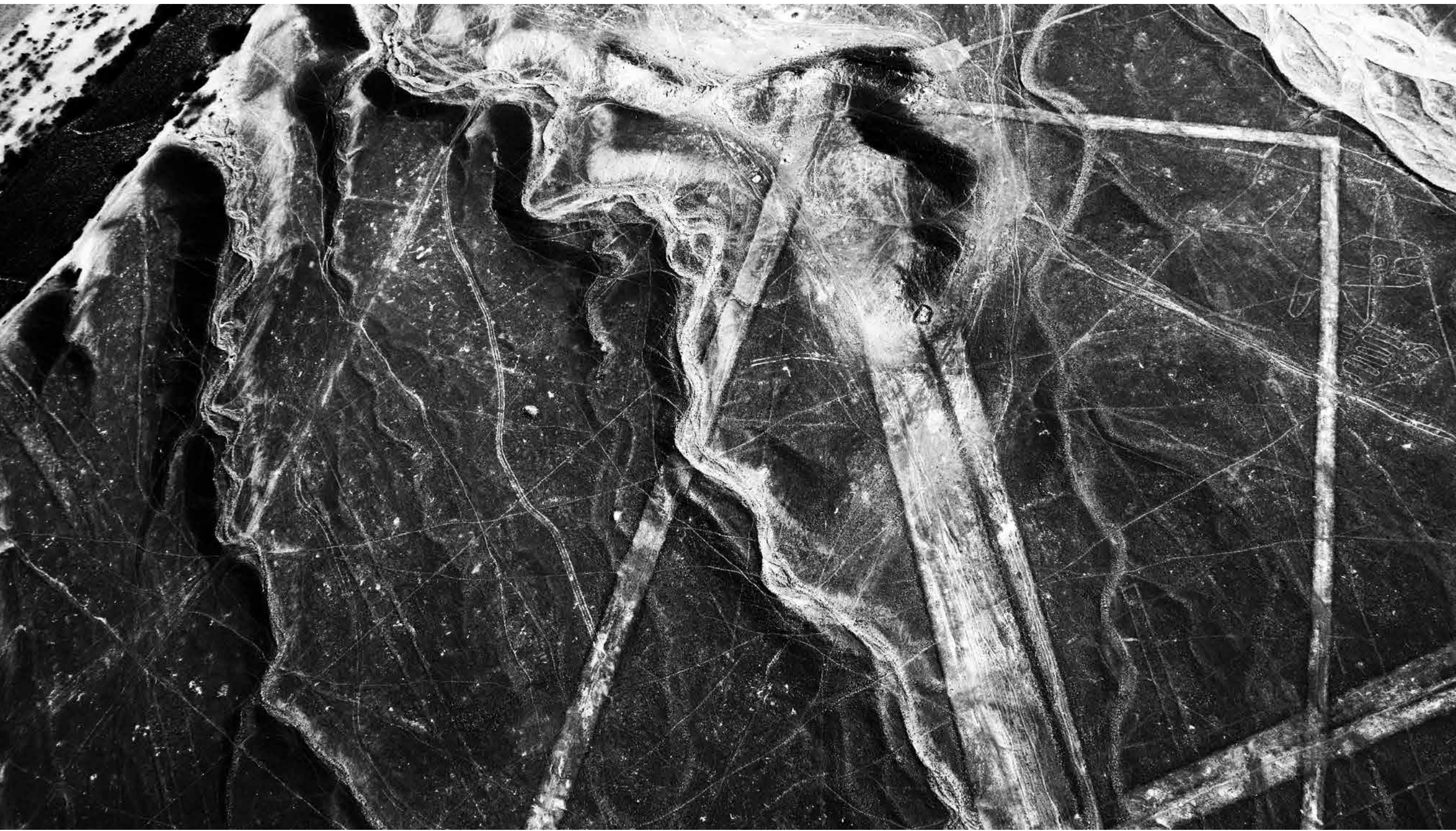
Todos los parámetros de Occidente se estrellan contra la magnitud, la extensión, la geometría, así como contra la figuración de las líneas de Nazca. Decenas de teorías se han lanzado para desmadejar su misterio. Ninguna ha podido dar en el blanco. Tampoco hay modo de acercarse conceptualmente en términos meramente gráficos a ese entrecruce de múltiples líneas a ras de suelo —delgadas, finas, gruesas— inscritas directamente en la pampa Nazca, cruzándola más allá de ella, incluso atravesando las sierras colindantes. No hay vocabulario a disposición. Solo cabe aproximarse por negación. Por ejemplo, no tienen marco, algo que las contenga y las delimite, y así entregue la clave de su organización. No hay arriba ni abajo, ni izquierda, ni derecha, etc...

Para finalizar, oigamos una de las recientes teorías que tratan de aclarar los misterios de Nazca. Aunque quizás no siendo cierta, es digna de atención, porque la realidad cultural en que ella se basa es tan desconocida y prodigiosa como las mismas líneas de Nazca. Henri Stierlin en *Nazca. La Clé du mystère* (1983) se centra en la importancia primordial del tejido en las culturas Paracas-Nazca.

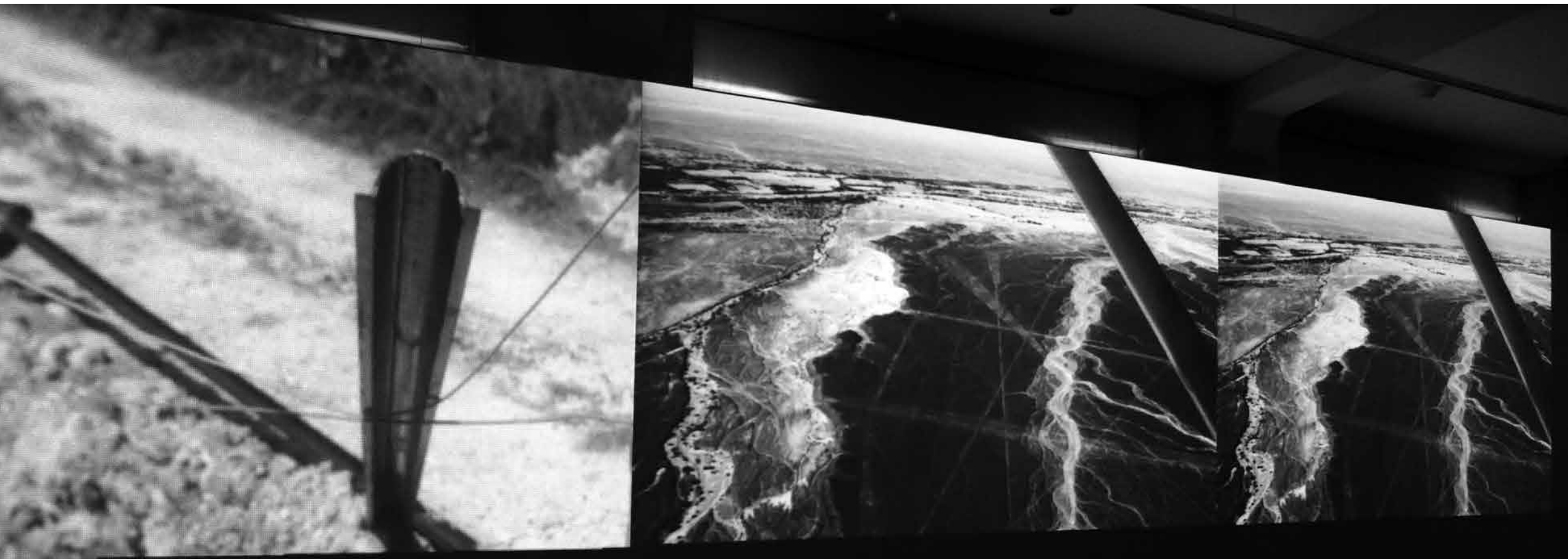
Su tesis parte de los estudios realizados *in situ* por el arqueólogo Samuel K. Lothrop y respaldados por el propio descubridor de Paracas, el arqueólogo peruano Julio Tello. En la enumeración de los elementos textiles encontrados en una sola tumba, Lothrop cita 26 piezas de tejidos sin costuras. “La mayor, de una sola pieza, hecha por tanto en un solo telar, medía 28 metros de longitud y cuatro metros de ancho. Una pieza de este tamaño exigía 160 km de hilo de dos fibras”.

Devanadas las dos fibras nos encontramos con la asombrosa cifra de 320 kilómetros para el total de hilo de una sola pieza. De aquí parte la elucubración original de Stierlin: ante la imposibilidad de reunir en madejas u otro procedimiento similar esa enorme cantidad de hilo, no había otra solución que extenderlo en el suelo, guiado por estacas, para evitar su enredo, procedimiento que, en menor escala, todavía se usa en Perú y Bolivia.

El valor ritual de los tejidos y las necesidades funcionales indicadas hacen a Stierlin colegir que las dilatadas líneas y los dibujos de animales, que se continúan sin interrupción en todo su recorrido desde la estaca inicial hasta la última, fueron los procedimientos para extender los kilométricos hilos sobre la superficie del desierto.



El alto contraste blanco y negro haciendo emerger la vasta variedad de líneas que no se detienen ante obstáculo alguno. Catalina de la Cruz 2012



En la superficie de la toma fotográfica el entramado de líneas producido por los postes, los alambres, los tubos, las huellas de la senda, las sombras, se analogiza con la multidireccionalidad sin centro gravitacional —el focusless field— de las líneas Nazca. Ronald Kay, Hegne 1971



La desrealización, y a su vez, la conceptualización de lo dado por la seriación fotográfica



Proyección en gran formato de la video constelación FUERA DE ESCALA en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, 2014



4 imágenes en fila, c/u de 5 m x 3 m, total 20 m x 3 m se relevaban simultáneamente cada 38 segundos en un ritmo constante: el total de la proyección 90 minutos



“Lo que hace de la fotografía una invención extraña —de impredecibles consecuencias— es que su materia prima sea luz y tiempo”. John Berger

MUSEO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos

Ángel Cabeza

Director Museo Nacional de Bellas Artes

Roberto Farriol

Secretaría dirección

Verónica Muñoz

Exhibiciones temporales

María José Riveros

Curadoras

Gloria Cortés Aliaga

Paula Honorato

Comunicaciones, Relaciones Públicas y Marketing

Paulina Andrade

María Arévalo

Cecilia Chellew

Diseño

Lorena Musa

Wladimir Marinkovic

Francisca Vera

Mediación y Educación

Natalia Portuguesa

Graciela Echiburú

Paula Fiamma

Yocelyn Valdebenito

Gonzalo Bustamante

María José Cuello

Benjamín Sánchez

Raúl Figueroa

Valentina Verdugo

Daniela Li-jo

Departamento de Colecciones y Conservación

Marianne Wacquez

Nicole González

Natalia Keller

María José Escudero

Camila Sánchez

Eva Cancino

Sebastián Vera

Gabriela Reveco

Asistente de investigación y administración de sitio web

Cecilia Polo

Administración y finanzas

Rodrigo Fuenzalida

Mónica Vicencio

Marcela Krumm

Hugo Sepúlveda

Autorización de salida e internación de obras de arte

Marta Agusti

Arquitectura y mantención

Fernando Gutiérrez

Museografía

Ximena Frías

Marcelo Céspedes

Gonzalo Espinoza

Carlos González

José Espinoza

Juan Carlos Gutiérrez

Mario Silva

Luis Carlos Vilches

Museo Sin Muros

Patricio M. Zárate

Biblioteca y Centro de documentación

Doralisa Duarte

Nelthy Carrión

Juan Pablo Muñoz

Segundo Coliqueo

Soledad Jaime

Erika Castillo

Audiovisual

Francisco Leal

Oficina de archivos y partes

Ivonne Ronda

Juan Pacheco

Custodia

Carlos Alarcón

Seguridad

Gustavo Mena

Sergio Muñoz

Eduardo Vargas

Pablo Véliz

José Tralma

Alejandro Contreras

Guillermo Mendoza

Luis Solís

Sergio Lagos

Pablo Pfeng

Maximiliano Villela

Warner Morales

Luis Serrano

VIDEOPROYECCIÓN / 20 mt x 4 mt.

Videoconstelación

Ronald Kay & Catalina De la Cruz

Edición

Andrés Aguirre

Diseño Sonoro

Santiago Jara / Ronald Kay / Sergio González

Sonido

Cristián Rebolledo

ESTUDIO RAF

Tecnología

Andrés Terrisse

Juan José Aldunce

Invita:

dibam | DIRECCIÓN DE BIBLIOTECAS,
ARCHIVOS Y MUSEOS
EL PATRIMONIO DE CHILE

M MUSEO
NACIONAL
BELLAS
ARTES

B A M
www.bienaldeartesmediales.cl

Auspicia:

EPSON

Este ensayo fue publicado originalmente en la revista *Pensar & Poetizar* (nº 12, 2015), del Instituto de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.

Agradecemos a su director, Bruno Cuneo, el habernos permitido reproducirla con ocasión de esta muestra.

Agradecemos a Christian Dettleff, como representante de Epson Chile, por el auspicio de los proyectores.

Agradecemos el aislamiento acústico hecho por AFE SONIDO Y ACÚSTICA Ltda.

Este catálogo fue impreso por Andros Impresores con motivo de la *12ª Bienal de Artes Mediales*, presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile, entre el 8 de octubre y el 25 de octubre de 2015.

Impreso en septiembre de 2015, con un tiraje de 1.000 ejemplares, en papel Couché de 130 grs.

Reservados todos los derechos de esta edición © Museo Nacional de Bellas Artes.

