

EL ROJO ES
EL COLOR
DE LOS
RECUERDOS

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

TESIS DE GRADO

Licenciatura en Artes Audiovisuales orientación Realización

Departamento de Artes Audiovisuales - Facultad de Bellas Artes

Universidad Nacional de La Plata

Título

El rojo es el color de los recuerdos

Tema

Cortometraje experimental sobre la visión
con los ojos cerrados y la conformación de imágenes
a partir de la luz percibida a través de los párpados.

Alumna: **María Florencia Ondona** | DNI: 37551559 Legajo 62894/0

Tel. 2914326480 mflorenciaondona@gmail.com

Tutora: **Lic. Eva Noriega** screeners@fba.unlp.edu.ar

Octubre 2019

*A mis padres y hermano que me cuidaron en la distancia,
a toda la familia platense que me crió el espíritu
al aire de mar que me dio confianza
y a quienes se animaron a experimentar conmigo su visión.*

*Agradecimientos:
a Eva Noriega por su paciencia
a Nicolás Urquiza por sus incansables ganas de experimentar
a Catalina Sosa por su acompañamiento
a Casa Intermite por su desafío
a Gabriel Cominotti, Juan Obregoso, Ramiro Plano y Matías Jáuregui por sus oídos
a Marquitos Sanabria por su delicadeza al confeccionar el anexo de esta tesis.*

ABSTRACT

*Me acuerdo que floté mientras el Sol se movía.
Silencié con agua las palabras
y de repente mis párpados se hicieron pantalla.
El verde fue un movimiento,
y el azul lo tiñó por un momento todo de cielo.
El amarillo vibró
y yo apreté mis ojos, para que se quede.
El magenta,
creo que lo inventé.*

*Solo me acuerdo realmente del rojo,
el rojo es el color de los recuerdos.*

Sugerencias de visionado

Para apreciar mejor esta producción se recomienda que su reproducción suceda en HD y en completa oscuridad. El trabajo cuenta con un diseño sonoro que se percibe mejor con un equipo de sonido capaz de reproducir frecuencias sonoras graves y *no es aconsejable subir el volumen al máximo*.

Antes de apretar play, se sugiere vivenciar un pequeño momento de “*autopercepción*”.

Por eso, invito al jurado de esta Tesis de Grado a cubrirse los ojos y mantenerlos cerrados por al menos 30 segundos antes de comenzar el visionado.

LINK A LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA

<https://vimeo.com/364209943>

PASS: rojo

ÍNDICE

Ficha técnica	2
1. Fundamentación	3
Percepción visual: de la experiencia individual a la búsqueda de representación	
2. El dispositivo	5
2.1 La búsqueda del lenguaje propio: entre las lógicas del cine experimental y el videoarte	
2.2. La experimentación de la imagen	7
El ojo-lente y las materialidades de su párpado	
El color digital como pigmento de luz: estudios y referencias fundamentales de la pintura	
2.3. La experimentación sonora: la vibración de los colores y los sonidos orgánicos	11
3. Conclusión	13
Referencia de obras	14
Bibliografía	15

FICHA TÉCNICA

Título: **El rojo es el color de los recuerdos**

Materialización: **video digital formato 16/9, sonido mono**

Formato: **.mp4**

Duración: **7:14**

Dirección, cámara, montaje, diseño sonoro: **María Florencia Ondona**

Grabación frecuencias sonoras: **Nicolás Urquiza**

Música original: **Juan Obregoso** en colaboración con **Opel Vectra**

1. Fundamentación

1.2 Percepción visual: de la experiencia individual a la búsqueda de representación

Mi ojo, vuelto hacia lo imaginario, alcanzará cualquier longitud de onda para poder ver. Escribo sobre la percepción, la conciencia del ojo de la mente frente a todas las vibraciones posibles. ¿Qué rayos atraviesan esta retina sin estar ya en la mente? (...) Este instrumento sensitivo debe responder a todos los dioses que se dignen a jugar con él.

Stan Brakhage (1963)¹

“*El rojo es el color de los recuerdos*” se desprende de la indagación y experimentación de mi propia visión en los últimos años, a partir del reconocimiento de colores, luces y formas que se presentan al cerrar los ojos. Podría situar específicamente el comienzo de esta experiencia de la visión en un recuerdo de la infancia, todavía latente, de estar flotando en la pileta de mi familia con los ojos cerrados en un día soleado. Los sonidos se oían filtrados por el agua que intervenía mis oídos, y de pronto, en el acto supuesto de “no estar viendo”, la luz filtrada por mis párpados imprimió una *especie de imagen en la pantalla de mi mente*²: un pleno de color rojo intenso en donde el Sol se convirtió en una mancha vibrante de color amarillo.

Esta manifestación se convirtió en una experiencia lúdica en la que fui experimentando sobreponer sobre mis párpados cerrados diferentes luces y objetos, logrando nuevas *impresiones abstractas*. El acto de contemplar estas impresiones, se vuelve entonces, un modo de percibir atentamente lo que me rodea sin necesidad de participar activamente del contexto. A partir de una búsqueda por controlar y manipular esta práctica, aparecieron nuevas inquietudes artísticas que me llevaron a imaginar cómo representar aquellas impresiones individuales en imágenes audiovisuales.

Stan Brakhage (1933-2003), cineasta experimental estadounidense, pionero en la investigación sobre la visión a ojos cerrados, conceptualiza esta idea de la impresión lumínica de siluetas en los párpados como *visión hipnagógica*³. Concepto que utilizaré para referirme al

¹ Brakhage, Stan, *Metaphors on Vision*, Film Culture, N30, Nueva York, Nueva York, 1963.

² Es importante apuntar, que en este caso, se mencionan las palabras *imagen* y *pantalla* de un modo meramente poético, no desde el punto de vista de la teoría estética en que la noción de imagen es definida como representación de la realidad y no como percepción directa de la misma. En *La imagen* (1990), Aumont dice al respecto: “*la imagen retiniana no es más que un estadio del tratamiento de la luz por el sistema visual, no una imagen en el sentido en el que hablamos de imágenes en este libro y en general*” (pág 21).

³ Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*, Buenos Aires, Eduntref. Este libro recopila los textos claves para acercarse a su experiencia artística en relación a la experimentación perceptiva de lo que él llama “el ojo de la mente”. La *visión a ojos cerrados* o *visión hipnagógica* constituye para él una estética en sí misma y una “*pieza singular (...) para observar las cosas de otra manera*” pág 23.

tipo de imágenes que son objeto de estudio en esta tesis. Varias de sus obras cinematográficas en relación a la visión hipnagógica como *“The art of vision”* (1965); *“Scenes from under childhood”* (1967); *“Text of Light”* (1974); *“Murder Psalm”* (1980); *“Dog Star Man”* (1961-1964), entre otras tantas como sus escritos poéticos y filosóficos en relación al hacer artístico, recopilados en *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. (Brakhage, 2014) fueron fundamentales durante el proceso de creación para motivar la experimentación audiovisual en pos de explorar los límites de la percepción humana.

De todas maneras, cabe aclarar que la base del proyecto encuentra inspiración y puntos de partida no solo en artistas que trabajan con imágenes en movimiento sino también en disciplinas como la pintura, la música y la filosofía. Es en esta tesis de grado de fundamental importancia, encontrarse con pensamientos como la teoría del color propuesta por Vasili Kandinsky (2013), los aportes científicos-filosóficos de Schopenhauer (2013) sobre la óptica y la visión, la teoría filosófica de Gastón Bachelard (1978) sobre la imaginación poética, y las obras y pensamientos de John Cage (2002) en relación a la experimentación, el azar y el concepto de silencio. Algunos de estos autores y referencias se desarrollarán más adelante en el texto.

2. El dispositivo

2.1. La búsqueda del propio lenguaje: entre las lógicas del cine experimental y el videoarte

El dispositivo cinematográfico, siguiendo la problematización del concepto que realiza Parente (2011), es una máquina que produce simulaciones y de la cual el espectador es siempre una víctima. Según él, se trata de un conjunto que incluye “*aspectos materiales (aparato de base), psicológicos (situación espectral) e ideológicos (deseo de ilusión)*”⁴.

Si se tiene en cuenta que la visión, como el resto de nuestros sentidos, es generadora de experiencias subjetivas (porque todavía no podemos comprobar si estamos viendo el mismo rojo en el semáforo y menos aún saber si estamos percibiendo los mismos colores y formas con los ojos cerrados⁵) es necesario concebir al dispositivo como un *traductor de experiencias individuales*. Solo a través de él las percepciones de luz pueden transformarse en imágenes y solo a través de él pueden las mismas socializarse, compartirse con un otro. El ejercicio de hacer consciente este fenómeno de la visión, fue el recurso creativo más importante del proceso de tesis, ya que desencadenó no sólo el intento de llegar a una expresión visual y plástica, sino a una búsqueda poética que muchas veces se nutrió de datos recolectados en textos de investigación científica en relación con la visión.

Las lógicas cinematográficas no tradicionales, aquellas que están en los márgenes de lo que Parente (2011) llama “la forma cine” (pp. 42-43), aparecieron como brújulas para guiar el camino de la impresión personal a su expresión transferible, en este caso, el de las imágenes audiovisuales. Y estas imágenes, como lo explica Brenda Salama, en el cine experimental, provienen de un universo personal:

(...) La raíz misma del cine experimental se encuentra en el afán del hombre por la expansión del conocimiento, la percepción y la conciencia, ya no sólo desde el interés propio de un espíritu científico, sino también artístico. Es por ello que la especificidad de este tipo de cine no radica, como podría sostenerse, en una mera experimentación tecnológica. Al fin y al cabo, el cine experimental debe ser

⁴ En su ensayo La forma cine: variaciones y rupturas, *Arkadin*, 3(5), pág 42-43. el autor revisa y problematiza el concepto de dispositivo en el audiovisual. En la parte dedicada al cine experimental describe sus tendencias más radicales: un cine de inmovilidad, los plano-secuencia vacíos, o la búsqueda del máximo de movilidad posible y enuncia “Para el cine experimental, no interesa la impresión de realidad, punto nodal del cine de representación, sino la intensidad y duración de las imágenes.” (pág.51.)

⁵ Aquí la autora refiere a una discusión más amplia donde entraría en juego teorizar sobre modos de relacionar la visión con el lenguaje para expresar esas percepciones, específicamente refiere a que decir “rojo” engloba muchas variantes perceptivas.

entendido, ante todo, como un arte personal, en tanto que implica un modo singular de vincular el uso racional de la técnica (experimento) con las condiciones vitales que lo hacen posible (experiencia), cuyo fin último es la transformación de la visión, en sentido amplio, que tenemos de la realidad. (Salama, 2015, pág 138)

Al cine experimental le interesa desnaturalizar lo conocido por el ojo, y ha forjado durante su recorrido, como menciona Salama, un espíritu artístico y científico. A partir de los más variados recursos, indaga incansablemente por caminos desconocidos para alejarse de la representación perspectivista y naturalista que reproduce el cine convencional apuntando al deseo de expandir la visión.

Propongo entonces la filmografía de Stan Brakhage aquí mencionada como ejemplo perfecto de este deseo, ya que su intención siempre fue generar imágenes que liberen al ojo de lo aprendido. La relación que Brakhage establece con la lógica experimental me resulta familiar, más que por su materialidad (él siempre trabajó con la intervención directa sobre el film), por su potente trabajo de escritura, la que fue cargando de tintes poéticos y filosóficos como una forma de guiar su inquietud por un cine que sea capaz de representar la percepción y que definió así: *“El cine está (...) basado en los sentidos fisiológicos: toma al sentido como musa... es el arte más antiguo en centrarse en esa fuente de inspiración”*. (Brakhage, 2014, p. 97).

Así como el dispositivo creado por este cortometraje se centra en la búsqueda de una visión “personal” que se asocia a las lógicas realizativas del cine experimental, en términos de su materialidad y del proceso de conformación de las imágenes, se acerca más a aquellas que son propias del videoarte. Si en el film existe la reacción química para imprimir la luz y el tiempo de un modo único y definitivo, en el proceso digital, hablamos de un flujo de codificación de luz constante:

La cámara de video codifica los rayos luminosos que reciben valores abstractos, los que se convierten en píxeles al reproducir la cinta en la pantalla. No existe, por tanto, una sucesión de imágenes como el caso de una película. Se trata, más bien, de imágenes sujetas a un proceso de transformación permanente” (Marialina García y Meyken Barreto, 2006).

2.2. La experimentación de la imagen

2.2.1. El ojo-lente y las materialidades de su párpado

Para que una meditación se prosiga con bastante constancia como para dar una obra (...) debe hallar su materia, es necesario que un elemento material le de su propia sustancia, su propia regla, su poética específica. (Bachelard, 1978, p.11)⁶

Para diseñar un dispositivo de conformación de imágenes que reproduzca una experiencia fisiológica, se partió de la idea de experimentar con el lente de la cámara como si éste fuera un ojo humano. Para ello, es fundamental pensar la materialidad de la cual se desprendían aquellas impresiones hipnagógicas. Por un lado hablamos de un cúmulo de reacciones químicas y biológicas producto del funcionamiento de nuestros ojos, y que corresponden indeliblemente al universo de lo orgánico, es decir, al cuerpo. A su vez, podría decirse que suceden y existen en un plano más bien abstracto, mental, y que en el afán de hacerlas imagen empieza a dibujarse un deseo que se alimenta del plano de la imaginación, de la ensoñación.

En *El agua y los sueños* (1978) Gastón Bachelard, filósofo y científico interesado en la imaginación poética y la psicología de la imagen, desarrolla un ensayo en el cual menciona que *“las primeras imágenes materiales nacen de la carne y de los órganos”* (p.19). Esta afirmación ayudó a determinar que si el desafío era conformar imágenes que se parecieran a las provenientes de nuestros propios órganos, había que pensar en sustancias que se relacionen con la sangre, con el agua, con la carne. De este modo, el primer experimento consistió en recrear un párpado con un filtro⁷ comestible, específicamente, jamón cocido⁸, pensando en una

⁶ Si bien Gastón Bachelard (1978) ha desarrollado un interesante estudio sobre la filosofía y psicología de las imágenes poéticas en relación con la obra escrita, cito fragmentos de sus ensayos ya que los mismos me han guiado en la pregunta sobre la materialidad de las imágenes en movimiento, que como la literatura, a veces se conforman primero en la mente ensoñadora de la realizadora.

⁷ Así como los filtros de luz en cine y televisión sirven para modificar la imagen: corrección de color, lograr efectos ópticos u de color o de exposición siempre procurando tener una influencia mínima en la calidad o nitidez de la imagen (excepto el ND por ejemplo) en este proyecto los filtros hacen a la imagen, la constituyen tanto por lo que impiden que se registre (imagen figurativa representativa) como por los efectos que producen en la cámara. El concepto de filtro trabajado aquí, no es el de mejorar la imagen sino el de ayudar a crearla. Se podría citar la instalación “Untouchable” (2006) de Wayne Martin Belger como una referencia de este modo de trabajar el dispositivo, que consta de una cámara construida para retratar personas con VIH en la que el artista utilizó sangre de su amigo con VIH. Son referente además del dispositivo que usa materia orgánica como la sangre, la estética que consigue en las fotografías tomadas con esa cámara.

⁸ En otras oportunidades se probó también con un filtro hecho de látex teñido con maquillaje base, pero éste era más fino por lo tanto dió bordes más definidos y tonos relacionados más a la piel y no a la sangre.

materia orgánica que se interponga a la luz y llegue al lente de la cámara con la forma y color que se percibe al cerrar los párpados. El resultado de esa materialidad me permitió probar delante de la cámara distintos tipos de luces y objetos, experimentando movimientos, velocidades y acercamientos.

Con el espesor del filtro de carne animal se logró una imagen con poca perspectiva, sin profundidad, con bordes no muy definidos, lo cual cumplía con las expectativas de generar formas que no fueran tan reconocibles, sino más bien siluetas oscuras y luces directas. Las imágenes principales del proyecto, de tonalidad roja, se grabaron mediante un vidrio montado delante de la cámara sobre el cual estaba colocado el filtro. A su vez la cámara se conectaba a una pantalla donde podía monitorear lo que sucedía en la imagen mientras delante de ella movía mis manos u objetos como peines, muñecos y linternas. A partir de estas pruebas, de estos registros, se experimentó con nuevos filtros y materiales pensando en qué otras posibilidades podrían relacionar el ojo y el párpado (ojos entreabiertos, apretados, llorosos). Las imágenes obtenidas hicieron aparecer nuevas relaciones entre la luz y el color, como en el caso de las imágenes de color verde que se generaron al interponer delante de la cámara una linterna led y un vaso de plástico que gira.

2.2.2. El color digital como pigmento de luz: estudios y referencias fundamentales de la pintura

La relación cine-pintura es fundamental para acercarnos a las experimentaciones en el cine. El mismo Aumont retomando una provocación de Godard, define a Lumière como el “último pintor impresionista de la época” en relación con la liberación de la mirada en el siglo XIX y con el lugar que ocupa en una historia de la representación, el cine junto a la pintura (Aumont en Torres y Garavelli, 2015).

La experimentación con la imagen a partir de la luz, el color y las sombras, desplegaron la posibilidad de trabajar la imagen como lienzo. La relación entre los filtros y la cámara puso en primer lugar el estudio de la luz como color, y si bien el rojo guió el proceso, más tarde aparecieron también el amarillo, el verde, el blanco, el azul, el negro, el magenta. Luego, al editar estas imágenes, se pudo notar que el contraste de los universos que llamamos “cálidos” y “fríos” generaba una convivencia interesante de sensaciones opuestas y empecé a investigar sobre el posible efecto psicológico del color. Entro en contacto con el libro *De lo espiritual en el arte* de Kandinsky (2013)⁹ y me encuentro con un interesante estudio sobre los efectos del color en el cuerpo.

Quien haya oído hablar de la cromoterapia sabe que la luz de color puede producir efectos muy especiales en todo el cuerpo. Se ha intentado aprovechar esta fuerza del color en el tratamiento de diversas enfermedades nerviosas y se ha notado que la luz roja estimula el corazón mientras que el azul puede producir una parálisis momentánea. (...) El color tiene una fuerza enorme, pero poco estudiada, que puede influir sobre todo el cuerpo humano, como organismo físico. (Kandinsky, 1911, p.54).

Sus aportes en materia pictórica son fundamentales porque promueven la reflexión sobre la respuesta física que genera el color pero siempre acompañada de aspectos metafísicos. En el desarrollo del estudio de cada color incluye un análisis poético y abstracto, que inunda de espiritualidad su concepción del arte brindando una motivación aún mayor de trabajar a partir de sus reflexiones. Cuando describe el color azul, por ejemplo, parece que estuviera escribiendo poesía *“Cuanto más profundo es el azul, más poderosa es su atracción sobre el hombre, la llamada infinita que despierta en él su deseo de pureza e inmaterialidad. El*

⁹ Vasili Vasílievich Kandinski fue un pintor ruso precursor de la pintura abstracta y el expresionismo. En 1911 publica el libro *Sobre lo espiritual en el arte* en el que remarca que la espiritualidad humana reacciona según la utilización del artista de las formas y los colores.

azul es el color del cielo, así como nos lo imaginamos cuando oímos la palabra cielo” (Kandinsky, 1911, p.74).

Para él, los tonos cálidos son los físicos y los fríos los espirituales, y en el contraste de ambos es donde se encuentra la armonía del arte. *“El rojo y azul, colores que no tienen ningún punto de contacto físico pero que precisamente por su profunda oposición espiritual constituyen hoy una de las armonías más eficaces y más idóneas”* (Kandinsky, 1911, p.85) Esta reflexión sobre el principio de “contraste” fue de gran utilidad para definir la relación entre las imágenes en el proceso de montaje, ya que la naturaleza del proyecto consistía en relacionar una experiencia física (la de la visión hipnagógica) con un momento mental/espiritual (el de la contemplación de las formas y colores). Se podría decir que el análisis que realiza el autor/pintor no solo involucra al color con la visión, sino también con los demás sentidos, como se comenta más adelante con la audición. Su aporte articuló el recorrido que venía haciendo y fue por esto mismo que decidí incluir su cita con respecto al color rojo y al negro en el cortometraje, y así terminar de enlazar el campo de la experiencia audiovisual con la investigación sobre la percepción.

Encuentro importante recalcar, que si bien se parte del estudio teórico de Kandinsky, aparecen en el proceso otras referencias del ámbito de la pintura, como la obra de Mark Rothko¹⁰, en especial aquellas que trabajan con el color rojo, como “Number 14” (1960) y “Black, red and black” (1968).

¹⁰ Marcus Rothkowitz (1903-1970) pintor y grabador asociado con el expresionismo abstracto.

2.3 La experimentación sonora: la vibración de los colores y los sonidos orgánicos

La experimentación con la imagen había partido de una experiencia en la cual me encontraba flotando en una pileta boca arriba mirando el sol, y donde el sonido del exterior se filtraba con el agua y llegaba a mis oídos distorsionado y grave. Esta situación me hacía pensar, del mismo modo que al cerrar los ojos, en una posición “uterina”, relacionada con el agua, con los fluidos, con los filtros, donde la información no llega por completo, sino filtrada por elementos orgánicos. De este modo, la propuesta sonora sigue el camino de la investigación, aquel que se relaciona con el cuerpo físico, con la materia orgánica.

El sonido del recuerdo uterino, el sonido del recuerdo olvidado, el sonido del despertar del sentido, el sonido del silencio que no existe. El silencio colmado de recuerdo, el sonido meditativo, el sonido de mi sangre. El no silencio de mi cuerpo.¹¹

Partiendo de la definición de sonido como “sensación o impresión producida en el oído por un conjunto de vibraciones que se propagan por un medio elástico”¹². La palabra “vibración” me llevó a pensar en las frecuencias bajas escuchadas en la profundidad del agua y en su relación con lo físico y orgánico. Se puede asociar con lo que podría ser el primer sonido escuchado por nuestro órgano auditivo al estar sumergidos en líquido amniótico, con el líquido orgánico del que estamos compuestos, la sangre. Desarrollo esta idea vinculada a la investigación que encaminó John Cage en busca del silencio absoluto. Deseo que terminó concretándose en 1951 cuando visitó la cámara anecoica de la Universidad de Harvard y aún dentro de esta cámara que filtra todo tipo de sonidos, distinguió un sonido alto y uno bajo. Descubrió que el primero correspondía a su propio sistema nervioso y el segundo a su torrente sanguíneo y así llegó a la conclusión de que el silencio realmente no existe.

Me dediqué a escuchar todo tipo de frecuencias bajas y me sentí cómoda con esa naturaleza de vibraciones sonoras, que me sumergían en un estado meditativo, muy similar al que quería trabajar en la imagen. Empecé a pensar en la interpretación del color a partir de sus longitudes de onda y en que éstas podrían representarse en distintas frecuencias sonoras. Grabé con indicaciones de un colega, más de 20 frecuencias distintas con un sintetizador, algunas tan bajas que eran casi imperceptibles. Fue un momento sumamente intuitivo ya que

¹¹ Texto poético escrito por la autora durante el proceso de indagación sonora.

¹² sonido (2018) En *Oxford Dictionaries En línea*. Recuperado de: <https://www.lexico.com/es/definicion/sonido>

no tuve en cuenta ninguna especie de matemática ni conocimiento específico, como hizo por ejemplo el compositor y pianista ruso Aleksandr Skriabin (1872-1915) que para sus composiciones tomaba de referencia el círculo cromático newtoniano¹³ que se corresponde con una escala diatónica.

Luego de tener los archivos de sonido, la metodología de relacionar la música y la imagen consistió en poner ambos en aleatorio y verlos/escucharlos convivir. En determinadas ocasiones, los sonidos parecían realmente coincidir con el movimiento o pulso de la imagen, y otros no, lo cual me pareció también interesante. A partir de esta experiencia fui anotando y montando, definiendo cómo sonaba cada momento del trabajo. En el montaje sonoro, también se experimentó con parámetros similares a los de la imagen, como es por ejemplo la velocidad. Al probar distintas velocidades, los sonidos “vibraban” de maneras distintas, logrando así una relación que sentía orgánica, por corresponderse con el movimiento de la luz en el plano. Otras frecuencias, funcionaron como colchón de graves y quedaron en un plano más imperceptible con la intención de que generen un efecto en el espectador no tan invasivo, pero sumamente presente.

A partir de esta imposibilidad de “no ver” o “no escuchar”, y frente a la aparición de esas frases de Kandinsky que se utilizan en el corto con respecto a cómo suena cualquier color al lado del color negro, decidí silenciar por completo la pista que corresponde al último fragmento de color azul del cortometraje. Apelando a la posibilidad de que el espectador durante la proyección tenga una experiencia directa con el color y la luz sosteniendo en su memoria sonora las frecuencias antes escuchadas, o también, apelando a la experimentación sonora que pueda ocurrir en la sala a partir de los propios movimientos de los espectadores.¹⁴

De este modo, se recuperan las ideas de *transensorialidad* que propone Michel Chion (1993) en el estudio de la percepción del lenguaje audiovisual, en las que se tiene en cuenta que la percepción de fenómenos visuales y auditivos están fuertemente relacionados y componen estímulos integrados. A partir de los sonidos escuchados en el cortometraje y las imágenes vistas hasta el momento, la banda sonora “silenciada” podría nunca percibirse muda.

¹³ Desarrollado por Isaac Newton en *Óptica: o un tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz* (1704).

¹⁴ Aquí podría mencionar como referencia la obra de John Cage “4’33’’” en la que el material sonoro de la obra lo componen los sonidos que generan los propios espectadores durante justamente esos 4 minutos y medio que dura la pieza.

3. Conclusión

Prefiero que los colores floten, y alcen vuelo en tu mente.¹⁵
(Derek Jarman, 2017)

Concluyendo este largo e intenso proceso de tesis, me detuve a revisar aquellas libretas de anotaciones infinitas sobre todas las impresiones que tuve en torno a mis sensaciones estéticas, no sólo las de orden hipnagógico, sino las del mundo de la percepción del color y del sonido en general. Y me encontré con que, el proceso, desde el punto de vista cinematográfico, fue una indagación constante sobre cómo llevar a otros seres humanos a través del video, a una experiencia mental y física sumamente subjetiva. El trabajo consistió en encontrar traducciones posibles a sentimientos profundos y personales sobre los efectos de la luz en mi propia mirada. La cámara, como artefacto, se convirtió en una prótesis, un tercer ojo que me permitió plasmar en el ámbito de la experimentación audiovisual el diseño de una sensación individual. Lo que empezó como un desafío por representar una experiencia inmaterial como la visión a ojos cerrados, culmina en el diseño de una “meditación audiovisual” que busca compartir un momento con los espectadores en el que, a falta de información figurativa y de significantes inmediatos, les permita la propia expansión de los sentidos. Un descanso mental.

Aún así, me atrevo a asegurar también, que siempre se trató de una búsqueda constante de expandir mi propia percepción. El hecho de perseguir esta forma, fue la excusa perfecta para seguir experimentando con mis propios sentidos. En una de las hojas de estas libretas me encuentro conversando conmigo misma sobre el objetivo final de este objeto de estudio: *La finalidad no es entonces la domesticación o el conocimiento perfecto del aparato, de la cámara concebida como juguete óptico, sino el entrenamiento de mi propia visión al intentar interpretarla estéticamente.*

¹⁵ Días antes de escribir esta conclusión, Eva Noriega me acerca el capítulo “Sobre ver rojo” del libro *Croma* de Derek Jarman, el cual fue un encuentro muy inspirador y bello, por cómo se relaciona poéticamente con la percepción de los colores al final de su vida. Considero que este artista, también ha intentado acercar con sus búsquedas en distintos formatos, la posibilidad de expandir la percepción. Si bien todo el capítulo podría citarse por las hermosas consideraciones sobre el color rojo, me pareció pertinente citar la frase con la que termina, la cual invita a la experiencia subjetiva.

Referencias de obras

Cine experimental

- Jarman, D. (Director). (1993). *Blue*. [Película]
 Le Grice, M. (Director). (1970). *Berlin Horse*. [Película]
 Mancini, J.C. (Director). (1976). *Boomerang* [Película]
 Subero, S. (Director). (2008-2011). *Espectro*. [Película]

Brakhage, Stan

- (1965). *The art of vision*
 (1967). *Scenes from under childhood*
 (1974). *Text of Light*
 (1980). *Murder Psalm*
 (1961-1964). *Dog Star Man*

Cine Documental

- Dvorak, C. (Director). (2016). *John Berger or the art of looking*. [Película]
 La Cueva boreal. (29 de junio de 2013). Sebestik, M. (Director). (1991). *Écoute* (Extracto de entrevista realizada a John Cage para el documental *Écoute*) [Archivo de video].
 Disponible en <https://youtu.be/Hj7rq-gEzgo>

Pintura

- Rothko, M. (1960). *Number 14*. (1968) *Black, red and black*. [Pintura].
 Kandinsky, V. (1913). *Cuadrados con círculos concéntricos*. [Pintura].
 Klein, Y. (1962). *IKB 191*. [Pintura].

Otras obras

- Cage, J. (1952). *4'33''* [Obra musical]
 Belger, W.M. (2006). *Untouchable* [Instalación]
 Gysin, B. (1960). *Dream machine* [Escultura lumínica cinética]

Referencias Bibliográficas

- Arnheim, R. (1997). *Arte y percepción*. Madrid, Alianza Forma.
- Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona, Paidós.
- Bachelard, G. (2014). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México D.F, Fondo de cultura económica.
- Brakhage, S. (1963), *Metaphors on Vision*, Film Culture, 30, Nueva York.
- Brakhage, S. (2014). *Por un arte de la visión. Escritos esenciales*. Buenos Aires, Eduntref.
- Bollnow, O. F. (1969). *Hombre y espacio*. Editorial Labor, S.A, Barcelona, España.
- Cage, J. (2002). *Silencio*, Madrid, Ardora.
- Chion, Michel (1993) *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, Paidós Comunicación, 53, Barcelona.
- Diederichsen, D. (2011). Crítica del ojo- ojo de la crítica. En *Psicodelia y ready-made*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- García, M., Barreto M. (2006). El video arte: apuntes para una historia y definición del género. *Revista Miradas*, La Habana, EICTV.
- Jarman, D. (2017). *Croma*. Buenos Aires, Caja negra.
- Kandinsky, V. (2013). *De lo espiritual en el arte. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*, Buenos Aires, Paidós.
- Newton, I. *Óptica: o un tratado de las reflexiones, refracciones, inflexiones y colores de la luz* (1704).
- Parente, A. (2011). La forma cine: variaciones y rupturas (pp. 41-50). En *Arkadin: Estudios sobre cine y Artes audiovisuales*. 3(5).
- Salama, B. (2014). El cine experimental. Entre el experimento y la experiencia. Las películas de Sergio Subero, Sergio Brauer y Mario Bocchicchio. En *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9 (p.11). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4747105>
- Schopenhauer, A. (2013). *Sobre la visión y los colores. Seguido de la Correspondencia con Johann Wolfgang Goethe*. Madrid, Trotta.
- Torres, A y Garavelli C; (2014). ¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?. En *Imagofagia: revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 9, (p. 29). Recuperado de <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/883/807>
- Torres, A. y Garavelli C. (2015). Reflexiones en torno a un concepto. Perspectivas desde lo local. En Torres, A. y Garavelli C. (Eds.), *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino* (pp.07-28). Buenos Aires, Librería.