



UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA



A G V A
S O B R E
F V E G O y
F V E G O
B A J O
T I E R R A

P R O Y E C T O D E T E S I S

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

DEPARTAMENTO DE ARTES AUDIOVISUALES

Licenciatura en Artes Audiovisuales or Dir. de Fotografía

Proyecto de Tesis

Año 2018

Título

“Agua sobre fuego y fuego bajo tierra”

Tema

El desarrollo de formas de encuadre correspondientes
para el formato domo planetario.

Tesista:

ALBUJA ESTÉVEZ, Ronny Fernando

DNI 94825768 | Legajo 61496/4 | (221) 608 5828 | ronny.albuja@gmail.com

Tutor:

TRINCHERI, Daniel Julio

DNI 11607437 | (221) 506 3532 | dantrinch@yahoo.com.ar

Imágen de portada: Huaman Poma (1615)

"Indio, astrólogo, poeta que sabe del ruedo del sol
y de la luna, eclipse, estrellas, cometas y hora,
domingo, mes y año y de los cuatro vientos para
sembrar la comida, desde antiguo" (p. 883).

ÍNDICE

Agradecimientos	2
Abstract	3
Fundamentación Inicial	3
El Encuadre	5
El pasado por delante, el futuro por detrás	7
La ceremonia del Mushuk Nina	8
Registro	9
Lo Grabado	9
Lo Vivo	10
Los estados del pensamiento Andino	10
Hanan Pacha	11
Kay Pacha	12
Uku Pacha	12
Los Dispositivos	12
La corrección de color	14
El sonido	14
Conclusiones	15
Bibliografía	16
Anexos	17

Agradecimientos

Ante todo dar gracias a mi madre, quien en este devenir de la vida ha sabido sobrellevar con paciencia y sabiduría la distancia física que nos separa; para ella esta obra, este tránsito, este final.

A los pueblos originarios de Ecuador quienes me abrazaron con profunda simpatía y cariño y abrieron sus conocimientos a mi persona. A su medicina, que me trajo muchas de las visiones a partir de las que pude efectuar esta obra, ya que al atravesar estas visiones por mi cuerpo entendí el cine como una extensión de mis ojos y no solamente como una pantalla cerrada.

A la Universidad Nacional de La Plata, que supo abrirme sus puertas con amorosidad y respeto a mis orígenes, y me ha entregado todo el conocimiento de forma gratuita, libre, y de calidad.

A mis amigxs, Natalia Suarez, Julia Eluchans, Cipriana Martinez, Agustín Lostra, Juan Galvis, Guillermo Detzel y Nicolás Restbergs, quienes me apoyaron en mis tristezas, alegrías, desolaciones y profundas desconfianzas respecto de mi propio ser, me impulsaron a creer en mí y a hacer posible todo lo imaginado.

A mi compañera Mara Franco que con su amor y atención supo mirar lo que yo no veía y sentir lo que no sentía y juntos abrimos este camino sin sendero llamado Kvna.

Esta obra la dedico con profundo respeto y distancia a mi fallecido padre Eduardo Albuja. a él agradezco el haberme enseñado los caminos que no hay que tomar, y la sensibilidad por la que hay que / vale la pena seguir adelante.

“Es de primordial importancia llamar la atención sobre la diferencia que hay entre la visión occidental de la sucesión estrictamente cuantitativa y la visión prehispánica que incluye a esta una parte cualitativa”. (Guerrero Ureña: 2011)

ABSTRACT

En el siguiente trabajo establezco un modo personal de concebir al encuadre para domos planetarios, valiéndome del uso de símbolos de encuadre tales como la *chakana*, misma que se presenta en el marco de una ceremonia audiovisual, lo que nos lleva a la consideración de dos formas posibles de montaje: por un lado, el registro y el montaje previos, y por el otro la señal en vivo. Así, se ofrece un camino que conduce hacia los sentires poéticos de los tres estados del pensamiento andino: Hanan Pacha, Kay Pacha y Uku Pacha.

Fundamentación inicial

“Agua sobre fuego y fuego bajo tierra” es una ceremonia audiovisual en vivo, que intenta representar poéticamente los tres pilares del pensamiento andino: el *Hanan pacha* (cielo, atmósfera, lluvia), el *Kay pacha* (tierra) y el *Uku pacha* (fuego, lo que muere, lo que se entierra). A su vez, esto implica una búsqueda de la relación del control de la imagen y del uso de la luz entre el material de archivo y el video procesado en vivo.

Mi acercamiento a la imagen durante el desarrollo de la carrera en Dirección de Fotografía ha venido encaminando una mixtura entre el descubrimiento de una construcción del pensamiento andino y su conjunción con el cine; meditando sus aspectos y llegando al deseo profundo de conciliar las técnicas cinematográficas al

servicio de esta episteme, mediante una formulación que involucra material de archivo en conjunto con la intervención en vivo de manera que se acerque más a una fiesta vivida, a una ceremonia audiovisual.

Según Mia Makela **<año de la referencia entre paréntesis>**, el término *live cinema* surge desde las diversas formas de creación audiovisual en tiempo real, imponiendo sus propias necesidades, y a la vez requiere una independencia de la estructura narrativa lineal del cine clásico.

En lo personal, pienso que para esta obra es necesario repensar el término en nuestro universo situado. Para esto, tomo el concepto de *ceremonia digital* que formula Fidel Eljuri (2016) al mostrar su obra *Dual*,¹ y expando las posibilidades de recursos que vamos a utilizar para ello. *Agua sobre fuego y fuego bajo tierra* tiene como base primordial el video compuesto.

En este sentido, y poniendo en relación a los artistas con *yatiri*² curandero y *machi*³ curandera, establezco un paralelismo con el trabajo que desarrollo en KVNA junto con mi compañera Mara Franco. En el marco de este proyecto realizamos acciones en vivo para modificar las imágenes de video, con la intención de establecer una relación entre las visuales y el viaje de visión en un temazcal.⁴ Esto se realiza por medio de consolas de video, inventos ópticos e intervenciones performáticas en el espacio virtual. Entramos en un juego donde la acción viva de la escena, es estimulada desde la materialidad escenográfica para acurrucar la pantalla con sus características plásticas. La estimulación táctil desde la virtualidad hace que la pantalla se transforme en un portal que llama a un viaje de introspección para el espectador, el *yatiri* y la *machi*.

¹ Eljuri, Fidel. *Dual* (2016) donde plantea el término *ceremonia digital* debido a su entrecruce con tejidos peruanos y arte digital en vivo. Recuperado de http://www.fideleljuri.com/dual_en/

² El *Yatiri* son médicos y curanderos comunitarios entre los aymaras de Bolivia, Chile y Perú, que utilizan en su práctica símbolos y materiales como las hojas de coca.

³ La *Machi* o *fileu* es la intermediaria entre el pueblo mapuche y el *wenu mapu* o "tierra de los dioses". A través de su mediación, las divinidades otorgan salud, bienestar, tranquilidad y abundancia al indígena. Recuperado de: <http://www.aborigenargentino.com.ar/mapuche-la-machi/>

⁴ **temazcal** (del náhuatl *temazcalli*, 'casa donde se suda', de *temaz*, 'sudor', y *calli*, 'casa') es un baño de vapor empleado en la medicina tradicional y la cotidianidad de los pueblos del centro de México. Wikipedia (2018)

Es en este sentido y con estos recursos audiovisuales que amplíe el término de ceremonia digital y menciono el término *ceremonia audiovisual* en reemplazo de *live cinema*.

El tema de este proyecto es la aplicación de los conocimientos fotográficos (encuadre, composición y equilibrio) tomando como disparador los tres pilares del pensamiento andino y la representación de estos en diversas formas poéticas a través de una escena en vivo.

En el proceso de recolección de imágenes presento formas de encuadre propias del pensamiento andino, dejando descansar a la proporción áurea y despertando la simbología andina, principalmente la estrella *kitu-kara*, cruz cuadrada o *chakana*⁵.

El Encuadre

El primer acercamiento para la construcción de estas imágenes es pensar en la estructura donde se proyecta: un domo circular. Este desafío se gesta desde un cambio de estructura rectangular y de dos dimensiones a una forma circular y semiesférica lo cual me hace repensar las reglas áuricas de la imagen y poner sobre el mantel nuevas formas personales de encuadre que me sean guías para distribuir el peso en la imagen con el fin de llevarlo al equilibrio buscado para esta obra. Esta es la primer etapa de una investigación que pretendo extender en el tiempo para su posterior profundización.

Siguiendo la fórmula que presenta Javier Lajo⁶ (2003), vemos la forma en que se configura la cruz *chakana*, realizada por medio de tres círculos y dos cuadrados. Estos tres círculos simbolizan el *Hanan pacha*, el *Kay pacha* y el *Uku pacha*, mientras que los dos cuadrados representan la paridad.

⁵ "la cruz cuadrada es una figura geométrica utilizada como símbolo 'ordenador' de los conceptos matemáticos religiosos del mundo andino. (...) Su forma se origina de un desarrollo geométrico que toma como punto de partida a un cuadrado unitario que, al crecer por diagonales sucesivas, permite determinar con bastante exactitud el valor de 'pi' y conformar un sistema." Milla Villena (1979)

⁶ Javier Lajo (2003, p.157).

Dentro de un círculo (*Hanan pacha*) se dibuja un cuadrado que complete las esquinas con el radio del círculo. Dichas esquinas se denominan A, B, C y D (figura 1).

Dentro / Al interior de de este cuadrado se dibuja otro círculo (*Kay pacha*) y un segundo cuadrado girado 45° , de modo tal que el cuadrado interior toca las esquinas del segundo círculo (figura 2). Desde el cuadrado anteriormente dibujado a 90° se dibujan dos diagonales entre los puntos A y D. Entre los vértices E, F, G y H que se gestan entre estas diagonales y el cuadrado interno se dibuja un tercer círculo (*Uku pacha*). Para finalizar, se dibujan líneas verticales entre los puntos E y G, H y F, y otras líneas horizontales entre los puntos E y F, y G y H (figura 3).

En la siguiente imagen renombramos los puntos que se gestaron entre el círculo y el cuadrado (figura 4). Estos puntos van del 1 al 20, y al unirlos de forma secuencial nos dan la figura de la *Chakana* (figura 5). Siguiendo con la teoría de la *diagonal de la vida*⁷ (figura 6), se unen los puntos 2 y 12, lo cual nos da una rotación de $23,5^\circ$ con respecto del eje Norte-Sur.

Esta angulación no es inocente; en el trabajo de laboratorio de video compuesto que llevo a cabo durante mi carrera, donde comencé a poner en práctica los conocimientos adquiridos en un taller de video analógico dictado por Javier Plano,⁸ decidí entrenar las posibilidades de creación de *feedback* óptico: centré la cámara frente a la pantalla y la giré en la angulación descrita anteriormente. Por medio del control de exposición de la cámara pude disminuir la cantidad de brillo que emitía. En un principio, la imagen que formaba era un círculo con un punto sobre la imagen; después esta se fue descomponiendo en diversos puntos, formando una espiral; al terminar, el efecto generó una forma de sol. Deslumbrado veo ante esta animación electrónica una relación muy ligada al pensamiento matemático prehispánico.

⁷ Esta Cruz Andina nos arroja en su construcción dos diagonales, además de la del cuadrado inicial que tiene un ángulo de 45° que es la 'diagonal simple del cuadrado', la otra diagonal traza un ángulo de $20^\circ 43'$ con respecto a la vertical, esta es la 'gran diagonal', *Ch'ekcalluwa*, *Ch'ekka Ñan* o también 'línea o camino de la verdad'. Javier Lajo (2003,p.90)

⁸ Plano, Javier (2016). Centro Cultural *Mi Casa*, 8 clases.

Paul Prudence (2010), en un seminario que se realizó en el Centro Cultural San Martín en Buenos Aires, comenta que en su obra *Autótrofos*⁹, utiliza vvvv¹⁰ para generar sus visuales, donde simula esta forma de retroalimentación óptica del video analógico y gira la cámara digitalmente, captura la imagen y la expone como si se tratara de obras fotográficas en una galería.

El pasado por delante, el futuro por detrás

La primera herramienta de conocimiento astronómico que tuvo el ser humano fue la observación. Mirar el cielo y su recorrido por la noche, siendo el horizonte el límite del encuadre, encontrarse con esta bóveda celeste y pensar que el *movimiento* diario del sol o de las estrellas formaba parte de este mapa estelar fue el puntapié que llevó a la creación de un dispositivo que midiera el tiempo y el espacio. Así, por ejemplo, encontramos el *gnomon*¹¹, un palo enterrado perpendicularmente a 90° sobre el piso, el cual servía de referencia para saber por dónde se encontraban en la tierra y en el cielo. El instrumento se referenciaba así a partir del recorrido del sol. Con puntos mínimos y máximos en el amanecer y anochecer determinaron *seques*¹² entre horizontes. Estas líneas imaginarias compuestas por el sol fueron transcritas a vasijas de barro (figuras 7 y 8); los motivos que se encuentran están ligados a ciclos agrícolas, equinoccios y solsticios.

Así, en *Agua sobre fuego y fuego bajo tierra* uso pensamiento de encuadre o geometría sagrada creada en América Latina precolombina. Estos valores fueron ya utilizados por creadores precolombinos, quienes en su pensamiento estético plasmaron características morfoespaciales derivadas de estos desarrollos en sus

⁹ Prudence, P. *Autotroph 2010* [impresión digital]. Recuperado de <https://www.transphormetic.com/Autotrophs>

¹⁰ **vvvv** (pronunciación alemana: [faʊfiːv] = "v4"). Es un conjunto de herramientas de propósito general con un enfoque especial en la síntesis de video en tiempo real y la programación de grandes entornos multimedia con interfaces físicas, gráficos en movimiento en tiempo real, audio y video. Wikipedia (2018)

¹¹ En origen, la palabra **gnomon** (en griego γ ν ὄ μ ω ν : 'guía' o 'maestro') hacía referencia a un objeto alargado cuya sombra se proyectaba sobre una escala graduada para medir el paso del tiempo. Wikipedia (2018)

¹² *Seques* o "Ceq'es" son ejes imaginarios que se determinan por medio de gnomones y por los cuales se ubican los asentamientos de una población. Seminario de pensamiento andino, Velazco Diego, 2017. 6 Clases

producciones plásticas.¹³ César Sondereguer (2014) nos hace un recorrido por los sistemas morfoproporcionales que regulan el espacio:

- **el cuadrado** como unidad fundamental, cuya causalidad es cósmico-metafísica;
- **la cuadrícula**, construida con una medida módulo, más diagonales que al cruzarse con verticales y horizontales generan puntos claves -gnomones- que establecen la conducción espacial de la composición.¹⁴ (p. 15).

Además, retomo la problematización del pensamiento de la imagen en movimiento latinoamericana pre-cinematográfica y en domo. Para esto, tomo como ejemplo la ceremonia del *Mushuk Nina* o Fuego Nuevo, una ceremonia que se realiza en Ecuador en el equinoccio del 21 al 22 de marzo.

La ceremonia del Mushuk Nina

Cuando hablamos de imagen en movimiento en formato domo se nos vienen a la cabeza dos instancias posibles: por un lado, el escenario constituido por una pantalla en forma de domo o cúpula, y por el otro un dispositivo que emite o incide luz. Así pues, tomando estas dos características, me remonto a una tradición ecuatoriana. En el año nuevo andino, denominado *mushuk nina*, se espera el ingreso del sol por una cúpula creada hace 4000 años y descubierta en la década del '60 por el padre Patricio Estévez. Esta cúpula se vuelve activa en el solsticio del 21 de marzo: es solo en este día donde la luz solar ingresa de forma alineada e ilumina el centro de la nave. Esta alineación se correlaciona con el uso del *gnomon*.

En la ceremonia del Fuego Nuevo (*Mushuk Nina*), el shaman, con ayuda de la energía solar, enciende una llama y la envía a los representantes de las poblaciones que se encuentran en sus cuatro direcciones, algo que tiene asimismo una relación

¹³ Sondereguer, César (2014, p. 15)

¹⁴ Sondereguer, César (2014, p. 16)

con la *chakana*. La estructura del domo consta de un agujero en la punta, por el que la luz proyecta una imagen ovalada en las paredes hasta llegar a las 12pm, momento en que se transforma en un círculo perfecto que abarca completamente la superficie del suelo de esta cúpula redonda (es casi una cámara obscura), mostrando su movimiento en las paredes hasta llegar al atardecer. Los shamanes curanderos y curanderas cantan en un espectáculo comunitario de resonancia auditiva, visual, aromática, material. Este efecto dura alrededor de 25 minutos; en esta celebración se junta un dispositivo milenario con sus espectadores y con el escenario conjunto.

Hoy en día se volvieron a abrir las puertas de este fenómeno creado por nuestras abuelas y abuelos, para recordarnos que la abstracción de la imagen nunca estuvo tan presente en América Latina como en el pasado, y este pasado está enfrente de nosotros. Como el *aya Uma*¹⁵, donde el significado de la máscara es el pasado por delante y el futuro por detrás. Ese sol que se mueve lentamente, minuto a minuto, que se acerca con un círculo en el medio del lugar moviéndose hasta llegar al centro, quedándose estático y luego volviendo a moverse, es sin dudas para mí imagen en movimiento, es *cine*. Este espectáculo utiliza los *seques* planteados anteriormente para saber dónde nos encontramos espacialmente, tanto en el cielo como en la tierra.

El domo abraza todo este espectáculo en un lugar muy parecido a un planetario, pero sin butacas y con el curandero en el centro. Es pues, un referente anterior al zoótropo, al fenaquitoscopio y a otros juguetes ópticos pre-cinematográficos.

REGISTRO

LO GRABADO

¹⁵ Mito del Aya Uma

“Aya Uma como un ser que jamás se agotó en los bailes, no sufrió caídas y nunca fue derrotado en las peleas, era el primero en entrar en ellas y el último en salir, cuando bailaba sus pies no tocaban el suelo y en algunas ocasiones dormía entre espinos y no sufría daño alguno, por su fuerza. Su máscara tiene dos rostros, que representan la dualidad del mundo andino, es decir, el pasado y futuro, el norte y sur, lo de arriba y abajo, el día y la noche.” El Aya huma, un ser mitológico Diario la Hora (Junio 26, 2009). Recuperado de <https://www.lahora.com.ec/noticia/895937/el-ava-huma-un-ser-mitolgico>.

Antes de salir a grabar realizo un *storyboard*. Esta herramienta no se forma de la misma manera que para el cine de sala común: acá, saco a un lado el rectángulo y pongo al cuadrado y al círculo como forma guía de los planos para incluir las acciones.

Al mirar el plano, pensar en que lo más próximo a la circunferencia es la periferia del domo, la parte de arriba el norte, la parte de abajo el sur, el este y el oeste y el centro será la cima de cúpula del mismo (figura 9). Sumado a eso, delimitar los *seques* de la *chakana* presentados anteriormente. Por ende, las acciones que se generan serán pensadas a partir de estos dibujos, que traducen la tercera dimensión del domo en dos dimensiones del dibujo.

Así, los tamaños de plano que utilizo son realizados con cámaras de video HD, lo cual me permite salir del plano general e inducir en un primer plano, acercarme a las texturas, sin esperar una buena calidad sino una buena calidez en la imagen.

LO VIVO

En primer lugar, se gesta esta nueva forma de equilibrio en la toma de imagen grabada. Al encuadrar uso un ratio de aspecto de 1:1, referencia que me hace pensar a su vez en la ceremonia de la coca, en la que por medio de un telar cuadrado o *tari*, y en intervención del rezo de un *yatiri* o shaman se puede ver el presente, el pasado y el futuro de quien presencie esta ceremonia. Este cuadrado al ser usado en el registro me invita a pensar en los estados del pensamiento andino y en su encuadre. Tal registro cuadrado será después emplazado en el domo como / bajo la forma de una tela cuadrada que abraza una semiesfera.

En la escena viva creamos un *scanner*, que consta de un cubo con un espejo a 45 grados y en cuya superficie se encuentra un vidrio, de modo tal que todo lo que sucede en este cuadrado se ve registrado por una cámara que apunta hacia el espejo. Es como un daguerrotipo dado vuelta, que en lugar de tomar registro de la realidad para dibujar sobre el vidrio, pone la realidad sobre el vidrio para registrar en

la cámara. Así, en este cuadrante tomar los puntos fuertes de las esquinas de la *chakana* y centrar en estos puntos se constituyen en las acciones principales.

En cuanto al uso de distintos instrumentos de edición en vivo utilizamos una mixer de video Edirol V4 de 4 señales de video con la cual podemos hacer uso de su *feedback* electrónico. La distribución de cámaras es la siguiente: en la primera señal, el registro montado en computadora y adaptado a full dome. En la segunda señal, una cámara de video compuesto que va al escáner, una segunda cámara que se ajusta a la escenografía, en tanto que la última señal pertenece al *feedback* electrónico.

Los estados del pensamiento Andino

“Los sacerdotes Altomisayoc aluden a tres principios valorativos y tres partes del organismo que les son correspondientes, a saber, el ‘Munay’ o principio del ‘querer’, del ‘amar’ o de la voluntad consciente, esta parte correspondería al círculo de la zona púbica o aparato sexual o reproductor; el que cultiva mucho esta parte que corresponde al Uku Pacha, se vuelve un ‘munayniyoq’ y hará magia con su capacidad y potencia para sentir y proyectar la fuerza del munay, y hasta podrá volar en las alas de la pasión organizada que procrea nuestra cultura.

El Segundo principio es el del Llankay o Ruay que es el ‘hacer’ o ‘laborar’ o más llanamente el principio del trabajo, que es la esfera del Kay Pacha, que en el organismo humano lo ocupa la zona del estómago (ombligo) y del corazón, que son los órganos que nunca, o casi nunca dejan de trabajar; el que cultiva esta zona será un Llankayniyoq un eterno equilibrado y equilibrador del mundo; pero “mucho equilibrio también hace daño” porque inmoviliza.

Y por último el círculo de la cabeza o Yachay, que traduce el principio de ‘el saber’ o ‘la sabiduría’, zona del Hanan Pacha; el que lo cultiva es un

Yachayniyoq, un ser pensante, gran teórico descifrador de razones y palabras, 'pero nada más'.¹⁶ (Lajo, 2003, p. 152).

Anteriormente vimos las descripciones que realiza Javier Lajo sobre los tres estados del pensamiento andino. A continuación presento la materialidad que toma la mano a estas descripciones:

Hanan Pacha

En la primera parte en la sección vivo nos encontraremos con unos archivos en grabación digital, que serán editados previamente y luego intervenidos en vivo. El *hanan pacha* es el instante del cosmos, de la materialidad más fantasmagórica, el sonido hecho imagen, la palabra. Las imágenes de cielos espejadas de forma horizontal y vertical, brillo de ríos, sobre exposiciones de lagos, un juego con el montaje durante la grabación de planos contrapicados, formas en las montañas creadas por su diferencia de contraste.

Kay Pacha

En una segunda parte, nos encontramos con el **Kay pacha**. En este caso el pensamiento es contrario, todo lo que sucede en la mesa expulsa su forma en el exterior, la pantalla. Aquí Mara Franco nos acerca a un tiempo presente y el ritmo de los objetos puestos encima del *scanner* representan el presente del Kay Pacha, y su instancia con la materialidad más presente; aquí veremos plantas, madera, filetes de madera, manos, cuerpo, piedras. Esto estará intercalado por el montaje del agua: cuerpos zambullendo, manos entrando en la tierra, la niñez, piedras con formas de montañas, agua borrosa, todo lo cual denota una materialidad física, la plenitud de la vida natural y su materialidad en el tiempo.

Uku Pacha

Esta intercalación entre cuerpo presente y montaje se va desdibujando poco a poco hasta ingresar en el **Uku Pacha**, el plano del submundo, la muerte, acá tendremos

¹⁶ Lajo, Javier (2003. p152).

un paisaje más desolado, renderización con material procesado en vivo por medio del software Touch design, y un sensor de distancia que modifica la señal en vivo que de a poco nos llevan al desplazamiento de la imagen concreta hacia la intervención electrónica y el acople de video, las vísceras de la electricidad mostrando un *feedback* óptico y espejado, llevándolo al azul y finalizando con un negro profundo y los sonidos de volcanes y bombos.

Los Dispositivos

En cuanto a la imagen, me interesa explorar en una bajada de calidad de HD a SD y así poder ser pasada por una mezcladora de señales de video compuesto como un trcaster de baja resolución (edirol V4) con el cual se pueda explorar un acople de video (*feedback* electrónico).

La imagen que me viene a la cabeza para representar el *feedback* electrónico es la del momento de la fiesta andina de la cosecha de la papa. En primera instancia se ven florecido todo el campo de amarillo y violeta pero para poder tener el tubérculo crecido hay que matar la flor y ensuciarse las manos para extraer de lo más profundo un alimento oculto y lleno de tierra. De esta forma desintegrar la imagen pura para llegar a su entraña electrónica validando su forma para mostrar el tercer estado el *uku pacha*, lo oculto.

En esta experiencia pongo sobre la mesa la importancia de defender la imagen pobre, incapaz a veces de tener foco definido, pobre de instrumentos, sin presupuesto, sucia, pero a la vez amable al momento de influir en sus entrañas para gestar nueva vida e imágenes lisérgicas propias de la retroalimentación electrónica.

Las herramientas que utilizo para el registro en video son imágenes en video HD con una cámara réflex que viene acompañada de la utilización de lentes viejos de la serie FD de Canon, lentes de 24mm F1.8, y teleobjetivos desgastados por el paso del tiempo 135mm 2,8 FD.

Estos lentes generan una óptica personal y única que, debido a los hongos y al polvo, forman una especie de catarata única que no se repite en dos objetivos de la misma marca y modelo. Es casi como un iris en el ojo humano que, en contraposición con el mercado de los objetivos que forman imágenes parecidas en su calidad como es el caso de un lente 50mm F1,2 EF de Canon serie L nuevo. Esta búsqueda de una imagen personal no solamente con lentes que tienen sus años encima, sino también por la creación de objetivos personales.

Por medio de un fuelle EF y diversas lentillas macros forman imagen figurativa con posibilidad de deformar en el instante mismo de la grabación. Así en este proyecto uso objetivos creados para formar un lente maleable que interviene en la difracción de la luz creando nuevas formas de desenfoque que llevan de un bucle redondo a formas triangulares y que reaccionan a los brillos de la imagen. Esta personalización de los recursos hace que la creación de una imagen latente sea personal, única en textura y en error.

Así es que esta bajada y suciedad de calidad me permite llegar a una separación de la imagen limpia de la publicidad, del cine empresarial, a veces frío, a veces distante y acercándome al error, a la indefinición, al punto grueso, al foco dudoso. En el texto de Silvia Cusicanqui, la autora hace un recorrido sobre la limpieza y el ejercicio que esta tiene para separarnos como cultura.

Por medio de la higienización y las políticas educativas oligárquicas de Bolivia en el año 1942¹⁷ se logra ejercer una opresión cultural. Esta desligación de la limpieza y perfección me acerca a la realización de mis propios instrumentos como vehículo de discurso y pensamiento propio, es en este sentido que encuentro una relación entre la invención de instrumentos fotográficos con la cosecha de los alimentos con los cuales se va a gestar esta dinámica ceremonial. Acercándonos al ritual de la cosecha de la papa y viendo que ningún tubérculo es igual, así también tiene que ser el objeto por donde pasa la luz.

La corrección de color

¹⁷ Rivera Cusicanqui, Silvia (2015, p.102)

Desde el blanco y negro que representan el *hanan pacha*. La bóveda celeste de la tierra, las estrellas, el cielo y además porque son los que llegan más lejos en su alcance en el espectro visible, pasando por los medios donde se representa el *kay pacha*, la naturaleza pura, las plantas, la tierra las cuales son de la frecuencia verde de modo que el viaje desciende hacia las frecuencias rojas, las últimas en verse, las que despiden el día para entrar en la noche, el fuego, el magma, los volcanes. Estos colores oscilan entre el negro y blanco, y las transformaciones aleatorias que se generan por el ecualizador de video.

El sonido

Al momento de pensar el sonido de la ceremonia audiovisual, este se puede dividir en 3 grandes bandas: el diálogo, la música y los efectos. Por parte del diálogo uso voces grabadas que contengan descripción de las 3 partes de pensamiento, teniendo de referente a las enseñanzas de las maestras y maestros durante la ceremonia de temazcal, es así que por medio de la voz en off busco traer estos saberes de forma poética.

La música está formada por una primera instancia de bombos legüeros, vientos de madera, y beats electrónicos, remixes de bagualas y vidalas.

En la parte de efectos llevaré a la música concreta por medio del choque de agua, pisadas de piedra, y el batir de hojas.

CONCLUSIONES

Para concluir con esta tesis me resulta importante mostrar los saberes ancestrales como parte de la creación. La revisión de nuestros antepasados para poder fomentar la creación de encuadres que se basen en las cualidades de nuestra *abya yala*.

Es importante rasgar la piedra de nuestros antepasados para gestar nuevas formas que se acoplen a una tensión entre las tradiciones y las innovaciones. Permean los instrumentos tecnológicos de hoy al servicio de estas epistemes. Mediante estas obras dejar a un lado la presentación de símbolos concretos.

En este sentido a los símbolos los uso pero no los muestro, pienso que esta es una forma de determinar nuestra cultura en el hacer, dejando a un lado los folclorismos y pensando en que estas son epistemes que pueden transferirse al uso de la fotografía.

Se proponen operaciones de encuadres basadas en los desarrollos matemáticos de la cultura latinoamericana, como una alternativa que cuestiona los desarrollados en el arte occidental, mismos que permean en gran medida las imágenes. Esto, a través del análisis de los símbolos que se encuentran las imágenes en la América Latina prefotográfica, así como sus posibles aplicaciones en las prácticas contemporáneas.

BIBLIOGRAFÍA

- **Cusicanqui, S.** (2015) Sociología de la imagen Miradas ch'ixi desde la historia andina. Buenos Aires: Tinta Limon.
- **Eljuri, F. Dual.** (2016). Recuperado de http://www.fideleljuri.com/dual_en/
- **Lajo, J.** (2003) Qhapaq Ñan QHAPAQ ÑAN La Ruta Inka de Sabiduría *Javier Lajo*
- **Makela, M.**(2008) The practice of live cinema. Recuperado de: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=44
- **Prudence, P.** Autotroph 2010 [impresión digital] recuperado de <https://www.transphormetic.com/Autotrophs>
- **Sondereguer, C.** (2014) Diseño precolombino catalogo de iconografías año 2014, ediciones corregidor
- **Villena, C.** (1979) *Génesis de la Cultura Andina*, Sexta edición, Lima, Perú.

ANEXOS

figura 1

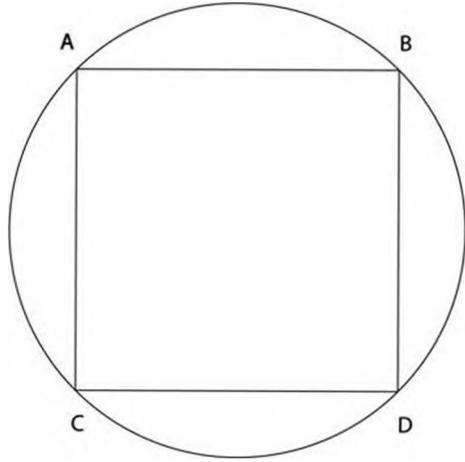


figura 2

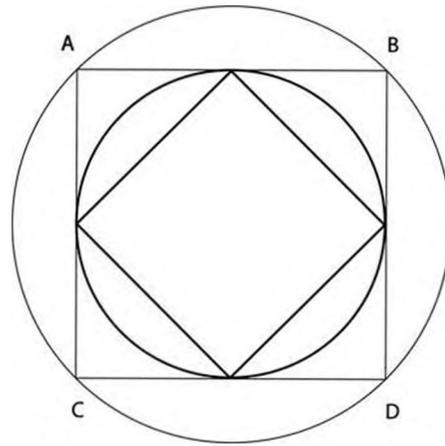


figura 3

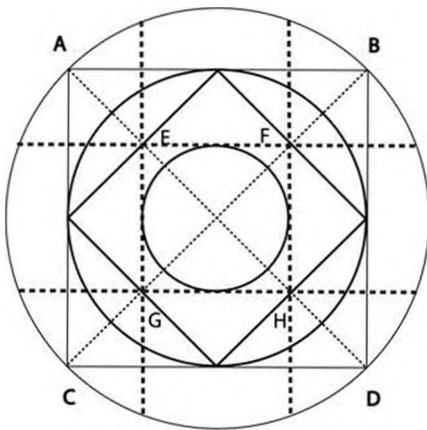


figura 4

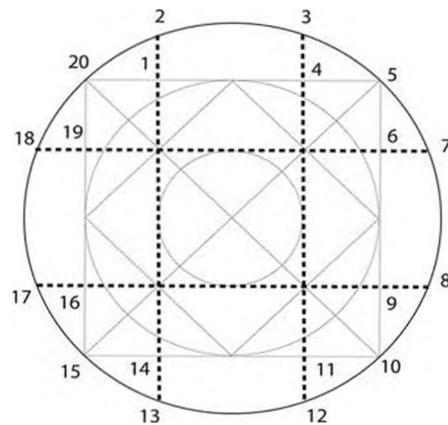


figura 5

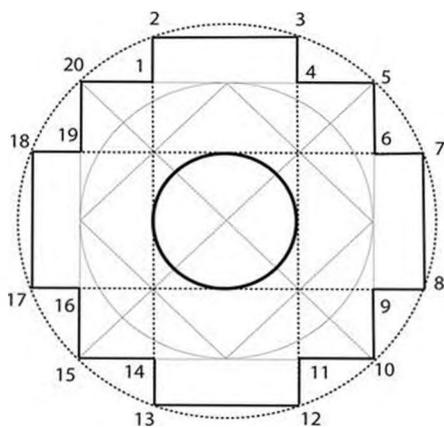


figura 6

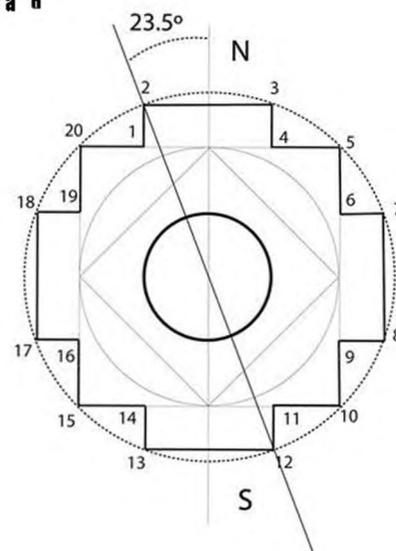


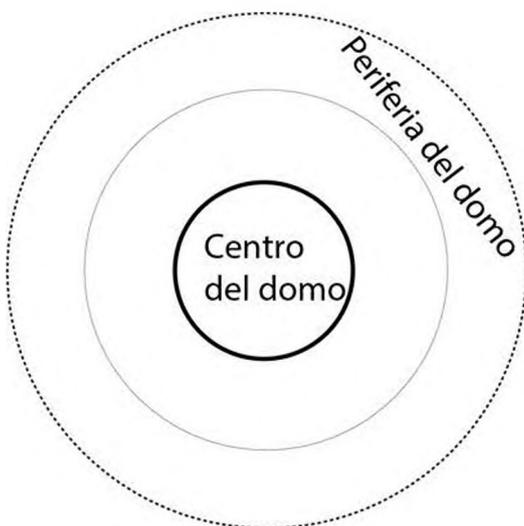
figura 7



figura 8



figura 9



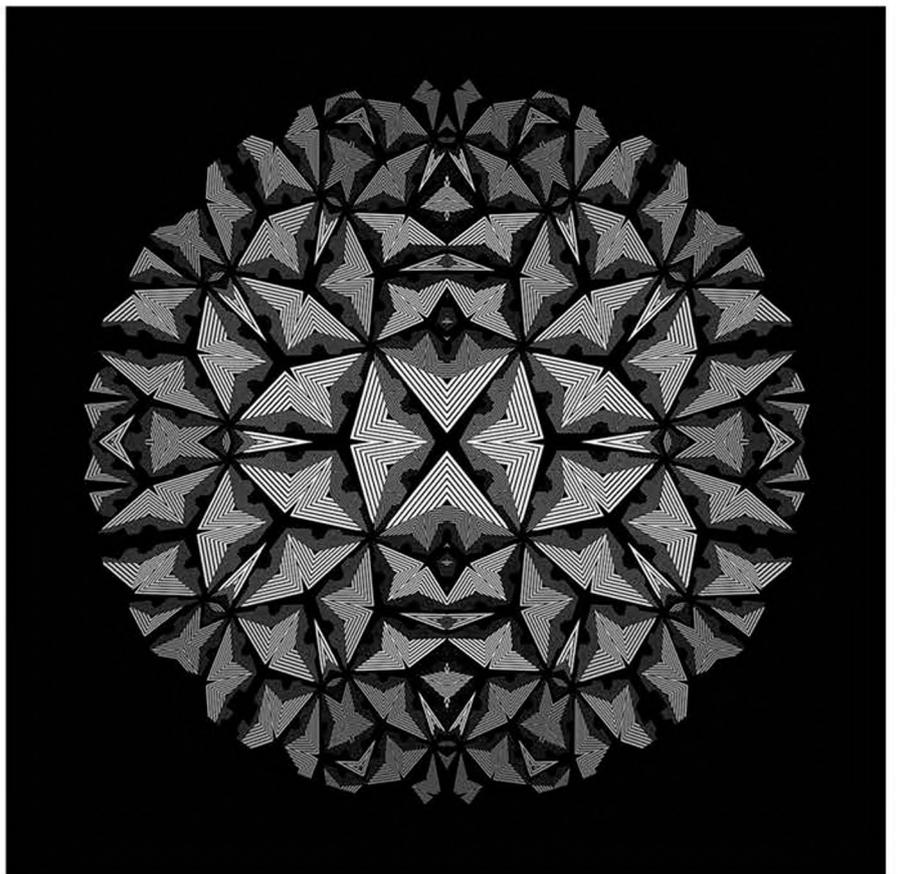
REFERENTES

Fidel Eljuri y Huaira

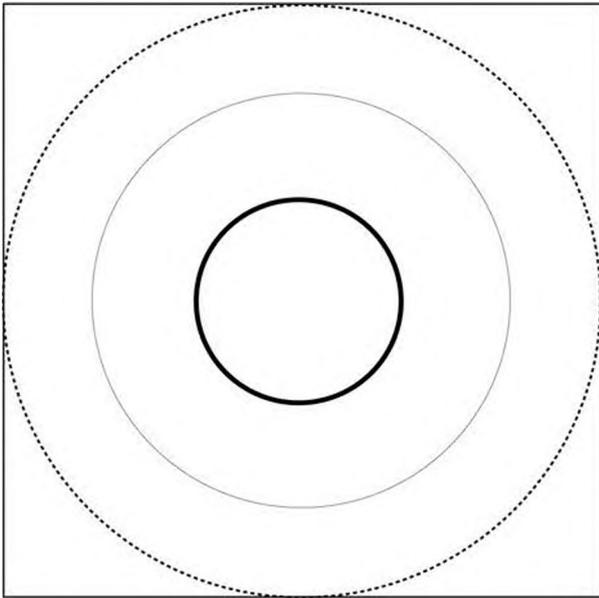
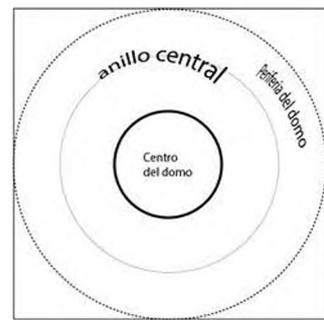
Dual



Paul Prudence
Autótrofos



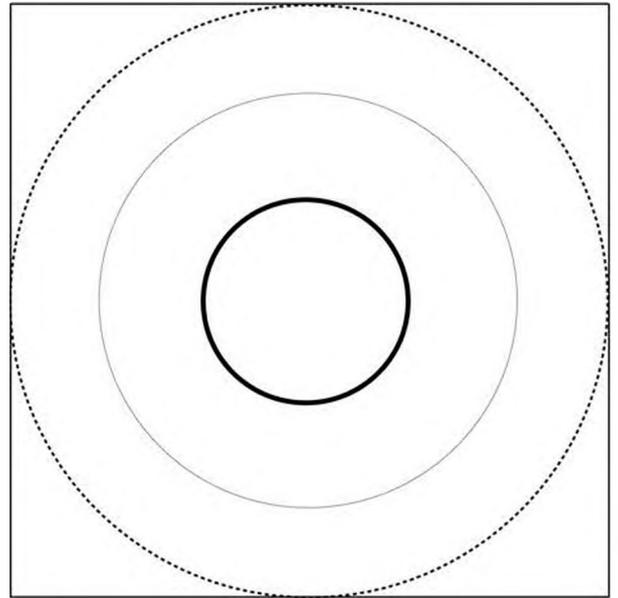
PLANTILLA PARA STORY BOARD



N plano:

N Escena:

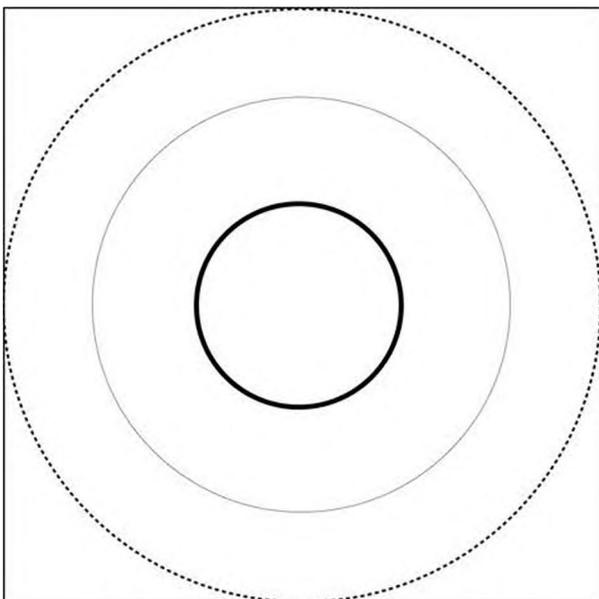
Descripción:



N plano:

N Escena:

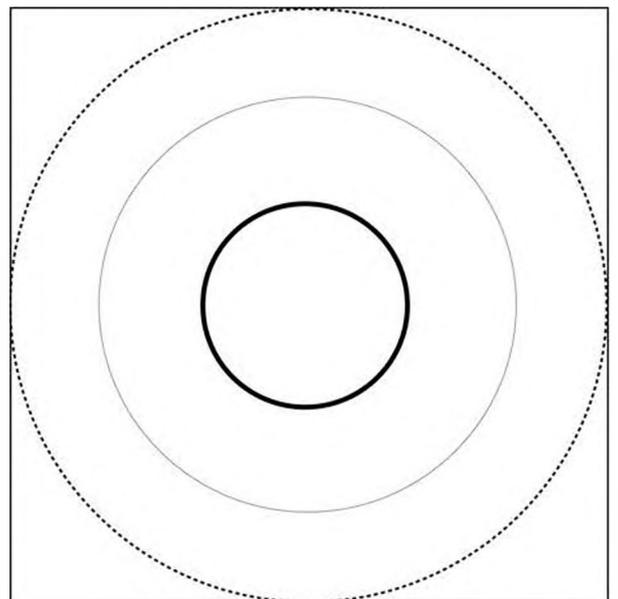
Descripción:



N plano:

N Escena:

Descripción:



N plano:

N Escena:

Descripción: