



FACULTAD DE **ARTES**
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

Universidad Finis Terrae
Facultad de Artes
Magister en Investigación y Creación Fotográfica

LA TRAMPA DEL BRILLO
LA SUPERFICIE: EVIDENCIA DE UNA CONDICIÓN TEMPORAL-ESPACIAL

Francisco Javier García Larenas

Memoria presentada a la Facultad de Artes
de la Universidad Finis Terrae para optar al grado de
Magíster en Investigación y Creación Fotográfica.

Profesor Guía: Cristián Silva-Avária.

Noviembre de 2020

AGRADECIMIENTOS

A mi Familia. A Dominique, León y Lucas por ser parte de esta aventura y compartir el tiempo y el espacio que dio cabida al desarrollo de este Magister. A mis Padres por darme una educación siempre en contacto con la naturaleza y con profunda libertad. A Pablo Langlois Prado, por las buenas conversaciones y la constante sospecha. A Gaspar Abrilot por su apoyo técnico, empuje y amistad. Por compartir su experiencia, a todo el cuerpo docente del Magister, a Macarena Quezada, Enrique Zamudio, Andrés Durán, Camila Estrella, Andrea Jösch, Demian Schopf, Jorge Gronemeyer, Francisca Montes, Nicolás Franco, Valentina Montero, Carolina Castro y especialmente a Cristián Silva-Avária, por llevar esta guía de memoria siempre dispuesto a escuchar la postura y voluntades que motivaron este desarrollo, compartiendo referencias y sobretodo, buenas conversaciones.

ÍNDICE

Introducción.....	05
I. Acerca del espacio y el tiempo.....	11
Del lleno, el vacío y la superficie.....	14
Del habitante, su relación con la latitud. Su reflexión y exclusión.....	17
La Revolución y Evolución Industrial.....	23
Acerca del Calentamiento Global y la generación de conciencia.....	33
II. Acerca de la imagen, su condición temporal y espacial.....	47
La emancipación del autor y la aparición del mercado.....	51
El sujeto como la imagen habitada.....	57
De la oferta, su inserción en el entorno y el consumo.....	60
III. De la propuesta: El viaje y la observación como ejercicio de discurso crítico.....	65
El cartel en desuso, evidencia de un sistema de manipulación.....	70
La trampa del brillo.....	78
La respuesta al modelo a través de la práctica artística.....	83
IV. Del montaje de la obra.....	96
V. Conclusiones.....	102
VI. Bibliografía.....	107
Ilustraciones.....	108

*No hay acontecimientos sin alguien al que le ocurren
y con una perspectiva finita funda su individualidad.*

Maurice Merleau-Ponty.

INTRODUCCIÓN

Desde hace varios años que vienen apareciendo en el entorno carteles publicitarios vacíos. En los últimos años, cada ruta que he tomado en el norte, centro y sur de Chile, muestra una gran cantidad de carteles que parecen estar varados en el camino, sin información. Este fenómeno se repite no sólo en las carreteras sino que también en el entorno urbano sobre edificios coronados con estructuras que estaban ahí disponibles para la promoción de la venta de turno.

Dentro de mis viajes y desplazamientos, el trayecto por la ruta 68 que une Santiago y Viña del Mar, ha sido el más recurrente. Esta ruta lleva a un buen número de las playas del litoral central, entre ellas Algarrobo, donde tuve la suerte de pasar con mi familia gran parte de mi vida y de construir una relación muy íntima con su paisaje.

Con el paso del tiempo, entre las largas caminatas por los cerros y las playas que configuran el borde, sumado a las horas de navegación en distintos botes a vela, pude entender bien el contexto natural en el que me encontraba.

Como desarrollo reflejo de mi práctica de vida diaria, aprendí a orientarme y situarme muy bien respecto de la estructura del paisaje, que a través de sus vistas y de sus relaciones espaciales me daban referencias acerca del paso del día. El hecho de pasar mucho tiempo de mi vida en un vínculo directo con el paisaje me ha llevado a entender, a percibir y a buscar siempre el espacio de tiempo para llegar a tener esos momentos de abstracción, en una relación directa con el entorno en su forma primitiva. Esta práctica de base junto a la sensibilidad que el desarrollo profesional de la arquitectura me ha dado, ha estrechado este vínculo. Ahora el paisaje ya no solo lo recibo como una imagen de la naturaleza, sino más bien como la lectura de un territorio, donde las características específicas de cada porción de tierra en la que he podido estar, desde cada localidad, la comprendo por la asociación de sus factores climáticos y sociales, lo que termina por definir parte importante de la construcción de identidad de cada lugar.

Desde la arquitectura, mi interés específico ha estado puesto en la relación que construyen la luz con la materia, en cómo la luz toma forma sobre los cuerpos físicos y ese encuentro determina el espacio en que habitamos y cómo lo percibimos; un espacio que es recipiente de situaciones temporales y simultáneas que están en continua relación. La alteración

de esa construcción simultánea es la que precisamente me sugiere una detención en el fenómeno observado que presenta esta memoria.

Durante el año 2019 y como parte de una rutina semanal de viajar por la Ruta 68 a Viña del Mar, apareció de manera pregnante e incisiva, esta constante que de algún modo tramaba el trayecto. La constante del cartel vacío que por su insistencia revelaba una fuga de información a otros soportes, quedando ahí sosteniendo al propio cuerpo del soporte material, fijo, quieto e inmóvil ante el paso del tiempo.

Recuerdo que en los viajes por la ruta 68 durante los años ochenta, cada cierta distancia iban apareciendo como foco de atención permanente del trayecto, estos mismos carteles publicitarios. Eso transformaba cada viaje de vuelta de la playa en una competencia con mis hermanos acerca de quien adivinaba qué cartel venía más adelante. Competencia que no era sólo acerca de qué cartel era el que venía, sino que también acerca de los que estaban de espaldas a la ruta en el sentido contrario, identificándolos a veces por el perfil de sus recortes cuando su estructura era modificada. Finalmente terminamos memorizando las marcas, sus diseños, sus formas y sus colores. Y en eso se nos iba el viaje, todo el desplazamiento estábamos pendientes de que es lo que venía y no de lo que estaba ahí.

Ahora con distancia a esa época, y por el interés que he desarrollado en relación a la configuración espacial sobre los territorios, me doy cuenta que en esos trayectos, como reflejo de la intervención sistemática de oferta publicitaria sobre el recorrido, la mayor parte del espacio en el territorio había sido inhibido; en mi memoria había desaparecido.

No tengo recuerdos de cómo era el contexto en esos viajes. Si tengo recuerdos del cartel de Ambrosoli, el silo de Stickfix, las tapas de Coca-Cola, el *rent a car* de Hertz, el hombre fuerte de Polpaico, el cartel de Kodak, el de Savory y los neones animados de aluminio El Mono, y de las *pantys* de Monarch, que eran las últimas imágenes que anunciaban que estábamos en casa. De un salto ya estábamos en la ciudad, lo que con distancia entiendo como un sistema de manipulación que había alterado mi relación con el territorio.

Lo que hoy podemos distinguir en esos carteles no es más que su mismo material, un material que brilla y refleja referido a su orientación en el espacio. En cierta manera su impertinencia, cambió con el paso del tiempo y por su actual condición de desuso, a ser pertenencia, como un fenómeno que se repite, pero que varía. Una anomalía que resulta de una fuga de información publicitaria a otros soportes, dejando ahí instaladas en el espacio a las

estructuras, que fueron base de información de la oferta que el mismo sistema de mercado fue aniquilando, quedando como evidencia de una intervención obsoleta.

¿Dónde se fue la imagen publicitaria?, ¿Qué es lo que revela esa información ausente?, ¿De qué manera la intervención de la imagen publicitaria en la configuración espacial de un territorio determinó el comportamiento de una comunidad?.

En la actual situación del mundo y frente a los fenómenos que dan cuenta de un sistema que no se detiene y que avanza cada vez más rápido, renovando sus propias propuestas de inserción de manera continua, es que intentaremos a partir del desarrollo de esta memoria, entender los aspectos relevantes que determinan la relación con el espacio y el paisaje, donde los elementos que lo configuran construyen una identidad y una localidad, y de cómo esto se ha ido perdiendo a partir del desarrollo de los procesos industriales.

Posteriormente indagaremos en las relaciones que en el tiempo se ha tenido con la imagen, como una entidad que evoluciona de la mano del avance de las tecnologías, mutando en sus maneras, significados y voluntades, y como algo que vuelve al espacio como una nueva superficie.

En cada uno de estos puntos buscaremos identificar sus factores de origen, evolución y actualidad, de manera de obtener algunas señales que puedan guiar un desarrollo en consecuencia al proceso de investigación, que estará sujeto a la hibridación de las problemáticas que aquí aparezcan, haciendo referencia a distintos autores que proponen diferentes lecturas acerca de los temas abordados.

En relación al espacio y al tiempo tomaremos los desarrollos de Maurice Merleau-Ponty y Henri Bergson para establecer principios básicos de la percepción en relación al sujeto como parte de un entorno y del cambio como evidencia del paso del tiempo. Revisaremos a Ítalo Calvino en *Las ciudades invisibles*, donde a partir de sus relatos y su imaginario, obtendremos una lectura acerca de la configuración del espacio y sus elementos constituyentes. Presentaremos a Tetsuro Watsuji y la *Antropología del Paisaje*, quien a partir de lo expuesto por Heidegger en *Ser y Tiempo*, precisa sobre un ser que no habita solo y en un espacio, sino que en comunidad y en un clima. Por su parte, Marc Augé en *Los no lugares*, nos presenta el concepto de alteridad, y de cómo el sujeto recibe un entorno formando parte de un sistema de relaciones, y la manera en que ese sistema de relaciones ha sido desvirtuado de la mano del desarrollo espacial de los sistemas de consumo.

Identificaremos los procesos de aceleración detonados por la Revolución Industrial a partir de los desarrollos de Luciano Concheiro y las consecuencias sobre el entorno y la sociedad que genera un sistema de producción mecanizado que determina su propia obsolescencia. En relación a esto y a la actual condición del mundo producto de esa inagotable producción industrial y sus consecuencias en el medio ambiente, abordaremos el trabajo de Tj Demos quien distingue a la práctica artística como una manera de generar discurso crítico referido a las consecuencias de un pensamiento antropocénico, en distintas propuestas que de diferente manera se enfrentan al problema.

Para hablar sobre la imagen tomaremos como referencia los desarrollos de Arnold Hauser, quien pone en evidencia la relación entre imagen y comportamiento espacial y la evolución que tuvo esta relación dentro del período pre-histórico. Tomaremos también como referencia a Regis Debray, quien a partir de un sistema de relaciones transversales, presenta la historia de la imagen en tres períodos, distinguiendo las distintas maneras, contenidos y formas de recepción que las diferencian. Por otra parte revisaremos a Hans Belting, quien expone entre otras ideas, a la imagen como un método de inserción y al cuerpo como el lugar donde se inscriben las imágenes. Revisaremos también a John Berger y Bryan O'doherty que desde sus desarrollos hacen referencia a la imagen desde distintos escenarios, lo que complementa el avance de esta memoria.

Abordaremos a Martín Cerda quien introduce la idea del desarrollo de un mercado a partir de la presentación del autor como ser autónomo en la producción de imágenes y de un público liberado del discurso de culto a las que las imágenes se asociaron durante parte de un primer período de producción en la pintura, idea que refuerza Hans Belting quien presenta el origen de esa autonomía desde el análisis de las consecuencias de la imposición de la Reforma durante el siglo XVI.

A partir de estos planteamientos, tendremos un desarrollo que comprende el origen de la imagen, sus factores de cambio referidos a la evolución de las distintas realidades sociales, técnicas y espaciales y la manera en que ellas se inscriben de vuelta en un entorno.

Walter Benjamin sostuvo que son los medios de reproductibilidad técnica son los que determinan las formas de comunicación. Esas posibilidades técnicas han sido parte de un constante estado de evolución, lo que nos mantiene en un permanente proceso de adaptación, habitando entre y sobre esos sistemas, comandados por los ritmos que ellos imponen.

Entonces desde aquí y referidos al fenómeno de la irrupción sistemática de un modelo de mercado industrial por sobre los territorios, con sus consecuencias sociales, políticas, medioambientales y culturales, identificaremos los orígenes de esas intervenciones y de qué manera el desarrollo de la industria y la aceleración por la sistematización de procesos productivos han afectado al entorno y al comportamiento comunitario, hasta el día de hoy.

Esta memoria propone una detención frente a estos tiempos, usando la fotografía como un documento que observa y luego la práctica artística como un ejercicio que busca dar respuestas críticas y reflexivas acerca de la intervención e inserción de modelos de control, desde donde plantharemos las siguientes preguntas:

-¿De qué manera la fotografía puede actuar como un documento que revela un fenómeno de intervención de un modelo de mercado para contraponer su valor original al del espacio donde se inserta?

-¿Cómo la práctica artística puede, a partir de una observación acerca de un fenómeno, transformar las problemáticas que se originan en ese hecho, para redirigir su discurso?

-¿De qué manera conviven pasado y presente en un registro fotográfico respecto del paso del tiempo?

Referido al desarrollo de Gilles Deleuze en *Diferencia y repetición*, abordaremos un ejercicio fotográfico que comienza como la documentación del fenómeno observado, que por repetición levanta códigos y segundas lecturas, proponiendo un cuerpo de obra que resignificará a partir del uso de esos mismos códigos y lecturas, aquello que no es evidente.

La suma de esos documentos fotográficos hará un cuestionamiento acerca de la pertenencia de estos “visitantes temporales” que se imponen en la ruta inhibiendo un territorio, y acerca de los límites que impone el marco fotográfico como un fragmento, desarrollando la idea de borde en la serie fotográfica, como un lugar de encuentro entre fotografías, que en su conjunto, presentarán a ese territorio como parte de una continuidad.

Como respuesta a los componentes observados, se desarrollará un trabajo material que traslada las propiedades físicas del brillo de los carteles publicitarios a una nueva superficie para exhibirla con la idea de levantar una discusión respecto del fenómeno publicitario y sus efectos en el entorno, para que en una segunda instancia volvamos al territorio para sostener desde la fotografía, la imagen debilitada del brillo a partir de esta nueva superficie que ahora

reflejará y brillará asumiendo el entorno como parte de su corporalidad, para poner en valor los aspectos constituyentes del espacio donde se sitúe, a partir de la síntesis que el material haga sobre su superficie.

Para comenzar a hablar acerca del espacio y el tiempo quiero referirme a que en esta memoria, siempre lo haremos desde la perspectiva de *un lugar y un momento*, lo que se vincula directamente con la condición intrínseca del habitar y que vincularemos con la dinámica del proceso de observación al que está sujeto mi trabajo, al registro fotográfico realizado y la acción que la obra posteriormente propone.

I. ACERCA DEL ESPACIO Y EL TIEMPO.

La relación de la humanidad con el espacio es indivisible, somos parte de él y en el momento en que lo habitamos y lo observamos configuramos nuestro lugar en el mundo y desarrollamos nuestra percepción de lo que nos rodea. Pero, ¿somos realmente conscientes de la manera en que se constituye?

Traslación y rotación determinan el comportamiento del espacio que habitamos desde que hay noción de una existencia. Aparecen en torno a este fenómeno medidas de tiempo relacionadas al día y la noche y a las variables climáticas de cada estación. Medidas de tiempo con duración específica -por definición del hombre- y de cambio continuo.

Por lo tanto, partimos de la base que habitamos en un espacio en movimiento y de constante cambio, en un tiempo determinado “de vida”.

Ese habitar temporal supone un punto de vista, un espectador quien a partir de sus propios antecedentes construye su propia realidad. Un espectador que habita un momento, delimitado por el recipiente espacial que construye los límites de su percepción.

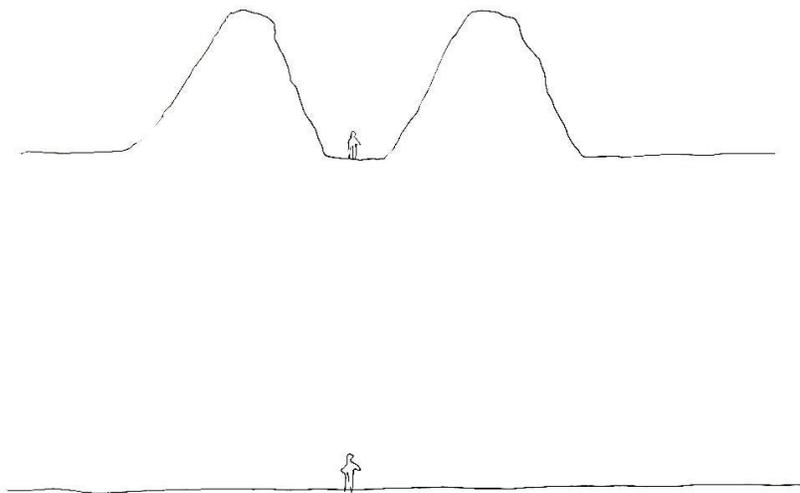


Fig. 1. Dibujo Espacio-Tiempo 2020. (Archivo Personal).

Al definir una permanencia sobre un lugar específico, determinamos un tiempo en ese lugar. Ese hecho revela que el tiempo y el espacio son componentes indivisibles en el momento en que el sujeto activa esa relación, teniendo entonces la posibilidad de entender al ser no en su pura forma, sino buscándolo en la *intersección de esas dimensiones*, donde el tiempo y el espacio pasan a ser parte de nosotros mismos.

Maurice Merleau-Ponty en su libro *Teoría de la percepción* (1945) dice acerca del cambio en relación al tiempo:

“El cambio supone cierto lugar en el que me sitúo y desde donde veo desfilar las cosas; no hay acontecimientos sin un alguien al que ocurren y cuya perspectiva finita funda la individualidad de los mismos. El tiempo supone una visión, un punto de vista sobre el tiempo. El tiempo nace de mi relación con las cosas” (p.419).

En ese sentido se revela entonces un sujeto que es mediador entre espacio y tiempo con una concepción finita del recipiente en que se encuentra y como un ser capaz de percibir lo que en su entorno ocurre, necesitando la detención para ser capaz de percibir los elementos que constituyen su espacio en simultaneidad, y tener un lugar de reflexión para poder comprender su entorno. Merleau-Ponty agrega: “pues bien, desde el momento que introduzco el observador, que siga el curso de la corriente como parte de ella o que, de la orilla del río, constate su paso, las relaciones en el tiempo se invierten” (p.419), donde desde un lugar pasa y desde el otro ve pasar. Esa detención fuera del flujo determina un punto de vista distinto al que se revela al ir con la corriente, en uno es parte de un desplazamiento que renueva constantemente las relaciones respecto del recipiente en el que habitamos y el otro al detenerse a observar el movimiento deja como acervo el momento que ya pasó.

Entiendo el recipiente como el fragmento del universo que logramos percibir en nuestras detenciones, dependiendo dónde y cómo nos situemos. Comprendo al sujeto como un ser en movimiento, que se desplaza y detiene en torno a los hechos sucesivos que determinan su tránsito temporal en el mundo. Comprendo la existencia como una temporalidad inherente al momento en que habitamos, quedando como evidencia de esa realidad la acción específica que ejerzamos en ese lugar.

La idea de Bergson acerca del tiempo planteada en *Obras escogidas* (1963), sostiene que tiene que haber una duración para que este exista y que el fundamento de esa duración es el cambio. Desde ahí entonces, tendríamos que establecer un principio y un fin como un todo continuo para tener esa medición : “así la flecha que va de A a B despliega de una vez, aunque sobre una cierta extensión de duración, su indivisible movilidad” (p.703). Por otra parte y referido al acto consciente de estar ahí, se refiere a la duración como un *lazo de unión* donde “el conocimiento de un sistema natural es uno que se apoya sobre el intervalo de duración. Continuidad de cambio, conservación del pasado en el presente, duración verdadera, he aquí los atributos que comparte el ser vivo con la conciencia” (p.457).

Visto de esa manera, y en relación a mis intereses, donde me establezco como un ser receptivo a los factores primitivos que componen la condición espacial, como el territorio en mi propia latitud y las referencias que he establecido en él, sería pertinente desarrollar una relación consciente con ese entorno para entender el cambio como una manera de evidenciar el paso del tiempo. Donde un brote me habla de una estación y el trayecto de la sombra me revela el paso del día. Merleau-Ponty (1945) señala:

“En las mismas cosas, el futuro y el pasado están en una especie de preexistencia y de supervivencia eternas; el agua que pasará mañana está en estos momentos en sus fuentes, el agua que acaba de pasar está ahora un poco más abajo, en el valle. Lo que es pasado o futuro para mi es presente para el mundo”. (p.420)

Aparece el espectador entonces, entre pasado y futuro, como sujeto que es capaz de desarrollar una perspectiva respecto a las evidencias como ser presente y sensible frente a ese tiempo de cambio en su espacio físico. Por lo tanto, a esa relación de cambio soportada en un traslado continuo, no sería posible de determinar en un tiempo, si no le otorgamos un espesor que contenga, acumule y comprenda los factores que de manera simultánea se revelan y evidencian en ese espacio físico.

Ahora, en una concepción indivisible entre lo espacial, lo temporal y quien habita y observa, podemos formular las siguientes preguntas:

- ¿De qué manera comprendemos la constitución del espacio?
- ¿Qué aspectos relevantes aparecen en una detención que pretende comprender los aspectos primitivos del paisaje?

Para entender y ahondar en estas temáticas, se me hace necesario descomponer en partes el espacio, en aquellos aspectos que individualmente y desde sus propias naturalezas lo construyen, para comprender posteriormente, la manera en que se complementan.

DEL LLENO, EL VACÍO Y LA SUPERFICIE.

No fue hasta que leí a Ítalo Calvino en su libro *Las Ciudades Invisibles* (1972), que pude tener una noción más acabada acerca de los elementos constituyentes de la configuración espacial y por sobretodo una comprensión más definida acerca de la relevancia del espacio vacío. Calvino, en el capítulo Las ciudades y los muertos 4, escribe:

“Lo que hace a Argia diferente de las otras ciudades es que en vez de aire tiene tierra. La tierra cubre completamente las calles, las habitaciones están llenas de arcilla hasta el cielo raso, sobre las escaleras se apoya otra escalera en negativo, encima de los techos de las casas pesan estratos de terreno rocoso como cielos con nubes. Si los habitantes pueden dar vueltas por la ciudad ensanchando las galerías de los gusanos y las fisuras por las que se insinúan las raíces, no lo sabemos: la humedad demuele los cuerpos y les deja pocas fuerzas; conviene que se queden quietos y tendidos, está tan oscuro.

De Argia, desde aquí arriba, no se ve nada; hay quien dice: Está allá abajo y no queda sino creerlo; los lugares están desiertos. De noche, apoyando la oreja en el suelo, a veces se oye una puerta que golpea”. (p.82)

El hecho de establecer que el aire es todo tierra, propone que el lleno, el suelo, los muros, las escaleras y los techos, cualquier soporte físico-espacial de nuestro habitar, se convierten de inmediato en la estructura de apoyo de ese (ahora lleno) espacio vacío, que el vacío tiene una gravedad sobre esa base. Revela además, que existe un punto de contacto entre el lleno y el vacío, y que podemos entender a la superficie como ese punto de contacto que sintetiza este encuentro como una longitud continua. Por lo tanto, es la superficie quien otorga la forma al vacío, y es el vacío quien dibuja en negativo sobre los elementos que se yerguen desde el suelo, manifestándose como presencia ausente por el hecho de no poder percibirlo, y constituyendo en este ejemplo, un calce entre el suelo y el cielo. Entonces, si a partir de la

lectura de Calvino comprendemos a la superficie que sintetiza este calce entre estructuras, la pregunta es: ¿dónde radican sus diferencias?.

Podemos entender que el espacio se constituye a partir de los cuerpos físicos que componen de manera simultánea un lugar, revelando configuraciones específicas que podemos comprender y percibir a través del vacío. Habitamos el vacío y nos trasladamos a través de él, sobre el suelo y entre los elementos físicos. Es a través del vacío que somos capaces de percibir el cambio, entender el movimiento, los desplazamientos de la luz y las variables que se presentan por el paso del día. El vacío nos presenta el movimiento, el suelo y los elementos físicos que configuran el espacio, aparecen estáticos y fijos ante ese movimiento.

Si entendemos a los objetos como parte del suelo, que se reflejan a partir de la recepción de la luz, podemos entender que la luz se desplaza por el vacío hasta alcanzarlos. No somos capaces de ver a la luz pero si podemos entender y saber de su traslado desde un origen y somos capaces de reconocerla a partir de cómo toma forma en la materia que proponen los cuerpos físicos.

Una manera de entender esto es observando al espacio exterior que se presenta oscuro entre planetas y cómo estos van dando forma a la luz desde lo que sus cuerpos proponen evidenciando el traslado lumínico que promueve de manera constante el sol. A partir de esto, entenderemos entonces a la luz como el cuerpo invisible del vacío y a la materia, que a partir de su naturaleza sólida, aparece como el cuerpo físico del lleno. Ambas con distintas lógicas gravitatorias. La luz se desplaza de manera variable desde una fuente y hacia los objetos que van al suelo de manera vertical hacia un centro de gravedad.

Entonces entendiendo la correlación de lleno y vacío y el constante delineamiento y síntesis que hace la superficie, ¿qué es lo que evidencia la diferencia entre la estructura del lleno y del vacío?.

Louis Kahn expuso: “el sol nunca supo cuán grande era hasta que iluminó el costado de un edificio“ (Norberg, 1980, p.53).

Rescato esta frase desde el entendido del natural movimiento de la tierra sobre su órbita y la rotación sobre su eje, donde la variación continua e inalterada que esto supone, se vio trastocada en el momento en que el hombre interviene, alterando esa dinámica original.

Stonehenge aparece en la historia como la primera evidencia física de un manifiesto del hombre que altera un espacio.



Fig. 2. Stonehenge, Salisbury Inglaterra, (3000 a.c).

Aparece el suelo como el soporte de toda materia que se sostiene sobre él presentando una resistencia frente a la llegada de la luz, acentuando la naturaleza gravitatoria de su desplazamiento, por el dibujo que deja la proyección de la sombra sobre la siguiente superficie, evidenciando que la luz avanza hasta encontrar su último límite.

Esa distancia entre el origen de la fuente de luz, el sol, y nuestra superficie, la tierra, me dispone a establecer otra diferencia entre ambas estructuras. El vacío permanece en una relación intrínseca con los fenómenos del universo, asociados al comportamiento del cielo con todos sus factores. La tierra por su parte mantiene una relación implícita con un suelo que sostiene a los elementos fijos en él y a nuestros propios desplazamientos a través del vacío, que nos revelan una condición de encuentro entre cielo y suelo, que es a su vez indivisible.

Lo anterior me lleva a la siguiente pregunta: ¿de qué manera la condición de habitar un mundo terrenal comprende y articula esa categoría propia del universo?, ¿cuáles son las respuestas que formulamos al contenido que nos aporta el cielo?.

A partir de esto y habiendo comprendido los factores relevantes en la constitución espacial es ahora que nos concentraremos en el habitante de este espacio indivisible y en las variables que han determinado su actual estado de desarrollo.

DEL HABITANTE, SU RELACIÓN CON LA LATITUD, SU REFLEXIÓN Y SU EXCLUSIÓN.

Hasta este momento nos hemos referido al hombre como un ser que determina una temporalidad en un espacio específico y al espacio como un lugar constituido por la relación de la luz con la materia.

La temporalidad la podemos relacionar con el habitar determinado en un tiempo específico. El espacio por su parte, al analizarlo en la relación que construyen el suelo y el cielo, donde el suelo es el que dispone la base en que nos sostenemos y el cielo será quien, a través de los elementos que componen su vacío, dispondrá, a parte del factor lumínico, el clima en el que el sujeto se asienta.

La obra de Tetsuro Watsuji *Antropología del Paisaje* (2006) resalta la importancia de “la ambientalidad -clima y paisaje- como elemento estructural de la existencia humana.” (p.17).

Plantea Watsuji su relación con el espacio comprendido desde la condición climática, como manera de completar de algún modo la relación que Heidegger desarrolla en *Ser y Tiempo*, donde comprende la estructura de la existencia humana como una temporalidad: “la temporalidad como estructura existencial del sujeto, no podía estar descrita más vivamente. Pero, ¿por qué no hacer lo propio con la espacialidad, que es igualmente una estructura radical de la existencia?” (p.17).

Como parte de esa existencia, se grafica al sujeto como un ente que tiene la capacidad de ser, además de un individuo, un ser en sociedad, que desde esa dualidad individual y social comprende los desarrollos locales como respuestas específicas que evidencian “una historicidad que se muestra claramente como inseparable de la ambientalidad” (p.18).

Watsuji revela aspectos de la escritura japonesa donde la palabra sintetiza y da significado cruzado en algunos conceptos que presenta: “El vocablo japonés *fûdo*, compuesto por los ideogramas de <<viento>> y <<tierra>> , abarca un área semántica muy amplia. Desde las características climáticas, geológicas y topográficas, hasta la fertilidad del suelo y la configuración del paisaje” (p.23).

Se refiere en adelante sobre la idea de una antropología del paisaje, en una íntima unión entre clima y cultura. Una dualidad que está referida a la amplitud en la comprensión de

significados, que puede ser aplicada como lugar de análisis a cualquier condición climática de cualquier lugar del mundo.

Por su parte Marc Augé en *Los no lugares. Espacios del anonimato* (2000) se refiere a Merleau-Ponty quien hace una distinción sobre la idea de la configuración del espacio, donde el espacio geométrico, que se refiere a la medida y a la configuración de límites que el hombre ha desarrollado, se distingue del espacio antropológico que aparece como “un espacio existencial, lugar de una experiencia de relación con el mundo de un ser esencialmente situado, en relación con un medio”(p.45).

En el tiempo, distintas culturas han tenido que adaptarse a los aspectos climáticos de las distintas zonas que habitan, lo que ha llevado al hombre, ya no como ser individual, sino como ser colectivo, a desarrollar un conjunto de acciones que terminan por definir a una cultura. Actos reflejos que asociados en tiempo y en espacio han pasado a formar parte de la historia y a ser un antecedente de desarrollo para cada localidad que termina por ser parte de la configuración de la historia.

Es por esto que se hace presente que en adelante ya no hablaremos solo de la relación tiempo y espacio sino también, de espacio y ambiente. Y al hombre ya no solo lo entenderemos como un ser individual, sino que también como un ser social.

Recuerdo al hombre nómada representado en *La Guerra del Fuego* de Jean Jacques Annaud (1981), donde el homo sapiens traspasaba la pantalla de un lado a otro de manera constante, lo que aparecía como la construcción de esa evidencia o representación de un ser en constante movimiento. Ese personaje portaba una piel, lo que sería quizás uno de los primeros actos reflejos para la sobrevivencia de la especie humana. La elaboración de la vestimenta. Un acto reflejo que se refiere a la protección del cuerpo sobre un clima determinado, lo que junto a la caza y posteriormente el desarrollo de una idea de vivienda, deviene en el tiempo, en el sentido de construcción de una comunidad y luego en el desarrollo de la idea de una sociedad.

En ese sentido el desarrollo comunitario se hace relevante desde lo colaborativo a partir de una reflexión conjunta acerca del medio en que se sitúan.

Dice Watsuji (2006), “la reflexión no es más que una de las formas de comprenderse a sí mismo y, por cierto, no es la forma más primitiva de comprenderse a sí mismo” (p.26).

Si nos referimos a la definición etimológica de la palabra reflexión desde el lugar de la física, esta se refiere al rebote lumínico sobre un cuerpo con un grado de incidencia. Desde ahí

entonces podremos referirnos a la respuesta del hombre ante una condición climática como un reflejo a los hechos que le ocurren con una dirección específica, un modo de resolver necesidades a través del pensamiento, lo que deviene en una expresión cultural. “El <<salir afuera>> o <<existir>> es una determinación estructural de la vida humana, en lo que se basa lo que llamamos la orientación intencional de la conciencia” (pp.26-27).

Si fraccionamos el mundo distinguiendo distintos territorios encontraremos diferentes respuestas sensibles al clima, enmarcadas en distintos contextos históricos, que han sido respuesta al espacio geográfico en el que se emplazan y que en su conjunto terminan por determinar el desarrollo de una cultura. Cada contexto desarrolla una localidad y si bien la diferencia cultural existe y las culturas pueden no ser semejantes, quizás lo que las une son las preguntas que se hacen.

Marc Augé en la entrevista Diálogos Transatlánticos (2016) comenta que “la identidad se crea a través de la alteridad, a través de las relaciones, donde todo hecho es un efecto que determina los sistemas de transformación”. En ese sentido podemos referirnos a distintas latitudes donde las comunidades trabajan y reaccionan de manera diferenciada, en actos asociados a una reflexión local. Podemos fraccionar al mundo a partir de distintas expresiones culturales, pero podemos ligarlas a partir del acto común de la creación y fabricación de instrumentos para procesos artesanales locales, de caza, pesca y cultivo; desde la creación de una vestimenta, que podríamos entender como una primera arquitectura que se trabaja en una medida y proporción que se refiere al cuerpo y da abrigo; y desde la generación de espacios de vivienda que en su conjunto conformaron la aparición de los primeros asentamientos.

Todo lo anterior termina por ser el resultado de un sistema de relaciones sociales. A decir de Augé, quien aparte de definir ese resultado de las relaciones sociales como cultura, se refiere al individuo como “un cuerpo que se constituye en una superficie sobre la cual se inscriben todas las relaciones” (2016). Desde ahí y cruzado con la idea de la construcción de una sociedad, podríamos definir que una cultura puede definirse entonces, por el conjunto de saberes asociados y puestos a favor de un desarrollo comunitario y con fines comunes, por las respuestas generadas acerca de una reflexión desde las necesidades de sobrevivencia en un ambiente específico, que se diferencia por esa localidad y por su propio tiempo, donde cada lugar histórico se distingue por su manera particular de interactuar con los propios aspectos que definen su habitar.

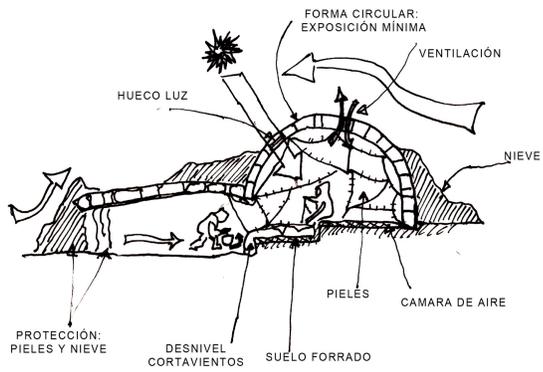


Fig. 3, 4. Inuit. Zona Ártica. Latitud 33°25'55.24"N.



Fig. 5, 6. Indios Pueblo. Nuevo México. Latitud 35°5'4.2"N.

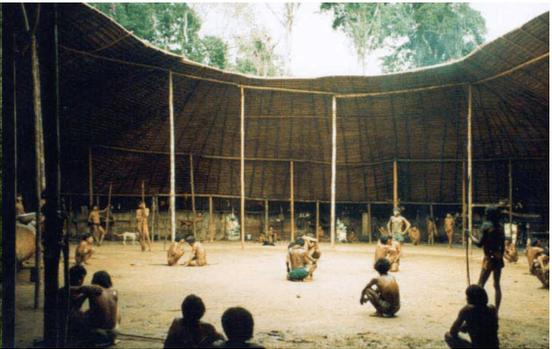


Fig. 7, 8. Yanomamis. Selva Amazónica. Latitud 0°50'24.2"N.



Fig. 9, 10. Incas, Perú. 1200 d.C. Latitud 13° 9' 47" S.



Fig. 11, 12. Mapuches, Chile. 1200 d.C. Latitud 38°45'37.4"S

La idea de asociar estas imágenes viene para tener evidencia de las respuestas de distintas culturas que guardan relación intrínseca con la latitud en que se emplazan, lo que termina por desarrollar cada identidad local. Por otra parte, todas estas culturas han sido de alguna u otra manera desplazadas o amenazadas por fenómenos que tienen que ver con las prácticas del actual mundo en que vivimos, dominados primero por el efecto de la colonización que impuso el modelo eurocentrista y luego por el desarrollo del capitalismo como forma validada de una misma tendencia, que impone un comportamiento que viene desde la conquista y el genocidio del amerindio, seguido de ocupaciones territoriales que terminan en la explotación de recursos de dichos territorios, desplazando asentamientos y culturas.

Un ejemplo de lo anterior es lo que ocurre hoy es la actual amenaza sobre los *Yanomamis*, quienes conforman el pueblo indígena relativamente aislado más numeroso de América del Sur (hoy en día su población oscila aproximadamente a los 35.000 habitantes), y que viven en las selvas y montañas del norte de Brasil y del sur de Venezuela.

Esta cultura comenzó a tener primeros contactos con la civilización durante los últimos cincuenta años debido a la explotación de oro en plena Amazonía desde principios de 1980. Desde ahí en adelante esto ha repercutido en la deforestación de la selva, en los cambios del ecosistema y en las decisiones políticas respecto de esas prácticas, lo que ha ido debilitando el territorio donde ellos habitan.

Ahora, con una distancia a estos lugares antropológicos y referido a las propias prácticas y maneras de habitar hoy, aparecen las siguientes preguntas:

- ¿Cuáles son los elementos que distinguen el espacio original y de ese “ambiente” que hoy habitamos, cómo los reconocemos y cómo nos afectan?

- ¿Cuáles son las variables relevantes para mí hoy que determinan nuestra temporalidad, construyen nuestra espacialidad, y cuáles son nuestras acciones específicas para responder a esas variables?

Estamos en un tiempo de permanente aceleración donde la cantidad de estímulos complejizan esa “alteridad” a la que se refiere Augé. Es tanta la velocidad y la oferta de información, que podemos habitar distintos espacios de manera simultánea a partir de la virtualidad, sin tener claros los límites de esos espacios, los alcances de nuestras acciones sobre ellos, ni de qué forma nos llegan sus contenidos.

Luciano Concheiro en *Contra el tiempo* (2016), y refiriéndose al desarrollo de procesos industriales y tecnologías a las que dio inicio la Revolución Industrial, plantea:

“El mundo se expandió y, al mismo tiempo, se contrajo. Los individuos ampliaron su campo de movimiento, el cual se había restringido al lugar de nacimiento durante siglos, y en paralelo el mundo se volvió cada vez más compacto. Al pasar del tiempo el mundo terminaría por volverse una aldea. Este proceso fue catalizado por los medios de comunicación. primero el telégrafo, luego el teléfono y finalmente internet terminaron por propiciar la aniquilación total de las distancias espaciales”. (pp.27-28)

Esto de algún modo hace una síntesis acerca de la situación en la que vivimos, donde los elementos que constituyen nuestro habitar hoy, tienen que ver más con lo que consumimos, que con lo que observamos, reflexionamos y ponemos en duda. Concheiro dice de esto:

“El consumo se ha convertido en un sistema simbólico de comunicación mediante el cual los individuos construyen sus identidades dentro de un orden social que está basado en la desigualdad y la jerarquización. Cada objeto sirve no tanto para satisfacer una necesidad como para expresar una diferenciación entre un individuo y otro”. (p.35)

A diferencia de estos lugares antropológicos donde el sentido de comunidad es parte de la toma de decisiones que constituyen la organización social, hoy hay un abandono de esas

costumbres, donde el individualismo instalado por el sistema capitalista, domina cada una de nuestras acciones por sobre la idea de una toma de decisiones en busca de un bien común.

Desde ahí, entraremos ahora a presentar el proceso de transformación que determinó y estableció la diferencia con esa manera de habitar y relacionarse. Presentaremos el cambio de ritmo impuesto por esta evolución, que debilitó este sistema de relaciones locales y que terminó por imponer sus códigos para cambiar la forma de vida desde ese momento hasta el día de hoy.

LA REVOLUCIÓN Y EVOLUCIÓN INDUSTRIAL.

Me parece relevante, para entender los procesos de cambio que nos alejan, en modos de pensamiento y en tiempo, de las distintas culturas locales, entender la actual situación de nuestro entorno refiriéndonos al tipo y forma de desarrollo que detonó la Revolución Industrial. Primero desde un relato histórico, poniendo acento en los factores físicos y espaciales que determinaron las transformaciones sociales y luego, en un análisis más profundo respecto de las repercusiones políticas y ambientales que podemos levantar referidos a la situación actual de este proceso ininterrumpido.

La rapidez con la que avanza este desarrollo nos mantiene en un constante proceso de adaptación por su constante ejercicio de renovación, lo que de algún modo automatizamos y aceptamos. y en donde en esa práctica de alguna manera, quedamos excluidos de nuestro propio ser, por la idea impuesta de una constante conquista de las nuevas formas de estar y ser, asociado a las aspiraciones y condiciones a las que nos deja referidos la industria.

El proceso de transformación económica que significó la Revolución Industrial, junto a sus repercusiones sociales y avances tecnológicos, vio el paso desde una economía rural basada fundamentalmente en la agricultura y el comercio a una economía de carácter urbano, industrializada y mecanizada. Esa repercusión influyó todos los aspectos de la vida cotidiana. El efecto de las tecnologías en materia de volumen versus los tiempos de producción, disparó la economía, lo que trajo consigo un avance y desarrollo de la industria para cambiar no solo las costumbres, sino también provocar desplazamientos a las ciudades que se transformaron en los centros de producción.

En palabras del premio Nobel Robert Lucas:

Por primera vez en la historia, el nivel de vida de las masas y la gente común experimentó un crecimiento sostenido. Nada remotamente parecido a este comportamiento económico es señalado por los economistas clásicos, ni siquiera como una posibilidad teórica. (2002, pp.109-110).



Fig. 13. Las espigadoras (1857). Jean François Millet

Es por esto que los procesos de producción artesanal fueron quedando obsoletos, y las culturas se vieron traspasadas por este “crecimiento”. La dimensión de los avances tecnológicos de este período, sumados a la introducción de la máquina de vapor de James Watt durante 1770 en los procesos industriales, dieron pie a la consolidación de esta revolución. Por otra parte y con el desarrollo de distintos sistemas de transporte en base al vapor, como el barco y el ferrocarril, sumado a la construcción de carreteras y canales, se aseguró a través de la sistematización de recorridos, trasladar a la gente a sus lugares de trabajo y abastecer a los centros de distribución.

Con el desarrollo en la segunda mitad del XIX del motor de combustión interna y la energía eléctrica, los progresos tecnológicos instauraron un avance inédito e histórico, reformulando la economía.

Uno de los aspectos espaciales que se percibieron como consecuencia de este desarrollo, fueron los cambios en el paisaje. Pasa el vapor a ser parte de este, lo que llama la atención de distintos pintores de la época, por la relación de la luz que tomaba forma en él y generaba distintos fenómenos reflejados en las pinturas, lo que en el caso de Monet aparece como un ejercicio que insiste en distintas oportunidades para marcar esa variación. Estas pinturas vienen a renovar o a sustituir la imagen que incorporaba a los trabajadores como parte del paisaje, de la manera en que lo retrata la pintura “Las Espigadoras” de Millet. La máquina vino a sustituir al hombre y a su relevancia en el mundo, lo que se hace evidente en las pinturas de esa época.



Fig. 14. Llegada del tren de Normandía a la estación de Saint-Lazare. Claude Monet, 1877.



Fig. 15. Coalbrookdale de Noche (1801). Philip James de Loutherbourg



Fig. 16. El gran ferrocarril del Oeste. J.M.W. Turner , 1844.

Este avance en el desarrollo económico adquirió mayor fuerza con el crecimiento de la población, teniendo consecuencias demográficas, a causa de un “éxodo rural” a la ciudad, por la oferta laboral que impuso la industria por sobre los talleres familiares. El cambio de un sistema de economía principalmente agrícola a una economía de desarrollo industrial transformó el comportamiento de la población, que por el crecimiento económico y por los procesos de aceleración en la producción hizo de las ciudades el lugar del asentamiento de una sociedad de consumo. Esto viene a cambiar también las relaciones laborales entre empleados y empleadores, pasando a ser una relación basada en los beneficios, donde aparece una “burguesía Industrial” que maneja y domina las relaciones comerciales y el “proletariado” que opera y hace rendir a los nuevos mecanismos de producción, pasando de un “capitalismo mercantil”, a un “capitalismo industrial”. Por lo tanto y a consecuencia de esto, el crecimiento de este modelo capitalista, aumentó las desigualdades por el desarrollo del sistema fabril, y por otro lado tuvo consecuencias paisajísticas y posteriormente ambientales por la explotación irracional de la tierra.

Una de las áreas que evidenció un fuerte cambio por el avance en los procesos de industrialización, fue el de la producción textil, la que hoy es una de las más contaminantes del planeta. No sólo por la mecanización de procesos de tejido, sino por la necesidad de asentarse sobre caudales de ríos (una de las primeras intervenciones con repercusiones medioambientales), como consecuencia de la aparición de la *Water Frame*.

Dentro de los análisis que incorpora Concheiro en *Contra el tiempo* (2016) aparece definido el principio de las transformaciones sociales y espaciales que determinan estos hechos.

“Los trabajadores tuvieron que establecerse en una sola zona, para tener acceso a elaborar los tejidos. A consecuencia de esto se comenzó a desarticular la producción gremial y aquella realizada desde los hogares, forzando a los individuos a dedicarse exclusivamente a la producción de mercancías y a dejar otras actividades que antes realizaban en paralelo (por ejemplo, el cultivo de huertos)” (p.30).

La concentración de trabajadores vino a transformar costumbres que jamás pensaron en alterarse, como fue el uso libre del tiempo. Los procesos productivos transformaron el tiempo en una ecuación que se dio entre las horas trabajadas y la cantidad de producción que

se lograba. Una relación entre tiempo y producción que vino a repercutir en dos materias que transformaron las prácticas del mercado y las dinámicas sociales. Por un lado, el tiempo de los trabajadores pasa a ser propiedad de quien los contrata, inhibiendo sus posibilidades sobre el uso de las libertades y generando una distancia entre el patrón y el trabajador. Por otra parte, comienza un proceso de aceleración determinado por esas prácticas de tener mayor cantidad de producción en el menor tiempo posible, siendo “la mecanización del trabajo la que abrió el camino de la aceleración sin fin”(p.26).

Aparece la producción en serie, introducida por Henry Ford en 1914, que dividió los procesos productivos en “fases diferenciadas”, donde una banda mecanizada trasladaba las piezas reduciendo el movimiento del trabajador, optimizando los procesos de producción, en búsqueda del rendimiento del capital invertido y de la obtención de ganancias desarrollada por el modelo capitalista industrial.

Concheiro también se refiere a lo que ocurre en Japón a mediados del siglo XX, cuando se desarrolla el sistema Toyota o “Justo a Tiempo” diseñado por Taiichi Ohno, como reflejo a la crisis económica detonada por la Segunda Guerra Mundial. Esa optimización de producción llegó a tal punto, que la industria logró definir una producción medida, definida por la demanda de los consumidores. Este sistema demoró alrededor de quince años en establecerse en un ejercicio en base a la prueba y error. El resultado de este proceso de optimización de los mecanismos de producción eliminó los inventarios, el almacenaje innecesario de materiales de producción y los estancamientos de productos en el sistema de ventas. Su desarrollo modificó incluso el diseño de líneas de producción, usando por ejemplo, la forma de una U para que un solo operario pudiese manejar tres fases en la fabricación de productos. Todo esto aportó al desenlace del mismo fenómeno que se repite y no varía: el de una mayor aceleración.

Esta constante renovación que impone la industria asegura que el flujo de capital sea constante, por lo tanto los diseños de tecnología, su vida útil, es manejada por los mismos mecanismos de renovación y oferta de bienes de consumo. La obsolescencia programada, que como concepto forma en la actualidad parte del conocimiento general, se dice que tiene su origen en 1924, cuando distintos productores de focos de iluminación identificaron que podían definir su vida útil.

Reconozco aquí una primera figura de una colusión, desde y donde la obsolescencia programada se establece como práctica continua de manera de asegurar la constante circulación de capital y el constante consumo.

Otro de los temas que aborda Luciano Concheiro en *Contra el tiempo* (2016), tiene que ver con la dinámica de los procesos de producción que en algunos casos se ven limitados por los procesos naturales, como la producción agrícola estacionaria que por su “naturaleza” determina ciertos ciclos y tiempos que condicionan esa producción. Hoy en día, la agroindustria, que cubre en gran parte las demandas alimentarias del planeta, propone prácticas de desnaturalización de algunos de los productos que ofrece al mercado. Es habitual la simulación de noches en la crianza de aves para acelerar su crecimiento y cumplir con las demandas comprometidas para el mercado internacional; la engorda de cerdos a partir de la fabricación de alimentos que procesan sus propios desechos de faenación, junto a otros componentes; la fabricación de alimentos que son productos de laboratorio, que combinan ingredientes para una oferta final que, que además de ser un “alimento” absolutamente artificial y que tiene una vida útil de años, es constituido desde la instauración de una ficción (Coca-Cola no existe). Todos estos ejemplos, en muchos casos, reemplazan una alimentación saludable, proponiendonos una alimentación que más bien enferma.

Otras prácticas de esta agroindustria está en la patentación de semillas, que tiene, por consecuencia de la polinización, rebrotes en tierras lejanas, lo que termina en expropiaciones a agricultores locales por demandas de grandes empresas como Monsanto, quienes fundamentan sus demandas por el rigor híbrido que determina la forma y tamaño de un producto vegetal, a partir de una semilla genéticamente modificada.

Lo anterior tiene un fundamento común que tiene que ver con la línea de pensamiento que instaura el modelo capitalista. A decir de Concheiro :

“La historia del capitalismo puede ser leída como una sucesión permanente de innovaciones técnicas y tecnológicas, todas ellas encaminadas hacia la aceleración de los tiempos de producción y de circulación (lo que en otros términos quiere decir hacia la obtención de una ganancia cada vez mayor). La Revolución Industrial, surge antes que nada como un intento de reducir el tiempo de rotación del capital. Los siglos posteriores son tan solo la repetición incesante del mismo gesto.” (2006, p.23)

Un mismo gesto que no solo tiene que ver con un proceso de aceleración en la producción y en la optimización de recursos, sino que podemos ligarlo de manera más profunda con la instalación de un “modo” que antecede a esta Revolución, como la ya planteada imposición del eurocentrismo y el genocidio amerindio, que mantiene una constante en la manera de proceder, lo que es abordado por Tj Demos en su libro *Against the Anthropocene*, quien identifica ese actuar soberano como un comportamiento asociado al pensamiento antropocénico, distinguiendo las repercusiones que esto tiene en el entorno y en la sociedad y las respuestas que sobre esto podemos dar, lo que revisaremos más adelante.

Lo que hace el desarrollo industrial no se aleja de esta forma en el proceder, ni tampoco de la historia de muerte que su aparición significa. Lo que durante la colonización ocurrió a partir de enfrentamientos y batallas definidas en tiempo y espacio (lo que las hace reconocibles), ocurre en el desarrollo industrial (desde la explosión capitalista a través del modelo extractivista), de manera oculta, donde a partir de los intereses que este modelo promueve, se determinan políticas públicas que nacen de una manipulación económica sobre el poder político. Una práctica que ha tenido consecuencias sobre comunidades locales, productores artesanales, y territorios específicos, que se ven afectados directamente por esta línea de desarrollo. Nuestros “líderes”, que se mueven entre el mundo empresarial y las posiciones de poder, pasan desde sus intereses por sobre las comunidades, radicando hasta el día de hoy una historia de abusos. Por otra parte, desde la liberación de barreras que establece el modelo neoliberal y de libre mercado, asociado a las mejoras en transporte de productos y a la ocupación estratégica de territorios para su distribución, se lleva al límite la idea de producción de capital como fin último, desbordando y amarrando los centros de producción y distribución, constituyendo un tejido que se implanta en el entorno, asociado a la oferta y al consumo.

Dice Concheiro: “con otras palabras, el capital precisa de la aceleración del tiempo, pero también de la comprensión del espacio la cual en última instancia, significa una comprensión del tiempo” (2016, p.29).

Lo anterior excluye y se contrapone a las prácticas de comprensión del espacio que practicaron las culturas locales a las que hemos hecho referencia, que de manera reflexiva y de postura frente a él, con sus variables geográficas y climáticas, comprendieron el medio donde se situaron, con el fin de un habitar que dio respuestas desde la reflexión a los hechos

simultáneos que comprenden sus propios espacios. La industria viene a reemplazar los símbolos que en esa práctica se obtenían, con la desconfiguración espacial como consecuencia del desarrollo de capital y por la imposición de sus propias lógicas. Esa luz original, que alumbraba un territorio específico, terminó siendo desfigurada por la sucesión de decisiones individuales, que impone de manera continua este planteamiento, y que sigue avanzando en el momento que esto se escribe, en el mismo tono pero a otra velocidad y escala.

Ya hemos planteado que el desarrollo de tecnologías día a día repercute en el comportamiento de las sociedades, y el proceso de aceleración es tal, que la generación de residuos no viene solo a ser materia de los desechos de la producción de la agroindustria, o de la extracción de minerales, o de la generación de energías fósiles, sino también residuos de la producción continua de nuevas tecnologías, donde la modernidad aniquila constantemente sus propios elementos constitutivos, como se evidencia, en el caso de esta investigación, en el desalojo del cartel publicitario, superado por la digitalización de la comunicación que impone el mercado y que se atomiza a través de cada uno de nosotros.



Fig. 17 . Cell phones Orlando. Chris Jordan, 2004.

Este sistema de oferta digital continua, que es articulado y definido por los estudios de mercado, manejan la oferta y demanda de los productos y las “necesidades” de los consumidores, estableciendo y sosteniendo la idea del uso estratégico del espacio, incorporándose en la trama de las ciudades donde los centros de operación toman lugar en las periferias y los puntos de venta en el propio tejido urbano. Esa toma de decisiones es en gran

parte, usando los datos que de forma gratuita entregamos a través de la digitalización de las tecnologías y de las prácticas habituales del intercambio en redes.

Nuestro comportamiento adormecido y virtualizado por los sistemas de comunicación que hoy portamos, entrega información de manera constante y recibe información de manera continua. Esta práctica nos tiene sujetos a una causalidad excesiva, a una sobredeterminación que tiene origen en la aceleración que desde la virtualidad nos posibilita esta tecnología. Nos dispone a pensar que tenemos un dominio sobre un espacio multiplicado. Somos hiper consumidores de una virtualidad que construye la impresión de que todo es posible, disponiéndose sobre un ideal de rendimiento y precisión como una ilusión que funciona. Por lo tanto esa libertad que entrega la tecnología es una libertad ilusoria. Se ha alienado en un mundo en que nos encontramos solos.

“La concepción temporal es más bien como una página web de *scroll* infinito (es decir cómo funcionan Facebook, Instagram y Twitter). Percibimos una sucesión constante de eventos que se despliegan unos a otros rápidamente. No hay dirección, no se va a ningún lugar.”(Luciano Concheiro, 2016, p.12).

Por otra parte esta tecnología y su rapidez ignora los atributos del pensamiento simbólico, desaparece la gestión del tiempo y del espacio que comanda la relación con el otro y con uno mismo, que es base fundamental del desarrollo de una sociedad y de la construcción de una comunidad. Se ha perdido el tiempo asociado a la libertad, que fue un tiempo de goce que dio espacio a la asociación del pasado y el futuro, que fue en esencia, un espacio de reflexión.

ACERCA DEL CALENTAMIENTO GLOBAL Y LA GENERACIÓN DE CONCIENCIA.

La actual condición del planeta, el calentamiento global, la escasez de recursos naturales, la sequía, el derretimiento de los polos, nos ha llevado a un estado de conciencia distinto al que quizás tuvieron nuestras anteriores generaciones, que vieron en parte un “éxito” en ese avance económico local frente al mundo.

A consecuencia de lo anterior, la sobre emisión de gases de efecto invernadero producidas por la industria ha llevado a que las emisiones de CO₂ antropogénicas que provienen de la combustión de combustibles fósiles, principalmente carbón, petróleo y gas natural, además de la deforestación, la erosión del suelo y la crianza animal, tienen al planeta en una era donde el calentamiento global está llegando a sus límites a causa de estas emisiones como parte del efecto invernadero.¹

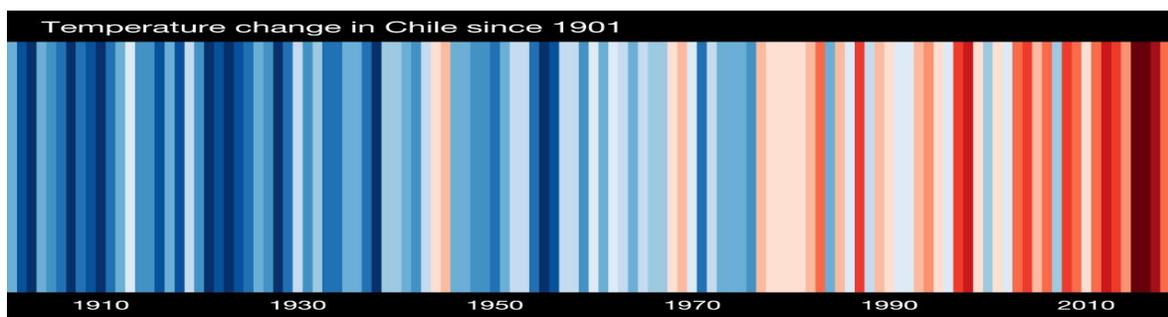


Fig. 18. Anomalías de temperatura de los últimos 100 años. Ed Hawkins. Cientista climático.

¹ En el presente las consecuencias del proceso de cambio climático son más tangibles que nunca, las que hemos observado concretamente en nuestro territorio. En Chile hemos estado experimentando uno de los periodos de sequías jamás visto a escala histórica, lo que ha tenido consecuencias, como incendios forestales y urbanos, que han afectado directamente a los habitantes de ciudades densamente pobladas como la ciudad de Valparaíso (Sapiains y otros., 2019). La evidencia científica muestra que estos eventos se han intensificado en las últimas cinco décadas, y se espera que estas tendencias puedan mantenerse en el futuro mediano (Morales y otros, 2020). La prolongación de eventos extremos de sequía en la zona centro y de aumento de la intensidad de los fenómenos meteorológicos en el sur de Chile, ha puesto en evidencia la vulnerabilidad de nuestro territorio ante la variabilidad meteorológica y climática (Rojas y otros, 2019). Estos fenómenos recientes ponen de manifiesto la dependencia existente de la disponibilidad del recurso hídrico para el bienestar de la sociedad y de su vulnerabilidad frente al rápido desarrollo industrial y económico de países como Chile. Gran parte de Sudamérica es altamente vulnerable, por una parte al incremento en la demanda del recurso hídrico y por otra a la disminución de la disponibilidad de este recurso (Immerzeel y otros, 2020).

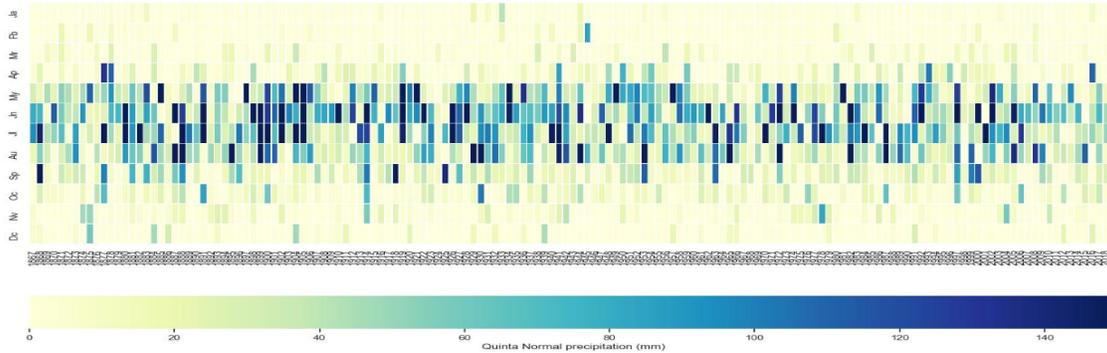


Fig. 19. Variabilidad mensual de precipitaciones entre 1849- 2019. Álvaro González, Doctor en Ciencia.

El momento de sequía que afecta a nuestro territorio se reconoce en gran parte del paisaje que nos rodea y es muy notorio en la ausencia de nieve en la cordillera. Recuerdo el Cerro El Plomo durante épocas de verano con sus glaciares llenos de nieve en Santiago, imagen que hoy es impensable de presenciar. Es más, resulta irónico pensar que hace casi treinta años, se exhibía en el pabellón de Chile de la Expo Sevilla, un glaciar de grandes dimensiones, que fue trasladado por partes en el buque Galvarino de la Armada, para posicionarnos como un país preparado para el intercambio comercial. Hubo en ese acto toda una institucionalidad alineada con la idea de promover un sistema económico y productivo que no vio ni tuvo inconvenientes en tener un crecimiento desbordante, sin prestar atención a sus consecuencias.

Hoy ese mismo territorio antártico, lugar donde se obtuvo la muestra de ese glaciar, aparece como una de las reservas de agua más importante del planeta junto a la cordillera de los Andes, las que están bajo amenaza, al replegar su reserva hídrica a consecuencia del calentamiento.

Aparte de la cantidad de emisiones de CO₂ que produce la industria hoy, la cantidad de desechos plásticos u otros que salen de la misma elaboración sistematizada de productos de consumo masivo, tienen al mar absolutamente contaminado, por la falta de una cultura respecto al manejo de residuos.

Podemos afirmar entonces, que el cambio climático guarda relación directa con la actividad humana, que ha pasado por encima de la naturaleza y de otras especies, ignorando que somos parte de un sistema del que no tenemos soberanía.

Es importante reforzar la idea que la causa del cambio climático es consecuencia de la acción de corporaciones particulares y principalmente de los países desarrollados que se han constituido desde una historia capitalista, colonialista y genocida. Desde esa comprensión del fenómeno, podemos empezar a hablar de manera política acerca del cambio climático. Podemos hablar genéricamente de las industrias pero podemos hablar específicamente de las corporaciones y de las estructuras de poder que son responsables de hechos que al día de hoy son evidentes, como la actual situación de la Bahía de Quintero, con el complejo industrial Ventana, que desarrolla entre otras actividades, la fundición de cobre, el funcionamiento del complejo termoeléctrico de carbón, ser puerto de industrias petroleras, terminales de gas licuado, e industrias químicas. Desde 1980, Ventanas registra distintos sucesos de evidente impacto ambiental como los continuos eventos de varamiento de carbón en las costas o el derrame de 38.700 litros de petróleo en la bahía de Quintero en septiembre de 2014. Por otro lado, ha atentado contra la comunidad teniendo reiterados casos de intoxicación en la escuela de La Greda e innumerables casos de cáncer que afectan a ex trabajadores de la ENAMI.

La ubicación de estas industrias afectan por lo tanto a un entorno específico, dejando de ser solamente un tema de clima sino también un asunto local, que tiene que ver con el abuso de la imposición de la industria por sobre el medio ambiente. En ese sentido el impacto local es inmediato, e injusto. Injusticias que se hacen aún más evidentes a través del comportamiento climático, donde las catástrofes que vienen de esto, afecta a los más desprotegidos. Tal es el caso de los incendios forestales de Valparaíso durante la última década, quemando poblaciones periféricas instaladas en zonas de riesgo, o la sequía que deja sin recurso hídrico al agricultor local de la zona central, donde el agua es acaparada por el sistema industrial o los grandes productores agrícolas. Todo lo que el avance industrial desarrolla, se transforma en materia de impacto.

Desde aquí podemos decir que en la actualidad estas problemáticas parecieran no ser suficientemente relevantes a la hora de tomar decisiones. El acuerdo de París en diciembre de 2015, contempla aceptar un aumento de 1,5 °C la temperatura de la tierra y evitar aumentar a 2°C para fines de siglo. Estas determinaciones políticas de aceptar esta variación en la temperatura, evidentemente pone delante de las decisiones, los intereses de las corporaciones, por sobre las realidades de los más vulnerables, haciendo de esa decisión un acuerdo catastrófico, que patenta y endosa una problemática social.

Tj Demos, al vincular ideológicamente el antropoceno, con los hechos históricos y sucesivos del eurocentrismo, la colonización, el genocidio hacia las culturas indígenas amerindias, junto a la imposición de religiones, al desplazamiento de las mismas culturas de sus localidades por la extracción de minerales en búsqueda de riquezas y al desarrollo industrial y sus emisiones de CO₂, plantea que el hombre se ha puesto por delante soberanamente por sobre la naturaleza y las otras especies.

A pesar de toda la evidencia de la actual condición del planeta en términos medioambientales, este modo de pensamiento no se detiene. Hoy las instituciones buscan inhibir el impacto ambiental a partir del desarrollo de la geoingeniería, que busca mejorar las condiciones climáticas de la tierra, interviniendo a gran escala, desde el conocimiento técnico, la estructura del globo. Fenómeno que Demos denomina: *Capitalocene, La era geológica del capitalismo*.

El problema de esto es que si bien la geoingeniería busca implementar estas mejoras, ellas se concentran en atender la emergencia climática, no en hacerse cargo de la causa, que corresponde al ininterrumpido y sostenido desarrollo industrial y el conjunto emisiones que emanan. Por lo tanto sigue predominando el imperativo que opera hoy y desde donde se toman todas las decisiones, para imponer la ficción de que el crecimiento económico es compatible con el cambio climático. Así es como el problema persiste y el genocidio que en su momento fue hacia las culturas locales, es hoy hacia la tierra para mantener viva la práctica capitalista, desde el propio engaño, sin tomar en cuenta los efectos secundarios de estas intervenciones, como la acidificación de los océanos, los daños a la capa de ozono, la disrupción de los ciclos hidrológicos y las alteraciones en la biodiversidad producto de lo anterior.

La acción artística contemporánea, ha tenido en cierta manera, un rol activo en sacar a la luz aquello que no parece evidente y en generar a través de su práctica, un discurso crítico respecto de las condiciones sociales y políticas. La imagen o la obra que nace de la observación de lo que ocurre en nuestro entorno y que no es evidente, tiene la posibilidad de sensibilizar respecto de las contingencias que son relevantes, disponiendo al espectador a una experiencia civilizatoria. Tal como lo planteaba Augé en su entrevista de *Diálogos Transatlánticos* (2016) “El entorno está ahí presente para que nos reconozcamos en él”, a lo

que podríamos agregar, que está ahí disponible para que actuemos de manera consciente respecto de él.

En la propuesta de Tj Demos se aborda la violencia de la industria al medio desde la denuncia escrita de Rebeca Solnit, quien declara que:

“El cambio climático es un hecho violento ante los lugares, las especies y los seres humanos. Una vez que lo llamamos por su nombre podemos empezar a establecer una conversación seria acerca de las prioridades y los valores. Porque la revuelta contra la brutalidad comienza en la revuelta del lenguaje que esconde esa brutalidad” (2017, p.55)

Demos reúne distintas formas de visualización del problema que plantea el cambio climático, desde la producción de material artístico hasta el activismo social. Partiendo por el trabajo fotográfico de Edward Burtynsky y Louis Helbig, que aparece como un discurso estetizado de espacios intervenidos por la industria, en este caso, más específicamente por la acción del hombre en torno a la utilización del petróleo como el fluido que alimenta el desarrollo de la industria y las consecuencias que esto tiene en torno al territorio. Una estetización que se pone en tensión con la pintura de mediados del siglo XIX en el impresionismo de Monet, o el romanticismo de Turner quienes llevan a la belleza la percepción de la contaminación industrial, en la representación del vapor y su interacción con la luz, como ejercicio pictórico.



Fig. 20. Bao Steel # 8, Edward Burtynsky, 2005.

La idea de la mirada estética del arte es algo a lo que John Berger de alguna manera se refiere y pone en cuestión en *Modos de ver* (2000) :

“Cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por toda una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis o suposiciones que se refieren a: la belleza - la forma - la verdad - la posición social - el genio - el gusto - la civilización - etcétera.

Muchas de estas hipótesis ya no se ajustan al mundo tal cual es. (El mundo - tal cual es- es algo más que un puro hecho objetivo; incluye cierta conciencia)”. (p.17)

Entonces, podemos completar el discurso estético de las imágenes con un presente, a partir de las fijaciones que estas hacen de los efectos de un comportamiento pasado, con una mirada desde el presente. En este caso, la puesta en relación de las imágenes que estetizan la industria, con el hecho macabro que se retrata, le otorga esa doble connotación entre su belleza y el discurso crítico que obtenemos. Si relacionamos las distintas obras que sostienen este ejercicio podemos darle un espesor a ese tiempo, obteniendo de algún modo una “historia de la estetización de la era industrial”, a la que podríamos sumarle varios autores.



Fig. 21. Raimbow Lava, Louis Helbig, 2015.

En palabras de Demos, en el caso de Helbig, su fotografía se esfuerza tanto en la producción de una belleza, que el recorte que obtiene, resulta como un “blanqueamiento del problema” (p.70), descartando un entorno afectado por esta bella masacre al medio.

Hay quienes han hecho un registro de manera más evidente como el caso de Richard Misrach desde la publicación de su proyecto *Petrochemical America*. Un recorrido de 240 kilómetros por el río Mississippi al que denomina el “Corredor del Cáncer”, criticando las políticas de muerte que han permitido al petro capitalismo cometer ese ecocidio. Este registro de 1998, fue compilado en el año 2012 por Kate Orff y SCAPE, en una publicación que entre otros ejercicios levantan un mapa de ese recorrido fotográfico que revela, expone y grafica información dura de enfermedades, desastres ecológicos, producción de productos químicos y otros fenómenos, lo que puede llegar a entenderse como un atlas geográfico enfermo.



Fig. 22, 23. *Petrochemical America* Richard Misrach, 1998
Abandoned Trailer Home, Mississippi River, near Dow Chemical Plant, Plaquemine, Louisiana
Hazardous Waste Containment Site, Dow Chemical Corporation, Plaquemine, Louisiana



Fig. 24. Fotomontaje para *Petrochemical America*, SCAPE Landscape Architecture, 2012.

Otro de los alcances de Demos tiene que ver con las distintas acciones y formas de resistencia que desde las artes y las humanidades se han manifestado en los últimos años, teniendo como foco interpelar las distintas maneras de actuar de las actividades industriales.

Aparece la Chthulucene, una propuesta de Donna Haraway's que usa recursos de la ciencia ficción en un cruce con el conocimiento científico, junto al activismo feminista, la especulación y la fábula, atendiendo a una diversidad de tendencias que se manifiestan de manera colectiva contra un sistema patriarcal. La idea es generar resistencia de manera colectiva y en una simbiosis que determina las condiciones de existencias desde la mayor cantidad de escenas posibles ante un sistema que aparece obsoleto desde esta línea de pensamiento, que se agota y que hay que limpiar, sembrando y ocupando el territorio a partir de distintas capas para dar a entender que el humano es autosuficiente en su mundo. Es esa idea de lo colectivo lo que se sostiene en las distintas líneas de desarrollo que Demos expone y donde se encuentra un valor común.

También se refiere a la Gynecene, desarrollada por Alexandra Pirici y Raluca Voinea, que plantea volver a empezar, referidos a las prácticas de las civilizaciones indígenas, en vez de mirar nuestra propia aniquilación, cambiando el enfoque, y “excluyendo a cualquier forma de patriarcado en todas sus expresiones y formas institucionalizadas de violencia, dominación explotación, esclavitud, mafia o guerra” (2016, p.89).

Por su parte el Ecosex Manifiesto pone en escena al cuerpo que interactúa con la naturaleza en distintas formas y de manera directa. Esto me recuerda desde otro lugar a las abrasadoras de árboles de Chipko, un movimiento hindú de los años setenta inspirado en la

masacre de 1730 cuando mataron a Amrita Devi por proteger un árbol junto a 362 vecinos de la comunidad Bishnoi, ante la inminente construcción del palacio del Majarash de Jodhpur. Una misma práctica genocida que se repite desde la manifestación de poder del hombre por sobre la naturaleza y sus ocupantes originarios.



Fig 25. Abrazadoras de Árboles (1970).

Otras formas de interpelación colectiva fueron los *Climate Games* desarrollados durante la Cop 21 el 2015 en París y que aloja distintos tipos de manifestaciones en contra toda infraestructura que tiene relación con los combustibles fósiles, en una página web. Una invitación que se esparció por el mundo para reunir distintas manifestaciones, desde las artes y la expresión creativa, como una muestra acerca de una desobediencia civil no violenta, soportado sobre el enunciado, *somos la naturaleza defendiéndose a sí misma*.

De una manera más concreta, aparece como un sistema de defensa la obra de Ursula Biemann, *Deep Weather* que reúne dos registros: *Carbon Geologies*, que desde una toma aérea de la corteza devastada de Alberta, Canadá, por la extracción de arenas bituminosas, muestra la superficie de la tierra desparramada de esta sustancia, con sus aguas contaminadas acidificadas por los procesos de separación del alquitrán con la arcilla y a una biodiversidad y ocupación originaria replegada que no aparece sino en el relato de su murmullo. *Hydro Geographies*, muestra la realidad de Bangladesh, permanentemente amenazado por las inundaciones que sufre producto del aumento del nivel del mar como respuesta al cambio climático. El video muestra a la comunidad haciendo enormes esfuerzos para construir

terraplenes de barro como protectores contra esas permanentes inundaciones. Un trabajo práctico y sin máquinas que quizás previsualiza la realidad de muchas comunidades frente a los fenómenos del cambio climático.



Fig. 26. Ursula Biemann, Deepweather (Capturas de Video), 2013.

“La conexión se persigue a través de dos narrativas, una sobre el petróleo y la otra sobre el agua: nuestros líquidos vitales que forman el trasfondo de todas las narraciones, ya que están activando cambios profundos en la ecología planetaria. El cambio climático, exasperado por proyectos como las arenas bituminosas canadienses, pone en peligro la vida de grandes poblaciones mundiales. El derretimiento de los campos de hielo del Himalaya, el aumento del nivel del mar en el planeta y los fenómenos meteorológicos extremos imponen cada vez más un estilo de vida anfibio en la población de Bangladesh.. El trabajo práctico y sin máquinas por miles es lo que significará el cambio climático para la mayoría de las personas en los deltas del sur global. Estas son las medidas que toman las poblaciones que progresivamente tienen que vivir del agua cuando gran parte de Bangladesh se sumerge y el agua es declarada territorio de ciudadanía.” (Biemann, 2013)

En el desarrollo de los planteamientos de *Against the Anthropocene* aparecen otras formas de conquista que tienen que ver con la ocupación de territorios en dos ramas y con distintas consecuencias: La Plantationocene, que desarrolla la idea de la ocupación monocultivista y conquista de tierras por la mercantilización de especies vegetales para la producción de productos elaborados por procesos de industrialización de esas materia. Como lo ha hecho el algodón, la producción vinícola, etc., lo que ha construido atentados contra la biodiversidad local y ha construido en la historia una serie de abusos de poder contra los trabajadores. Y la Plasticene que tiene que ver con la omnipresencia del plástico en nuestro entorno, un material que se obtiene de un desarrollo en los procesos de derivados del petróleo y que demora miles de años en disolverse, teniendo más posibilidades de fosilizarse que de desaparecer.

Referidos a las prácticas colonialistas de los monocultivos y a la producción de desechos plásticos por parte de la industria hay algunos obras a las que quisiera referirme que tienen desde la producción de obra plástica una reflexión ambiental y un discurso crítico y social, desde el uso de esos desechos.

El trabajo de El Anatsui (Ghana) aparece como un manifiesto que pone en relación a la explotación del trabajador producto de la implantación de cultivos y de la necesidad de producción vitivinícola. Usando pedazos de metal de colores brillantes, obtenidos de las tapas recuperadas de las botellas de vino, que se unen con alambre de cobre para formar paños que a través de los pliegues y el uso de simbologías, hacen referencia a las culturas africanas originarias. “El vínculo entre África, Europa y América es parte de lo que está detrás de mi trabajo con tapas de botellas”, explica Anatsui (2014), refiriéndose a la tensa conexión entre la venta de esclavos y la producción de licor, y el poder transformador de su arte para vincular a todos. Un cruce entre pintura, tapiz y escultura que surge de investigaciones anteriores sobre la reutilización de materiales de desecho, con las asociaciones culturales que le otorgan su pertinencia.



Fig. 27. El Anatsui Times Space, 2014. 325 × 495 cm.

Fig. 28. Focus 2015. 284 × 304 cm

Otro ejemplo es lo que hace Chris Jordan con los desechos plásticos de la producción Industrial (280 millones de toneladas de plástico fueron producidas el año 2012 y se espera que la producción llegue a los 33 billones de toneladas para el 2050). Dentro de sus líneas de desarrollo está la fotografía y el cine documental, como lo es *Albatross*, que retrata la realidad de las aves que se concentran en su fase reproductiva y de estación migratoria en las Islas Midway, ubicadas en el centro del océano pacífico (28°13'N,177°22'W), y muestra la realidad del impacto del plástico en nuestros océanos.



Fig. 29. Chris Jordan, Albatross (Video) 2017.

Jordan desarrolla otras formas de denuncia como la creación de reproducciones de pinturas clásicas de la historia del arte (como estrategia para establecer un vínculo de acercamiento al público), a partir de instalaciones de gran formato, usando como material pictórico la recuperación de millones de piezas de plástico proveniente del mar. De esa instalación hace un registro fotográfico y la presenta como obra.

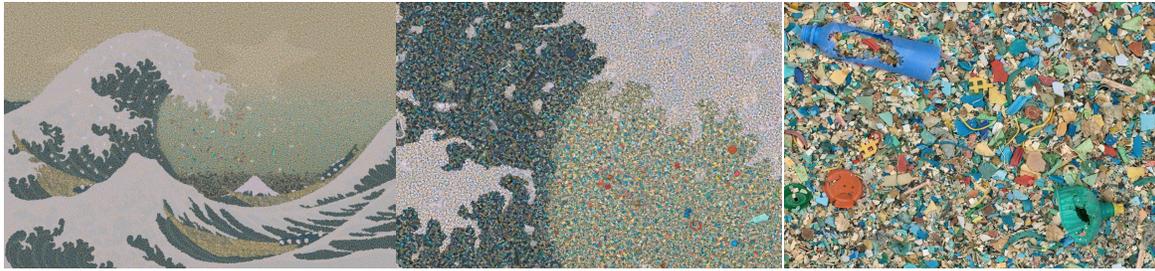


Fig. 30. Chris Jordan Gyre, 2009²

Este conjunto obras, de alguna manera nos sensibiliza y nos deja sin certeza respecto de cuál será el desenlace del comportamiento climático, ni del futuro del desarrollo de las economías del mundo. La adaptación sobre las condiciones que los acuerdos internacionales determinen en un futuro por el constante aumento del calentamiento global, nos dejan a la espera de alguna postura más drástica sobre las condiciones que limiten las emisiones de Co2 de la sobreproducción industrial.

Durante el año 2016 se desarrolló la 32ª Bienal de Sao Paulo, *Incerteza Viva*, sostenida sobre la idea de la incerteza que presenta estar en el mundo hoy tal cual se presenta, con la degradación ambiental, la violencia y las amenazas a las comunidades y a la diversidad cultural, las catástrofes producto del calentamiento global y los colapsos políticos, económicos y sociales. Desde esa idea, Jochen Volz, historiador del arte alemán y director de la Pinacoteca de Sao Paulo desarrolla lo siguiente:

Abrazar y habitar la incerteza como un sistema de orientación que se funda en la convicción de que, para enfrentar los grandes cuestionamientos de nuestro tiempo, tenemos que separar la incerteza del miedo. Entendiéndola como parte de un proceso individual o colectivo, para generar entusiasmo y curiosidad. La “incerteza viva” puede estar ligada a realidades sociales y mentales, a métodos de creación artística, a la epistemología y a un imaginario rebelde. (2016, pp.24-25)

Me parece relevante entender esta idea de la manera en que se presenta. La actual condición del espacio que habitamos, nos está interpelando de manera cada vez más directa. Los modos de responder pueden ser individuales o colectivos, quedando abierta la posibilidad

² 2,4 millones de piezas plásticas, igual en peso a la contaminación plástica que llega al océano cada hora. Todo el material fue recolectado del Océano Pacífico.

de generar una discusión desde una realidad que nos afecta y que nos emplaza a tomar postura frente a ella.

El constante cambio que presenta la historia de la humanidad, su evolución, revolución y ahora necesaria involución, ha quedado de alguna u otra manera registrada a partir de la imagen. La imagen sostiene la historia y nos habla de un momento. Registra en su superficie lo que ocurre en el espacio, con el ser y para el ser. Estamos rodeados de ellas y hoy se producen incansablemente desprendidas quizás de todo fundamento relevante que les de pertinencia.

Entraremos ahora a esa dimensión, la de la imagen que sostiene la memoria del tiempo, que registra los cambios y la evolución del espacio en que habitamos y que termina por construir en parte, nuestra identidad.

II. ACERCA DE LA IMAGEN, SU DIMENSIÓN TEMPORAL Y ESPACIAL.

Para comenzar ha hablar de la imagen, lo haremos desde tres perspectivas. Primero desde su relación con la condición temporal y espacial en la que se realizan, segundo desde las diferentes etapas que podemos distinguir a través de su desarrollo en el tiempo y luego desde el sujeto como el lugar en que se inscriben y habitan estas imágenes.

A partir de esto último y desde mi experiencia, puedo decir que una de las primeras imágenes impresas de las que recuerdo tener memoria, es la portada del primer número de la enciclopedia de *Historia del Arte Salvat*. La imagen de un bisonte del arte rupestre siempre estuvo presente en nuestra biblioteca y se asomaba de perfil en el espacio. Cada vez que revisaba un tomo, la sucesión de imágenes que allí estaban representadas, nos hablaban de una relación indivisible entre imagen, tiempo histórico y realidad espacial.

Arnold Hauser en su libro *Historia social de la literatura y el arte* (1978), nos habla de esta relación indivisible a partir del desenlace y evolución de los tiempos prehistóricos, presentándonos la imagen pictórica como evidencia de un comportamiento en el espacio habitado, descifrando las diferencias que aparecen en los distintos momentos de estas *eras*.

La visión de Hauser plantea un acercamiento hacia el naturalismo prehistórico como “un arte que avanza desde una fidelidad lineal a la naturaleza, hasta la técnica más ágil y sugestiva, que sabe dar una forma cada vez más pictórica, instantánea y aparentemente espontánea a la impresión óptica que pretende presentar” (pp.13-14). En ese sentido, este desarrollo naturalista de las imágenes muestra claras diferencias técnicas en su representación, las que el autor asocia a los distintos comportamientos del *Homo sapiens* en el espacio.

Los dibujos naturalistas del Paleolítico “ofrecen la impresión visual de manera directa y pura, libres de añadidos o de restricciones intelectuales”(p.14), ya que el artista de este tiempo pinta lo que está viendo desde su percepción, estableciendo un vínculo estrecho con lo representado, porque “la pintura era al mismo tiempo la representación y la cosa representada, era el deseo y la satisfacción del deseo a la vez.” (p.16). Es por esto que distinguimos sobre la roca, la representación de un animal tal cual se percibe visualmente, con un desarrollo pictórico que se acerca estrechamente a una realidad, y que se ejecutaba con antelación al acontecimiento mismo de la caza, con la presunta idea, de que esa pintura ocuparía el lugar del vacío que dejaría el modelo representado.

Esto, lejos de ser la construcción de un rito, era el desarrollo de una idea referida a un hecho consumado, y por lo mismo la pintura debía ser efectiva y real; una reproducción fiel y natural. “La pintura que no ofrecía una semejanza con su modelo era no solamente imperfecta, sino irreal, no tenía sentido y estaba desprovista del objeto”. (p.20)

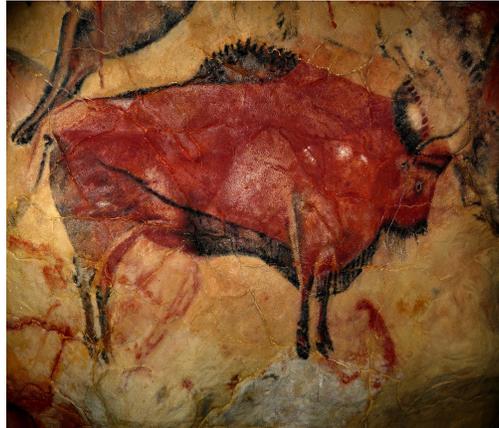


Fig.31. Paleolítico

Este acto, aparecía como un hecho mágico e íntimo dentro del comportamiento del cazador y pintor paleolítico, en un espacio que se sitúa en lo más remoto de una caverna, no con la idea de ser exhibida, sino con la idea de obtener al animal, lo que establece una relación íntima entre pintura y caza.

Hauser asocia el devenir de esta imagen, a la formulación de la experiencia pictórica que surge del desarrollo de una técnica proveniente del estampado de las manos sobre las cavernas, las que “sugirieron la posibilidad de que algo inanimado y artificial podía ser en todo semejante a lo original viviente y auténtico” (p.21). A partir de esa semejanza que queda como registro, se desarrolla la técnica para ser soporte del *acto mágico* que aparece de la formulación experiencial de una idea, y que se desarrolla y evoluciona a partir de la práctica pictórica. Esta constante en el tiempo presenta variaciones en la medida que las formas de vida empiezan a cambiar, donde el hombre en vez de capturar y recolectar su alimento, comienza a producirlo a partir de la comprensión de los fenómenos climáticos y del comportamiento de la tierra, lo que se manifiesta en la práctica de la agricultura y de la ganadería, lo que deviene en un desarrollo de estrategias de sobrevivencia como la formulación de un aprovisionamiento y de la administración económica de la producción, lo que repercute en la consolidación de una estructura social que genera distinciones por roles,

jerarquizando y estableciendo al hombre en sociedad y otorgándole el sentido de permanencia que determina un cambio de un estilo de vida nómada, a uno sedentario, produciendo un giro general en la cultura. El estar ahí, ya no solo se trataba de un ser sometido al azar de sus movimientos y a la estimulación de sus sentidos, sino que a un planteamiento que se inserta desde el conocimiento y entendimiento del medio que los sostiene.



Fig. 32. Mesolítico



Fig. 33. Neolítico

Se presenta esta transición en la pintura como el primer cambio de estilo en la historia del arte, lo que se hace evidente en la evolución de la imagen, que presenta un cambio en su forma.

Ahora por vez primera, la actitud naturalista, abierta a las sensaciones y a la experiencia, se transforma en una intención artística geoméricamente estilizada, cerrada a la riqueza de la realidad empírica. En lugar de las minuciosas representaciones fieles a la naturaleza, plenas de cariño y paciencia para los detalles del modelo correspondiente, encontramos por todas partes signos ideográficos, esquemáticos y convencionales, que indican más que la reproducción de un objeto. (p.22)

Lo anterior se distingue en la imagen del Mesolítico, la que podemos entender como una etapa de transición, donde la figura sintetizada del hombre con otros, junto a la adición de armas, representan la acción conjunta de una captura. La imagen del Neolítico por su parte, nos muestra la representación de una comunidad que responde a través de ritos a los cambios y fenómenos climáticos de los que no se tiene dominio.

Es en este momento donde aparece la idea del misterio, de los espíritus y de lo suprahumano, lo que viene a tomar un lugar en el espacio, consolidado en la imagen a partir de los distintos actos representados. Un cambio social que se produce a partir de la construcción ideológica de una dualidad, que se lee en la relación entre “una realidad y una suprarealidad, entre un mundo fenoménico visible y un mundo espiritual invisible, entre un cuerpo mortal y un alma inmortal” (p.26), hecho que desde la gestación de imágenes se instala, según Hauser, como un hecho inseparable al concepto de “arte”.

Esto dispuso al sujeto a habitar desde esa dualidad “que se manifestó en una oposición entre idea y realidad, espíritu y cuerpo, alma y forma” (p.27), estableciendo una relación entre lo perceptible y lo imperceptible, tema que abordaremos más adelante en la propuesta fotográfica de esta investigación.

Con todo lo anterior expuesto podemos distinguir que Paleolítico y Neolítico reúnen, a partir de sus sistemas de representación, el reflejo de un comportamiento social. El hecho de que aparezcan como las primeras imágenes de las que hay registro, las deja aisladas de la posibilidad de hacer cualquier otro tipo de referencias que a las del tiempo y el espacio en que se desarrollan. Referencias que desde la historia de la representación no podemos obtener con tal certeza en culturas posteriores, donde bajo la mirada de Hauser “las formas heredadas de tiempos anteriores y en parte ya osificadas se amalgaman a veces de manera inextricable, con las nuevas y todavía vivas culturas” (p.38). Esto deja al tiempo primitivo como el lugar más preciso para entender el vínculo entre el espacio habitado y la producción de imágenes como reflejo de un comportamiento en el espacio.

Hauser define como “arte” estas manifestaciones pictóricas, lo que supone un punto de vista más clásico de este concepto, que no incorpora el espíritu crítico del arte moderno o contemporáneo, que pone en duda a partir de la creación artística, aquello que no es evidente y que para mí parece relevante. Desde aquí entonces y en relación a mi propuesta, pensaremos en la fotografía como un documento con la posibilidad de evidenciar la realidad espacial de un momento específico, que se constituye como una herramienta técnica de observación con la facultad de agudizar a partir de la construcción de la imagen, el pensamiento crítico incorporado en el concepto del arte de hoy.

LA EMANCIPACIÓN DEL AUTOR Y LA APARICIÓN DEL MERCADO.

Quedando la idea instalada del vínculo entre imagen y tiempo pasado, junto a una dualidad que se soporta bajo lo desconocido y el misterio, podemos desprender que la tendencia hacia lo suprahumano en términos de los sistemas de representación seguirá apareciendo en los tiempos posteriores. Seres mitológicos, dioses, y acciones de culto tomarán parte en las imágenes y en la literatura de los siguientes períodos históricos, espacio de tiempo en que los autores de aquellas imágenes y escritores de aquellos relatos, estuvieron a disposición de los contenidos que dictaban los distintos sistemas de poder. Este modelo se mantuvo hasta la emancipación de los autores y la aparición del individuo como un ser autónomo en sus formas de representación, en el momento en que el individuo y la sociedad, pasaban de un pensamiento teocéntrico a uno antropocéntrico, forzados en parte por una autonomía en las creaciones artísticas sostenidas como reflejo de la Reforma impuesta por Lutero y Calvino durante el siglo XVI.

Este cambio de pensamiento y su manifestación en la pintura nos da pie para cuestionar la relación al “concepto de arte” al que Hauser se refiere y en el que enmarca no solo al primer período histórico sino también a toda representación pictórica hasta la Edad Media. Podemos contraponerlo y adherirnos al desarrollo que hace Hans Belting en *Semejanza y presencia* (1990), donde describe las imágenes de culto como algo ajeno a este concepto y que encuentra su origen en el Renacimiento a raíz de la Reforma, que al formular la palabra y la lectura como única manera de revelar a Dios, fuerza a la creación pictórica a dejar de producir imágenes de culto. Tal era el rigor de la doctrina católica sobre las imágenes que se producían, que cualquier aspecto que se alejara del relato, suponía una amenaza frente a las creencias.

“La pureza doctrinaria estaba determinada por la pureza del texto, entendido mediante la guía del Espíritu de Dios. Contra un texto de tanta autoridad, la imagen carecía de fuerza; cuando sustituía la palabra, siempre suponía una amenaza debido a su imprecisión y a la posibilidad de una mala interpretación. La palabra es asimilada mediante la escucha y la lectura, no mediante la visión”. (p.17)

Hubo un paso de la tradición en la pintura a una total limitación. Ante esta negativa, la producción de imágenes a través de la pintura se concentrará en adelante en temas humanísticos y a la belleza del arte desde la relación con la naturaleza y con el espacio propio del hombre, desarrollando una autonomía en ese autor, quien aplica a su obra sus propios conceptos y metáforas del mundo.

“A partir de allí, la imagen, producida de acuerdo con las reglas del arte y descifrada en términos de éstas, se presenta al que la contempla como objeto de reflexión. La forma y el contenido renuncian a su significado sin mediación, a favor del significado mediado de la experiencia estética y la argumentación encubierta”. (p.18)

Podemos entender un desarrollo del arte que se inscribe en la idea de un autor que introduce un nuevo nivel de significación para la imagen proponiendo una experiencia desde sus desarrollos técnicos desligados de todo culto para sostener una relación con el espectador, quien viene a completar la obra a partir de su experiencia personal y de manera directa. La pintura se convierte en un ámbito donde el autor tiene el control sobre la imagen a partir de sus propias propuestas. Desde aquí entonces, es donde podemos empezar a hablar del concepto de arte moderno.

En relación a este proceso de cambio y sus efectos sociales, podemos referirnos al desarrollo que hace el ensayista chileno Martín Cerda en su libro *La palabra quebrada: ensayo sobre el ensayo* (1982).

“El autor, en el sentido que hoy lo entendemos, es un producto de la sociedad burguesa; es el escritor liberado de la tutela que a través del mecenazgo, ejercieron sobre su obra la Iglesia, la Corte y la nobleza. Hasta el siglo XVII, en efecto, el escritor compuso y recompuso sus obras para el “placer” o la diversión de sus señores. A partir de 1750 en cambio, el autor puede acudir a una entidad social casi desconocida: el público. Desde entonces, como subrayó Walter Benjamin, el escritor burgués ya no solicita la protección de un príncipe, sino la conquista de un mercado”. (p.47)

Con esto se produce una contradicción que en paralelo puso en duda el anhelo de las creaciones y sobretodo las creencias intrínsecas de ciertos exponentes quienes veían sus

creaciones artísticas, como algo muy lejos de la estructura económica. A pesar de esto prevalece el mundo interior en las creaciones y se sitúa como lugar de interés por sobre los mitos y leyendas de antaño. Según Ortega y Gasset, “se consagra el trabajo como valor ejemplar, con materias de este mundo” (Cerdeña, 1982, p.52).

Lo que viene a separar al hombre antiguo del moderno, fueron justamente, sus argumentos biográficos que pasaron a ser la evidencia y consecuencia manifestadas en fenómenos, leyes y efectos. Con la instauración del mercado, el hombre comienza a situarse, desarrollando atrás de su tienda un espacio vital propio y distinto, construyendo un interior como complemento de su espacio de trabajo cotidiano, pasando a ser ese interior, un lugar donde intenta imitar la vida de la gran burguesía, y donde desaparece la expresión propia del artista, opacada por esa idea de “tener”.

Este autor, que desde su propio genio desarrolló técnicas de representación para generar sus propios discursos, en conjunto a la constante necesidad de la nobleza de ejercer un mecenazgo por sobre esas creaciones, terminan por desarrollar e instalar la idea de un mercado, que sumado al desarrollo de la imprenta y de la reproductibilidad técnica, desbordan su propio alcance, obteniendo además, un sistema de distribución de la imagen nunca antes visto. Esto le otorgó mayor presencia en el entorno a las distintas creaciones de la época, que principalmente desarrollaban pinturas de los objetos a través del bodegón y de la naturaleza en representaciones del paisaje. Este cambio, que terminó por definir el final de un período en la imagen y el comienzo de otro, desarrolló en el tiempo distintas relaciones con el espectador a partir de distintas propuestas artísticas, como es el caso de Turner quien definió una visión del entorno no solo en una manera de representarlo, si no también siendo un exponente relevante de un período del arte como fue el romanticismo, donde se desarrolla una pintura que sostiene su propuesta desde una rebeldía en la expresión pictórica que encuentra su genio en la expresión más que en la representación de una realidad idéntica.



Fig. 34 . Pescadores en el mar, JMW Turner.1796.

Si adherimos a este relato el momento actual y la manera en que percibimos las imágenes, ya no solo desde la pintura y desde su distribución a partir de los sistemas de impresión, sino también desde las pantallas que hoy portamos (que no precisamente distribuyen arte), podemos establecer que los cambios que se han dado en los sistemas de representación han respondido a una evolución histórica de los discursos y a las posibilidades que ha entregado la técnica, ampliando las posibilidades de comunicación que la imagen sostiene. Para entender esos cambios de un modo más certero y a las relaciones que se pueden establecer entre ellos, nos vamos a referir a Régis Debray, quien en su libro *Vida y muerte de la imagen* (1992), capítulo *Las tres edades de la mirada*, menciona que: “la imagen que no soporta la misma práctica no puede llevar el mismo nombre” (p.176).

A partir de este enunciado y referido a la evolución en las “técnicas de transmisión” que ha desarrollado el sapiens, Debray define tres épocas: La *logosfera* como la era de ídolos y del desarrollo de técnicas que van desde la invención de la escritura hasta la invención de la imprenta. La *grafosfera*, como la era del arte que extiende su época desde la imprenta hasta la televisión a color. Y a la *videosfera*, como la era de lo visual, la que habitamos en nuestro tiempo.

“Cada una de estas eras dibuja un medio de vida y pensamiento, con estrechas conexiones internas, un ecosistema de la visión y, por lo tanto, un horizonte de expectativa de la mirada, que no espera lo mismo de un Pantocrátor, de un autorretrato y de un clip”. (p.176)

Independiente de las diferencias entre cada una de ellas, podemos entender una constante en estos desarrollos, que a decir de Debray “se basan en un mismo movimiento de avance que combina aceleración histórica y dilatación geográfica” (p.177). En ese sentido y

en términos de la espacialidad de cada era podemos entender el tiempo de la *logósfera* y de los ídolos como un desarrollo local y arraigado, de la *grafósfera* asociado al desarrollo del arte y del genio autor, como algo que entra en un sistema de circulación de mayor alcance, y a la *videósfera* como la actual era de lo visual, acompañado de los sistemas de difusión, como un asunto de escala global. Lo primero pasa por una representación inmóvil, como una intercesión, que viene desde lo alto a modo de piedad en búsqueda de una eternidad, adquiriendo un sentido teológico. Lo segundo pasa posteriormente al movimiento como una ilusión, que viene desde adentro como una genialidad en búsqueda de una inmortalidad, tomando un sentido más estético. Y lo tercero, pasa a una constante de desarrollo y avance, cada vez más acelerado y desde la experimentación, que viene desde afuera como una publicidad para la construcción de un acontecimiento, tomando un sentido más económico.

Acá haremos una detención, para hacer un cruce, desde las lógicas planteadas por Debray, para intentar comprender en parte, el desarrollo de la imagen que ha usado el modelo económico actual. Podemos entender al ecosistema de la imagen en la historia del arte, como los hechos simultáneos sobre un soporte específico que determinan cierta forma de comunicar. Podemos comprenderlo desde la representación de un hecho temporal, a una representación que quiere establecer un diálogo con lo desconocido, o simplemente a partir de la instalación de una idea expresada a través de una técnica específica, como lo hace la pintura. Por otra parte, puedo desprender de la propuesta de un mercado, en relación al uso de códigos entrelazados simultáneamente en la imagen, la existencia de un sistema publicitario, que desde su posibilidad técnica y junto al desarrollo de una estética, usa esta relación de esos códigos para sus propios propósitos, asociado generalmente a una escritura que refuerza su fin.

Desde aquí entonces, podemos entender distintas formas de relacionarnos con la imagen de hoy. Es en esto donde me interesa establecer ciertas diferencias entre dos maneras que se presentan a través de la imagen: la que propone el arte contemporáneo, como la que genera en parte, un discurso crítico desde lo que no es evidente, con herramientas materiales y técnicas para un propósito, al menos, de interpelación de hechos sociales desde un punto de vista político, social o ambiental; y por otra parte, la imagen que propone la industria desde distintos soportes, incluidos el cine y la televisión, que desde lo publicitario buscan introducir anhelos e interpelar al sujeto desde una condición superficial y fenomenológica, usando los

códigos estéticos impuestos por la misma industria y el mercado, donde el “ídolo” ya no tiene que ver con una relación divina sino con un parecer ser, verse o poseer bienes que nos sitúan o distinguen en los segmentos sociales, que define un mercado capitalista.

En este sentido, el desarrollo que hace Augé desde la idea de la concepción del cuerpo y en el cómo nos vemos, nos presenta cómo la actual condición social se concentra en un ser que constantemente produce signos asociados y fabricados para la extensión de una juventud, para cubrir una superficialidad, donde pareciera ser que la experiencia del sabio ya no presenta el mismo interés de culturas anteriores, que entendieron lo primitivo, y tuvieron desarrollos conscientes, pausados y reflexivos.

Por su parte Walter Benjamin en su libro *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935), aborda entre otros, dos temas que son de mi interés y que apuntan a estas distintas formas que tiene la imagen de llegar a un espectador: la pérdida del aura de la obra de arte por el sistema de reproducción que ofrece la imprenta, y la repercusión de la industria del cine en la construcción de ficciones a partir de fragmentos despojados de su tiempo real y de su espacio de ejecución con sus propios elementos constituyentes, que en una búsqueda de una perfección desde una imagen estetizada, representa los ideales de un mercado atento en ofrecer esa misma imagen, para nuestro consumo.

Benjamin se refiere a la reproducción de obras de arte, que se acercaron a la masa de una manera despojada de su ser natural, mediando a partir de nuevas técnicas de reproducción, una manera de distribución y de representación que liquidó el valor tradicional de la herencia cultural que ocurre en la relación directa de un espectador, con una expresión técnica específica, transformando la percepción sensorial con esa imagen real, descontextualizándola de su lugar histórico. Hay una pérdida especular, en términos del reflejo que la obra produce sobre un espectador en el momento en que esta se traslada a otra forma física. Esta idea de la pérdida se refuerza por un lado, con la ejemplificación sobre el desempeño que ejerce el cine sobre la masa, trasladando y montando escenas que fueron desarrolladas frente aparatos de registro de imagen y sonido, a una unidad que carece de una naturaleza real o continuidad, manipulando para sus propios fines los modos de recepción de la obra. Se emplaza al sujeto como un ser reactivo sobre esas ficciones, donde esa experiencia ha sido usada hasta hoy a favor de materias adheridas a la propuesta capitalista, que ha superpuesto su imagen en el espacio que habitamos, en nuestros recorridos y que hoy nos

interpela desde nuestras propias manos a través de aparatos digitales, pasando el sujeto entonces, a ser parte constituyente de un sistema impuesto que desde la imagen promueve ese mercado.



Fig. 35. Fast Food. Archivo Personal. 2019.

Las formas de comunicación de la imagen que sostuvo el arte dieron lugar y espacio a la promoción de un consumo a través del sistema publicitario, que desde su posibilidad de reproducción y de ocupación territorial, aparece como una constante que nos rodea, quedando el arte sometido a ser descubierto en espacios destinados para el arte.

EL SUJETO COMO LA IMAGEN HABITADA.

Si bien hemos hablado de la imagen como un hecho de representación de una temporalidad y de un espacio, no lo hemos hecho desde las imágenes que pasan a ser parte de ese espacio, y de cómo vuelven a él, interpelando al sujeto en sus formas de percibir los contenidos que en ella aparecen. Se inscriben “en” una superficie, “hacia” otra, siendo el cuerpo la superficie que recibe, a partir de su percepción, lo que la imagen proyecta. En ese sentido, Augé se refiere al cuerpo como el lugar donde se inscriben los acontecimientos y que desde ese lugar se va forjando una identidad, en una simbiosis entre la experiencia colectiva y la individual. Son las imágenes que nos rodean las que nos diferencian. Habitamos un espacio

donde las imágenes que percibimos y atendemos pasan a formar parte de la construcción de nuestra memoria. En otro texto de Belting, *Antropología de la imagen* (2007), el autor señala: “Mientras que las imágenes en el mundo nos ofrecen tan solamente ofertas de imágenes, las imágenes en nuestro recuerdo corporal están ligadas a una experiencia de vida que hemos hecho en el tiempo y el espacio”. (p.72)

El autor desarrolla una idea que interpretaremos en adelante desde la capacidad de conquista que tiene la imagen, refiriéndonos a los actos jesuitas en América, que incorporan la visualidad de la iglesia católica, colonizando a los pueblos indígenas “incluso en el ámbito de las visiones, es decir, no solo colocarles las imágenes frente a los ojos, sino inculcárselas corporalmente, de modo que se apoderaran de su imaginación y de sus sueños” (p.76). Esto trascendió sobre un imaginario que desde una localidad, el antecedente indígena adaptó, reconcibió y transformó, lo que derivó en que estas imágenes “se igualaron con la mirada que había caído sobre ellas” (p.76). Hubo una simbiosis, donde las imágenes surgieron efecto en el lugar donde tomaron sentido, a partir del uso de un espacio que en este caso se tomó la religión católica.

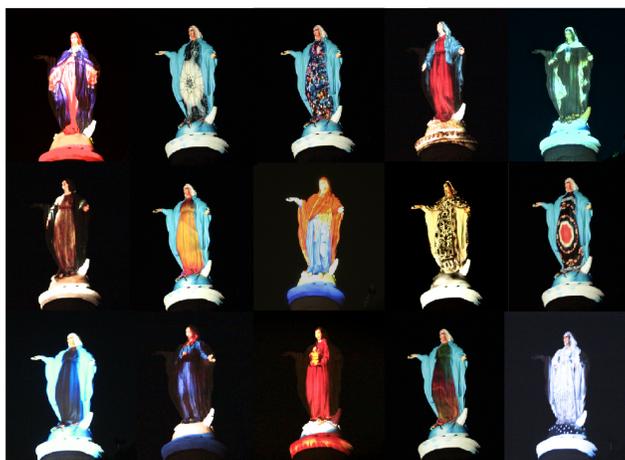


Fig. 36. Madre, Mario Coloma, 2013.

La propuesta que hace Mario Coloma para el día de la asunción de la virgen el 8 de diciembre del 2013, sobre la virgen de la Inmaculada Concepción del cerro San Cristóbal, pone en evidencia de cómo esa idea de una virgen se distingue entre localidades por las distintas maneras en que diferentes comunidades del mundo le dieron una visualización propia, lo que las refiere a esa localidad y anterioridad en la mirada que produjo cada una de las hibridaciones que estuvieron sujetas a ese lugar donde las imágenes surgieron efecto.

Entonces, planteada la capacidad que tiene la imagen de interpelación a los individuos, podemos referirnos al desarrollo que hace Debray, quien pone en relación los períodos señalados anteriormente con las diferentes maneras que tiene la imagen o los objetos de llegar al espectador, o en sus propias palabras, “de hacer señas a los otros”. Para esto toma la clasificación del norteamericano Pierce, fundador de la semiótica, que en la relación que tiene el sujeto con el objeto distingue entre el indicio, el ícono y el símbolo. A partir de esto Debray señala:

El indicio es un fragmento de un objeto o algo contiguo a él, parte de un todo o tomado por el todo. El ícono, por el contrario, se parece a la cosa sin ser la cosa. El ícono no es arbitrario si no que está motivado por una identidad de proporción o forma. El símbolo, por su parte, no tiene ya relación analógica con la cosa sino simplemente convencional: arbitrario con relación a ella el símbolo se descifra con la ayuda de un código. (2007,p.183)

Como referencia a lo anterior Debray distingue la prevalencia de las estatuas sobre la pintura entre las antiguas culturas, referida a una proximidad al indicio, que fascina, en contraposición a la prevalencia conceptual de la escultura moderna en algunas corrientes como el expresionismo abstracto, donde los cuerpos presentados se soportan desde lo simbólico, adquiriendo un valor sociológico y otorgándole desde ahí su estatus y pertinencia, quedando el ícono destinado al placer de la mirada. Estas distintas expresiones forman parte de un entorno y un tiempo histórico específico, que a decir de Debray son “tres clases de imágenes que no designan naturalezas de objetos sino tipos de apropiación por la miradas”(p.183), donde las distintas épocas no las entendemos de manera seccionada sino como un continuo que habitamos desde una memoria genética y desde nuestra contemporaneidad, donde “nuestra vida cotidiana activa y desactiva las conexiones de lo visible, cambiando de vista como se cambia de velocidad” (p.184).

Entonces, estableceremos al cuerpo como un ente sujeto a percibir y a hacer parte de su sistema de relaciones, a las imágenes del modo en que se presentan, reteniendo esas imágenes en nuestras memorias y activándolas a partir del recuerdo. Como expone Hans Belting: “con imágenes nos protegemos del flujo del tiempo y de la pérdida del espacio que padecemos en nuestros cuerpos” (2007, p.83), por lo tanto reconstruimos a nuestro parecer y

en la medida de nuestros intereses el espacio en que habitamos, que transita entre lo ahí presente y en lo que quedó registrado.

Hoy en día y con un desarrollo en el mundo que se nos presenta de manera muy distante a las culturas que trabajaron referidos a una latitud y que presentamos anteriormente como ejemplos de respuestas a un sistema geográfico local, podemos entender nuestro entorno a partir de las imágenes que de él obtenemos y cómo una globalización, a partir del tránsito de imágenes, altera esas identidades locales inhibiéndolas por el traslado de prácticas y costumbres de consumo, promovidas por el sistema de mercado.

Existe una diferencia entre vivir un lugar, experimentándolo como espacio con sus elementos constitutivos, donde como señala Belting “los lugares son ellos mismos imágenes que una cultura transfiere a lugares fijos en la geografía real” (2007, p.87), con habitar las imágenes, sobre todo las publicitarias, que reproducen de manera inerte espacios u objetos para llegar a la gente e incitar a la idea de obtenerlos.

Dentro de las problemáticas planteadas por esta investigación fotográfica, aparece el cartel publicitario como método de conquista que se antepone como imagen a los recorridos de la gente y que desde ese lugar sugiere una forma de entrar a esos recuerdos e insertarse en la memoria a través de la imagen, internalizando a partir de la construcción publicitaria, necesidades de renovación permanente.

Motivado por la idea de no solo recibir imágenes que manipulan, sino también generar imágenes como retorno de un fenómeno percibido, que nos afecta y que se inserta en nuestro entorno cotidiano, es que primero trataremos de entender el porqué de la efectividad del sistema publicitario y luego el cómo podemos a partir del uso del soporte conceptual que nos dejan Debray y Belting, generar imágenes que nos devuelvan en parte, algo de nuestra identidad local.

DE LA OFERTA, SU INSERCIÓN EN EL ENTORNO Y EL CONSUMO.

Podemos entender la imagen en dos fases de desarrollo. La de su gestación, su inscripción en una superficie o medio, y luego en una segunda instancia, la del lugar desde donde la imagen es percibida. Podemos también, distinguir entre distintas naturalezas en la gestión de esas imágenes. La de una creación que soporta una idea o un concepto, la del

registro de un recuerdo, o la creación de una imagen que está sujeta a la idea de un mercado de producir un acontecimiento.

Con esto planteado y luego de presentar la alteridad como los distintos hechos a los que estamos sujetos y que se inscriben en nuestros cuerpos, y luego entender la imagen como un posible método de conquista, aparece el cartel publicitario como el que viene a alterar el entorno y a conquistar los intereses de la gente, lo que trasciende sobre el inhibir de los sentidos respecto de ciertos aspectos fundamentales de un habitar. Como plantea Augé (1992):

El carácter singular de la producción de sentido, reemplazado por todo un aparato publicitario -que habla del cuerpo, de los sentidos, de la frescura de vivir- y todo un lenguaje político, centrado en el tema de las libertades individuales, es interesante en si mismo: remite a lo que los etnólogos estudiaron en los otros, bajo rubros diversos, por ejemplo eso que se puede llamar las antropologías, más que las cosmologías locales, es decir, los sistemas de representación que permiten dar forma a las categorías de la identidad y la alteridad. (p.23)

Aparece la publicidad entonces como un acontecimiento de interpelación para los intereses que promueve el mercado y que mantienen vivo al modelo capitalista, donde la propuesta, que es una sola, es eficaz porque se nutre de lo que es real, para vender. Esa única direccionalidad ha construido una cultura del consumo, donde tal como señala John Berger (2000), la publicidad “divulga mediante imágenes lo que la sociedad cree de sí misma” (p.154). Una creencia que viene de una identidad construida por medio del sistema publicitario, que se renueva constantemente generando “un valor de insatisfacción con lo poseído y de insatisfacción con lo que no se tiene” (p.157). Una evidente obsolescencia y permanente renovación y actualización de la que hacíamos referencia, que se hace visible y toma lugar y relevancia a través de la impostura de la imagen publicitaria, logrando acelerar los ritmos de consumo, ofertando nuevas necesidades que se sustituyen cada vez más rápido, haciendo desaparecer con la misma rapidez aquello que previamente era una necesidad existente. Esa rapidez que anteriormente asociábamos desde la mirada de Luciano Concheiro, como la aceleración de un sistema de producción industrial y de cómo esta repercutió en el paisaje y del medio ambiente, usa la publicidad como estrategia de interpelación a la comunidad. Tal como señala Concheiro (2016), “la publicidad opera como un genuino arte de

la seducción y crea deseos de manera tersa” (p.36). Una seducción que viene a reemplazar todo interés respecto de la construcción de una sociedad, que apela a un individualismo que en el mejor de los casos empata, al no poder superar el resultado de conseguir estar por sobre la oferta en términos de los propios logros, lo que altera el foco, llevando a la sociedad a un sistema de consumo pendiente de esa oferta, y reemplazando incluso, la relevancia que puede llegar a un sistema democrático, con una participación que se ajuste a la de la propia demanda que determina el sistema de mercado.

Resulta insólito saber desde la evidencia del consumo y de la deuda, que la población está más pendiente de adquirir y de tener, que de saber y enterarse acerca de quienes definen y diseñan el sistema del que somos parte y de quienes lo administran, que son de algún modo los que “nos ponen el cebo”. Tal como postula John Berger, “la elección de lo que uno come (o viste , o conduce) ocupa el lugar de la elección política significativa” (2000, p.164). Encontramos el sentido de nuestras vidas en el consumo, usando nuestro tiempo trabajando para cubrir las demandas de la permanente oferta y renovación, sin detenernos en lo que eso significa y sin distinguir que es lo que hay oculto detrás de todo ese sistema.

De algún modo podemos distinguir un fenómeno parecido en el mercado del arte, que en muchas ocasiones ha sustituido o ha visto supeditado ese rol de ser manifiesto de observación y de discurso crítico, para entregar placer a las demandas de un mercado que permanece atento a completar al individuo, con obras a las que se le asigna valor de manera arbitraria y manipuladora, donde la oferta está mas asociada al acontecimiento que al discurso crítico en el que se soportan las creaciones. Un ejemplo cercano en tiempo a esto es lo que pasó en Art Basel 2019 con *Comedian* de Maurizio Cattelan, donde un gesto irónico de la inserción de un plátano sujeto al muro con *duck* tape, fue adquirido dos veces por US\$120.000 lo que de alguna manera, aparte de producir un empate entre consumidores, como obra, hace referencia al desbordado intercambio comercial al que el mundo está sometido. Podemos entender también, la crítica a la que ha estado sujeto Andreas Gursky por ser un productor de imágenes para las grandes estructuras de poder y donde su obra aparece como el deseo de poseer de un poder económico, lo que refleja un comportamiento transversal, asociado a un sistema publicitario que oferta reconociendo una capacidad de adquisición y que pone en manifiesto, tal como expone Berger que “todas las demás dificultades o necesidades humanas

se subordinan a esta capacidad” (2000, p.169), que el hecho e adquirir viene a reemplazar cualquier acto sensible y noble respecto de un habitar consciente.



Fig. 37. NY Mercantile Exchange., Andreas Gursky, 1999.



Fig. 38. Rhein II, Andreas Gursky, 1999.

Otras maneras de entender este fenómeno de adquisición en el contexto del arte moderno se puede referir al desarrollo de Bryan O’doherly (2011) en *Dentro del cubo blanco*, donde se refiere a como el espacio de las galerías han construido un lugar que aísla al espectador de un contexto y lo deja de manera íntima con un objeto que se dispone libre de cualquier distracción y donde la experiencia artística queda de algún modo amarrado a las tendencias que desde ese lugar determina una crítica, que se impone y que respalda cualquier decisión del consumidor de arte. O’doherly señala; “comprar es, por supuesto, el verbo sacramental. Si el arte vive de la crítica, hagamos que se parezca más a la crítica” (p.104).

En relación a los espacios de exhibición como construcciones que también se insertan en el entorno y que guardan en ese interior la experiencia del arte, como parte de un circuito al que se accede por los intereses personales de cada persona, quisiera referirme a lo que hizo la 28ª Bienal de Sao Paulo el año 2008, al vaciar el edificio bienal y presentarse vacío para ser recorrido como una acción que daba respuesta a la sobreproducción artística, y a la actual condición del mercado del arte en ese momento. El edificio Bienal de Óscar Niemeyer estuvo disponible para ser recorrido y para generar una reflexión en relación a lo anterior, dejando al vacío, el silencio y a la luz, para vestir cualquier acción sobre ese contexto.

Ivo Mesquita, director de la bienal, declaró a la prensa: “me parecía importante crear un espacio silencioso. Incluso sagrado. Algo que lo diferencie de la voracidad exterior. No quiere decir que esté desconectado de lo que sucede, pero si hay que tomarse un tiempo, para que todo pueda ir mas despacio” (El País digital, 8 Febrero 2008). Es en este lugar y manera reflexiva donde me siento más cómodo, en la detención y en el vacío como objeto de reflexión, donde los traslados, supongan detenciones que observen y levanten antecedentes necesarios para iniciar una conversación cargada de contenido relevante y honesto, fuera del sistema. Una manera que se instala como el método que define mi manera de trabajar desde el dispositivo fotográfico y que se refleja en la obra que levanta esta investigación, en la asociatividad de códigos que levanta la observación.



Fig 39. 28ª Bienal de Sao Paulo. 2008.

III. DE LA PROPUESTA: EL VIAJE Y LA OBSERVACIÓN COMO EJERCICIO DE DISCURSO CRÍTICO.

El viaje ha sido parte fundamental de mi vida. He recorrido el norte, centro y sur de Chile, parte de Latinoamérica y Norteamérica, siempre en búsqueda de estar en contacto con nuevos territorios, para comprender, conocer y registrar fotográficamente no solo la condición natural de esos entornos, sino también entender las culturas locales de los lugares que he podido visitar.

Durante el año 2015 tomé la decisión de perfeccionarme en revelado digital en fotografía, de la mano de un curso de Landscape Photography que daba Kirk Gittings, fotógrafo local de New México, en el Santa Fe University Of Arts and Design.

Fueron tres semanas en las que tuve la oportunidad de viajar por cuatro estados de Estados Unidos; Nuevo México, Arizona, Colorado y Utah. Cuatro estados que en su latitud, de Norte a Sur, reunían tres culturas indígenas originarias de Norteamérica. Los indios Pueblo, los Navajo y los Apache, todo esto en un entorno natural de parques nacionales y reservas indígenas de una geografía abrumante. Recorrí estos puntos vinculándolos a modo de *road-trip*, a través de un ejercicio fotográfico en blanco y negro.

Fue cuando escuché a Bill Viola, videoartista norteamericano, en la entrevista que dio al canal de televisión del Museo de Arte Moderno de Louisiana, *Cameras are keepers of the soul* (2011), que entendí la relevancia del viaje como desplazamiento entre puntos donde el traslado es el espacio transitado de conexión entre momentos. El hace ahí una relación entre el dispositivo electrónico del video como soporte visual, entre el cerebro y el habitar. “El video es un fluido de impulsos electrónicos, sostiene vida, enseña la ausencia de las cosas y el paso de los acontecimientos que no volverán. El cerebro y el cuerpo están conectados con fluidos electrónicos, existe un espacio vacío en la sinapsis entre las conexiones que esta hace. El vacío es una realidad que existe”.

Sobre esta afirmación, Viola hace una analogía donde los puntos de conexión vienen a ser lo que lo material construye en su conjunto: “no es en los objetos físicos donde nosotros existimos, sino en el espacio que hay entre ellos”.

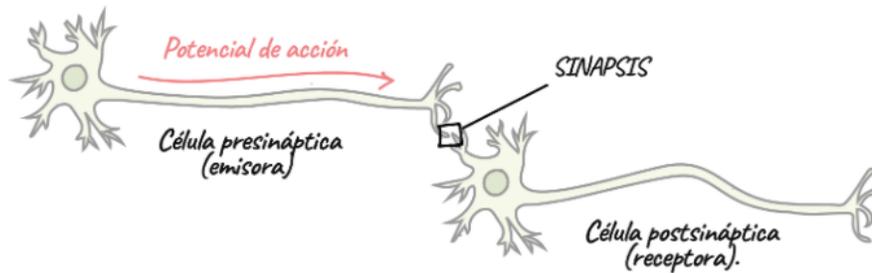


Fig. 40. Esquema de una Sinapsis

Todo lo anterior lo entiendo hoy desde el ejercicio fotográfico como posibilidad de vínculo a través de los desplazamientos y entre espacios determinados para poner en valor temáticas que me parezcan relevantes.

En ese sentido tomaban relevancia los paisajes retratados en ese *road-trip*, como un ejercicio de reconocimiento y de vínculo territorial, donde las propiedades materiales del suelo eran las mismas, pero el perfil geográfico variaba. Cada espacio retratado fue recipiente histórico de una ocupación indígena que permanece en el tiempo con su estructura, en su propio molde. Cada lugar fue habitado en relación directa con el paisaje y desarrolló una cultura local, permaneciendo su estructura original donde su valor reside en sostener su cultura e identidad ante la amenaza de la extensión de las culturas extractivistas sometidas por los constantes procesos de modernización. Tal como plantea Augé en *Los no lugares* (1992):

El dispositivo espacial es a la vez lo que expresa la identidad del grupo (los orígenes del grupo son a menudo diversos, pero es la identidad del lugar la que lo funda, lo reúne y lo une) y es lo que el grupo debe defender contra las amenazas externas e internas para que el lenguaje de la identidad cobre su sentido. (p27).

Lo anterior, de algún modo, estaba protegido por un sistema de preservación que reconoce los atributos culturales de las culturas sobre los territorios, considerándolos zonas sagradas.

En contraposición a esa condición espacial natural, el año 2016 me tocó visitar Nueva York. Una ciudad desarrollada que se constituye formalmente en el diálogo de edificios históricos con la propuesta de nuevos edificios acristalados que representan una nueva época en términos de lo constructivo y lo material, que trasciende desde lo fenomenológico, en una

ciudad comandada por una ideología de la exhibición, donde el cristal y el brillo han ganado un terreno sobre las estructuras fundacionales de la isla de Manhattan.

No fue hasta que llegué a Times Square que me sentí en el extremo opuesto a la visita al mismo país un año atrás. Sumergido en un paisaje cuya estructura estaba dada por soportes publicitarios que cambiaban de información sobre su superficie constantemente, de manera aleatoria, haciendo muy difícil establecer una lógica sobre las distintas combinaciones que se presentaban. No había permanencia alguna ni en los soportes publicitarios dentro de esa configuración espacial ni en la base contenida en torno a ellos. El movimiento de la gente no seguía ningún patrón salvo el comandado por el consumo obligatorio de la oferta del momento. Las marcas montadas sobre los soportes estructurales cambiaban ofreciendo distintas combinaciones entre sus bases que permanecen como esqueleto, pero que asumen variaciones mostrando productos que ya están obsoletos al momento en que se ofertan. Una serie de combinaciones que se van suprimiendo y reemplazando a medida que el mundo “avanza”, una oferta infinita, que termina por determinar el comportamiento de una sociedad ante lo que el modelo de mercado dicta. Un espacio que lleva al extremo una estructura de consumo, y que desconoce cualquier origen primitivo respecto del lugar en que se encuentra. Sólo reconoce su manera ensimismada que priva de toda referencia local al espacio en que se sitúa.

Entonces, esta distancia en tiempo, espacio y estructura llevó a preguntarme: ¿en qué lugar de esta línea que construyen estos extremos, el natural quieto, tranquilo y el artificial en su actual estado de aceleración y permanente cambio, me sitúo? ¿qué despierta esa actual condición de sobre referencia e impermanencia exacerbada como reflejo de una observación?

Fue la primera vez que me enfrenté al dispositivo fotográfico con un espíritu crítico y con la idea de construir una imagen que sostenga esa observación, donde el fragmento del visor, su construcción simultánea, retrata un soporte de constante cambio aleatorio, en una secuencia que dicta ese cambio por un lapso de cuarenta segundos. Un soporte que es el mismo, pero que presenta múltiples caras, relegando su propia existencia a lo que determina la oferta de turno.



Fig. 41. Serie Road-trip, 2015. (Archivo personal).



Fig. 42. Serie NYC problem, 2016. (Archivo personal).

Me impacta la distancia entre el estado natural de un lugar y la construcción artificial del otro. El primero que me sostiene en un recipiente, donde mi percepción es horizontal y lejana, donde el paso del día tiene que ver con mi presencia sujeta en una base que habita y comprende el cambio del cielo, el trayecto del sol y la variación de las sombras proyectadas producto de un estado original de impermanencia, vinculada intrínsecamente al ritmo que dicta el fenómeno de traslación y rotación, como hecho simultáneo, sobre un territorio. El segundo un espacio vertical que me agobia, donde se pierde el horizonte y la capacidad de hacer una lectura del ecosistema que forman sus componentes ante el cambio constante, tanto en la base por el movimiento de la gente con un rumbo sin sentido, como en sus soportes verticales por la constante interpelación y variación de una “luz” que no se agota.

¿Cómo puedo procesar esa cantidad de información?, ¿De qué manera lo asimilo?, ¿Qué es lo que me queda?, ¿Dónde quedó lo otro?.

Entendiendo que vivimos en un mundo hiper modernizado y que la ruralidad y lo natural como soporte está disponible para poner en relación mis intereses y para generar un momento de abstracción que ponga en valor e incline la balanza hacia la detención y la reflexión, me parece necesario tomar distancia y darme un tiempo para entender de qué manera puedo decir o que puedo hacer ante este hostigamiento.

Marc Augé en *Los no lugares* (1992) contrapone la idea de no lugar enfrentado a la del lugar refiriéndose al lugar antropológico como :

El lugar del sentido inscripto y simbolizado donde los recorridos que se efectúan en él conllevan los discursos que allí se sostienen y el lenguaje que los caracteriza, toma distancia del no lugar, donde al hecho mismo de su falta de caracterización se le pueden aplicar útilmente lugares comunes y poco calificables como “espacios de ocio” , “espacios de juego” que en términos del lenguaje se acercan más al de una función que al de una lírica. En ese sentido la expresión “espacio publicitario” se aplica indiferentemente a una porción de superficie o de tiempo destinada a recibir publicidad en los diferentes medios de manera coludida, dando testimonio de los motivos temáticos que pueblan la época contemporánea y de la abstracción que los corroe y los amenaza, como si los consumidores de espacio contemporáneo fuesen ante todo invitados a contentarse con palabras vanas. (p.47)

Mientras que la identidad de unos y otros constituía “el lugar antropológico”, a través de los códigos y complejidades del lenguaje, las referencias con el paisaje, el aprendizaje evidenciado en distintas formas de vida, el no lugar es el espacio del anonimato en el que se crea una identidad que es igualada por la habilitación del acceso a las demandas creadas por el mercado, siendo las calles, autopistas y aeropuertos lugares de intercambio, que dan el espacio a una relación contractual, que termina por igualar los comportamientos de quien se adhiere a estas prácticas, perpetuando una manera de vivir que no se vincula sino que con un presente que busca una inmediatez. Augé agrega:

Estos no lugares mediatizan todo un conjunto de relaciones consigo mismo y con los otros que no apuntan sino directamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social y orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria.(p.52)

Los extremos son lejanos sin embargo hay una anterioridad que contiene a la otra y que para entenderla no queda sino más que volver a la primera, tomando distancia y haciendo las detenciones suficientes para evidenciar los factores de perpetua auto aniquilación que hace el mercado y la permanente sustracción respecto del espacio original que eso significa.

EL CARTEL EN DESUSO, EVIDENCIA DE UN SISTEMA DE MANIPULACIÓN

A partir de la experiencia sobre una actual manera de habitar y de la percepción de lo que ocurre en nuestro entorno, me propongo, desde las variables que constituyen nuestro espacio primitivo, disponerme a un estado de observación y de consciencia, para tratar de entender desde ese lugar, los factores que determinan y comprenden el desarrollo de la actual sociedad. Soportado en una lectura del medio y en conjunto a las relaciones y cruces de ideas particulares que aparecen desde esa observación, y de desarrollos guiados por las lógicas que aparecen desde mi propia relación con el espacio, es que abro esta investigación fotográfica.

Fue durante los viajes que sostuve en el último tiempo sobre la ruta 68, que observé la sucesión de carteles publicitarios vacíos de información. En ese momento entendí no sólo la condición temporal de estos soportes y la relevancia del espacio donde se sostenían, sino también la implicancia que tuvieron esos carteles en la construcción de la generación de necesidades para una sociedad durante un tiempo determinado. Su actual condición los dejaba instalados ahí, como consecuencia del traslado de los intereses del mercado a nuevos soportes. Este proceso de observación y reflexión de puede inscribir en lo que Berger (2000) define como “ese momento mágico suspendido en el tiempo, que combina instantáneamente la percepción inmediata con lo ya sabido y desemboca en el lenguaje de la sorpresa y la pregunta”(p.8), quedando la duda instalada.

No por nada Alfredo Jaar accede a estos soportes para plantear esa pregunta icónica en las manifestaciones del arte en Chile. ¿Es usted feliz? Usando un lugar que por definición estaba destinado a obtener la atención de la gente y asociado a los otros medios que forman el tejido y el ambiente de la vida diaria, cuestiona el fenómeno de la repercusión de estos mismos medios sobre la sociedad. En relación a la obra de Jaar, Adriana Valdés en su ensayo *Obra abierta y de registro continuo* (1981) señala:

“La propuesta se ubica dentro de una de las líneas que ha tomado la actividad plástica contemporánea, que consiste en trabajar con los medios de comunicación y de información, que son más bien el nuevo ambiente: aquellos que nos condiciona sin que nos demos cuenta, en los hábitos de percepción. Al utilizarlos en un trabajo como éste, en la construcción de un contra-ambiente, plantea una interrogación acerca de la evidencia de estos medios, de los elementos que los componen, del poder que tienen.” (p.2)



Fig. 43. Estudios sobre la felicidad. Alfredo Jaar. 1979-1981.

Entonces a partir del desuso del cartel hoy, ahora me pregunto ¿por qué y adónde se fue la información?, ¿qué es lo que aparece en la superficie ahora que esa información no está? ¿qué relevancia tiene que estén ahí sosteniendo nada?

Walter Benjamín en el ya mencionado libro, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1935) expuso de algún modo, que son los medios de reproducción técnica los que determinan las formas de comunicación; a partir de esto podemos decir que los carteles publicitarios han perdido utilidad para el mercado, y que el constante vacío que los viste de forma insistente nos revela que ya no son útiles, que están en un tránsito a quedar obsoletos. La información ya no está ahí para enfrentarnos y moldear nuestros desplazamientos. La información que el mercado quiere promover, hoy la portamos, siendo evidente que el cartel mutó a otros soportes que están definidos por la era digital y que tiene lugar sobre los medios por los que nos comunicamos. Son ellos quienes portan la información que la industria quiere transmitir hoy. ¿Entonces qué es lo que queda en esos carteles?, ¿qué es lo que nos deja esa ausencia repetitiva?.

Podríamos responder a estas preguntas desde dos lugares: por un lado queda la condición material del soporte; un paralelepípedo bidimensional metálico sin información y con cierto relieve, producto de su relación con el ambiente, que refleja la luz que recibe; un plano que bloquea un entorno a nivel geográfico pero que lo refleja según su posición y orientación; un plano que pertenece al campo de lo artificial, de lo creado por el hombre con una finalidad específica, que ahora pertenece a un territorio del cual no se hacía parte.

Por otro lado, al no haber información en los carteles, se invierte su marco y aparece tras él un territorio que varía según el punto de vista que determina el traslado o trayecto, pero que forma en su conjunto parte de una misma latitud siendo parte de un mismo espacio continuo y medible.

A partir de estas variables aparece la pregunta de ¿cómo puedo hacer un registro de este fenómeno que reúne pasado y presente para la puesta en valor de mis intereses con la idea de generar una visión futura? ¿Cómo hago para hacer aparecer lo que para mí es relevante?.

Como parte de un proceso, comienzo el registro a modo de un documento que captura estructuras en decadencia. Defino hacerlo de manera frontal de manera de mantener el mismo punto de vista en cada soporte y acentuar la figura del bloqueo del plano bidimensional. De esa manera me aseguro que un mismo punto de vista y modo de enfrentar al soporte, dará por defecto un discurso unitario en el registro, por repetición. Varias pantallas de metal que brillan por la relación de su emplazamiento con el trayecto del sol y que se despliegan de manera sucesiva durante el viaje, que se rescatan de manera frontal, con un encuadre vertical presentarán entonces una misma manera, sobre un mismo tema.

Este ejercicio reveló sobre cada disparo una relación con el entorno que empezó a ser cada vez más relevante. Cada una de esas capturas entregó la detención necesaria para entender esos fragmentos como parte de un territorio que presentaba factores comunes en su morfología, pero con variaciones según cada cartel. Como dice el desarrollo de O´doherthy en *Dentro del cubo blanco*:

Desde el momento en que sabemos que un fragmento de paisaje representa la decisión de excluir todo lo que hay a su alrededor, tomamos cierta conciencia del espacio que se encuentra fuera del cuadro. El marco se transforma entonces en un paréntesis y se hace inevitable separar los cuadros en la pared. (El devenir de la fotografía). (2011, p.25)

En este caso, el hecho de hacer una serie fotográfica que se vincula tanto en su primer plano por su figura y en un segundo plano por su fondo geográfico, permite pensar en cuestionar ese devenir excluyente.

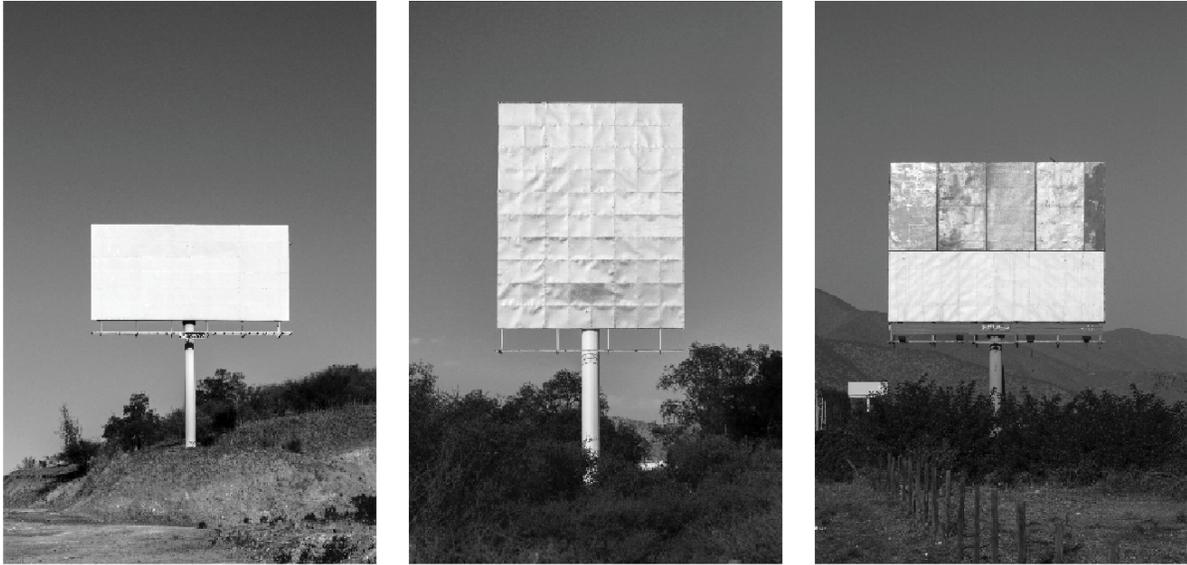


Fig. 44. Sin título 1, 2 y 3. 2019

Respecto de la forma de registrar podemos hacer referencia directa con el trabajo de Bernd & Hilla Becher, que en parte, también pone en valor estructuras obsoletas, producto de los avances en los desarrollos de producción industrial.



Fig. 45. New York City Towers 1978-1989, Bernd & Hilla Becher.

Otro factor común que aparece respecto de los Becher, es la distancia en el tiempo en que se hacen los registros de estos objetos en obsolescencia. Hay en ambas acciones una brecha de tiempo referido a la pertinencia que tuvo lo retratado. En el caso de los Becher apuntaban a hacer un registro de construcciones como un levantamiento tipológico y acerca de un diseño que dio respuestas a los distintos procesos que las estructuras retratadas asumieron, quedando ahí instaladas como evidencia de los cambios por los desplazamientos a nuevas tecnologías en los procesos o sistemas de alimentación de agua potable como es el caso de la referencia fotográfica (fig.40), y como documentos que se apoyan en las transformaciones sociales que vivieron en sus años de registro. En el caso del registro de los carteles, se evidencia un sistema de manipulación de masas que perdió su valor por existir hoy una manera mas directa de llegar a la gente por medio de los soportes digitales. Una diferencia que podría establecerse, es en el interés que toma el contexto geográfico desde un segundo plano en el registro, que muestra variaciones detrás de una misma tipología.

El tramo del trayecto que aparece entre Santiago y Viña corresponde al valle central de la zona central de Chile, que se constituye espacialmente por valles, cerros y vegetación, tal cual lo grafica la pintura de principios de siglo XIX en Chile, donde los pintores locales se concentraron en retratar principalmente el paisaje dejando evidencia de un interés por el entorno. Asumo la figura del paisaje chileno como portador de un sentido de construcción de identidad, relacionado a la constitución de la imagen de nuestro territorio a partir de la historia de la pintura chilena y como ese conjunto de pinturas sostienen en el tiempo ese imaginario, al que siempre se puede volver.



Fig 46. Paisaje de la zona central con álamos, Onofre Jarpa Labra. 1880.

Entonces, ¿cómo podemos hacer aparecer el paisaje en un registro que documenta un cartel en desuso y que fragmenta un trayecto?

Como respuesta a esto, plantearemos la idea de esa reconstrucción, a partir de la fotografía panorámica, trabajando el horizonte como elemento de vínculo entre imágenes.

Es bastante interesante lo que ahí podría darse, en el sentido de que una serie fotográfica tiene ahora la posibilidad de tomar un carácter de secuencia, al adquirir el plano bidimensional, en el recorrido de un armado panorámico, un movimiento por la variación de dimensiones y proporciones, sobre la percepción continua de un territorio reconstruido, que hace referencia a las características geográficas de nuestra latitud, específicamente del espacio del valle central de Chile.



Fig 47. Agónicos (2019) Archivo personal.

El planteamiento, tiene un interés específico sobre lo que me parece hoy pertinente, que tiene que ver con un retorno a nuestro territorio, para reconocerlo por sobre el sistema de visualización de las ofertas del mercado.

La estrategia sobre el registro de este fenómeno, ocupa la repetición como método de evidencia, donde en esa repetición, aparece una diferencia vinculante. Como plantea Giles Deleuze en *Diferencia y Repetición* (1968), para él lo que se repite es “el orden cualitativo de las semejanzas y el orden cuantitativo de las equivalencias” (p.21), y que estas generalidades se diferencian cuando se imprimen en un receptor, que puede hablar de lo mismo, a su manera.

Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. Y tal vez, esta repetición como conducta externa se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que lo anima. (p.21)

En este caso la singularidad que me anima es el fenómeno del cartel inserto como vestigio de una intervención pasada y el problema más profundo entonces aparece en ese segundo plano de un territorio inhibido. Deleuze se refiere a la repetición como la “universalidad de lo singular” (p.22), que va más allá de cualquier generalidad, y por tanto, también de la generalidad es ley. Es precisamente en ese punto que se relacionan los dos conceptos que dan título al libro, pues lo que se repite es lo equivalente; no se repite lo mismo, sino que solamente se repite la repetición y esta obliga a cambiar, genera un dinamismo de lo indeterminado, que se define por un repetidor que se convierte justamente en “la forma vacía de la diferencia” (p.22). Para Deleuze, la repetición-ley es, en el mejor de los casos, secundaria: lo verdaderamente importante es la potencia ciega de la repetición, donde se imprime la energía de la diferencia dada por el repetidor como factor de cambio, donde “la cabeza es el órgano de los intercambios, pero el corazón el órgano amoroso de la repetición” (p.23). Entonces, la repetición establece una relación entre el objeto y el sujeto, donde el sujeto identifica la singularidad en lo que se repite de manera física o conceptual, comprendiendo la diferencia “en la alteridad de la idea, en la heterogeneidad de una *apresentación*” (p.54).

Veo ahí en los carteles un documento anónimo. Objetos que reúnen un trayecto en un territorio determinado. Interpreto los carteles vacíos como la repetición que se repite, donde asumo la forma vacía de la diferencia levantándola como una constante, ante el cambio que asume la preexistencia territorial a través de un trayecto que fue conquistado y tramado por un sistema de exhibición publicitaria. Reconozco una diferencia que no se agota y una repetición que no es monótona, sino diferenciada y compleja, y que a través de las variaciones del paisaje, imprimen en su conjunto un nuevo universo, lo que nos devuelve la idea de un lugar.

Para poner en relación este ejercicio con otros ejemplos que reúnen la repetición y la diferencia, pero de distinta manera y con diferentes contenidos, debo referirme a dos artistas que proponen la superficie vacía y la inversión del marco, según mi propia interpretación, como lugar de expresión de una idea. Hiroshi Sugimoto y David Batchelor .



Fig. 48. Theaters - Drive In Theaters, Hiroshi Sugimoto, 1993.



Fig. 49. Monochromes, David Batchelor. 1997.

Ambos proponen la ausencia de la imagen como el contexto de distintos espacios. Teatros clásicos y autocines en el caso de Sugimoto, los que entiendo como una especie de “arqueología” de salas clásicas de cine y de prácticas que ya no se soportan como en antaño, donde la relación del entorno de la pantalla distingue contextos que varían. En el caso de Batchelor, quien usa la repetición como un acto irónico, que evidencia la poca dificultad de realización de un plano blanco como esfuerzo pictórico, y que se levanta como respuesta a la sobreproducción de arte contemporáneo durante los años noventa y del esfuerzo del artista por “aparecer” en un medio. Sus imágenes revelan distintos espacios sobre las ciudades que recorre. Ambos fotógrafos trabajan sobre distintos procedimientos, pero con posibilidades de hacer una lectura común de sus imágenes en conjunto.

Se revela en estas acciones fotográficas una repetición que da cuenta de una propuesta, que fundamenta el ser de cada autor, distinguiendo unitariamente el contexto en que se enmarcan y construyendo colectivamente la representación de una reflexión propia, adoptando a través de la sucesión de estas imágenes una idea que se revela. Veo en esos espacios vacíos una propuesta común, que se relacionan formalmente, pero que se distinguen en fondo por las temáticas que abordan. La diferencia radica en la configuración física de los espacios que retratan, pero los une la determinación de una imagen vacía o en blanco como punto de partida y que opera como potencial aliado de reflexiones que se distinguen unas de otras.

Lo que sí establece una diferencia en las relaciones que construye mi propuesta con estos autores, es la idea de una reconstrucción de un paisaje local para tomar distancia con el origen de la implantación del mercado sobre el territorio y dar paso a su reaparición en esa relación entre lo que se repite en el primer plano del cartel vacío y lo que varía y se reúne en un fondo, que se presenta de manera continua.

LA TRAMPA DEL BRILLO.

Nos vamos a referir ahora específicamente al material que porta el fenómeno observado, y que tiene que ver con la superficie del cartel publicitario, que brilla y refleja. Una superficie metálica, artificial, producto del desarrollo industrial.

Podríamos llegar a formular que todo lo que produce la industria, brilla, refleja y seduce, que las esferas de poder se concentran en edificios acristalados, unos al lado del otro, como un sistema que funciona en conjunto y que se potencia.

Hay algo del reflejo que engaña y que tiene un peculiar carácter de ser y representar lo que refleja. Tiene la capacidad de ser lo que lo rodea. Especula, se camufla; es otra cosa que su propia condición material. Representa una idea que no es. Cambia y varía según y a quien se enfrenta. Entonces aparece la pregunta; ¿qué es lo que se oculta en el brillo?.

El brillo está presente en toda superficie que provenga del sistema extractivista. Podemos verlo en cada producto que sale de ese sistema, que se comercializa y consume. Sabemos que detrás de eso hay un daño severo al medioambiente y que hay una historia de muerte asociada a ese sistema, desde la colonización que vino en busca del oro en tierras de Latinoamérica, liquidando a culturas locales, hasta las guerras detonadas por causa del poder sobre la soberanía del petróleo en medio oriente.

Es un sistema que define el comportamiento del mundo. Un sistema de producción del que somos parte y de alguna manera esclavos. Trabajamos para ellos, para obtener recursos para tener lo que nos ofrecen y consumirlo, para educar a nuestros hijos para estar preparados para un sistema que los espera para rendirle, estando conscientes o no a partir de nuestras prácticas del daño que le producimos al planeta y de pasada a nosotros mismos.



Fig. 50. Camaleón 2020. Archivo personal

Tenemos en Santiago un edificio de cristal que se ha transformado en el ícono comercial donde se producen y se gastan los recursos, y que es la representación física de un sistema implantado. Una suerte de bomba comercial, de alto impacto económico, político y social. Una imagen que rompe los cielos para ser la cara visible de un país en vías de “desarrollo”. Un cuerpo de cristal que se camufla porque brilla y que distorsiona su imagen al tomar parte en el paisaje que varía, que cambia, que entrega el verdadero contenido del que debiéramos estar conscientes; de los aspectos universales que sostiene el cielo y que podemos entender con los pies puestos en la tierra, enraizados, en un estado de consciencia.

Durante el desarrollo de la investigación fotográfica como documento de evidencia del fenómeno del cartel publicitario en su actual condición material, que brilla y refleja, y con la idea de la reconstrucción del paisaje instalada como un hecho consciente, me tocó enfrentar un envase de alimento procesado, que al ver en su interior, reflejaba al igual que el cartel y que el edificio “que simboliza al progreso”, lo que reconocí como otra expresión evidente del brillo en la producción industrial, que esta vez se presentaba oculta como parte de una acción cotidiana y familiar. Reconocí que el envase presenta una doble condición: por un lado es material publicitario que ofrece una alternativa de “alimentación”, la que se soporta en la góndolas de almacenes y supermercados, y por el otro que brilla, mostrando la cara visible del polipropileno (PP5), un material que es el resultado de la polimerización del propileno, sustancia gaseosa que se obtiene cuando se somete a altas temperaturas al petróleo, y que resulta en un plástico liviano que no es reciclable, en el que se imprimen una gran cantidad de envases de alimentos procesados.

Me vi en ese momento contrariado por estar consumiendo un “alimento” en que su envase se presenta lleno de sellos de consumo, lo que desde el año 2016 es parte de un sistema gráfico de regulación sanitaria para advertirnos que lo que estamos consumiendo, de algún u otro modo, nos está liquidando, lo que asumimos y aceptamos y que por muchos años no tuvo tal regulación.

Es por lo anterior que me dispongo a generar una obra desde este material, para que a través de un acto de reciclaje se construya un doble discurso: uno que evidencia el consumo de alimento procesado y otro que al mismo tiempo lo niega. Para ello empiezo a acumular los envases de alimentos procesados en polipropileno de mi entorno cercano, los abro y despliego dejándolos como un plano bidimensional. Luego los reúno y los uno a modo de patchwork para construir una “tela o entretela” de grandes dimensiones que simulará el mismo bloqueo que produce un cartel en desuso, por la similitud del material que produce el brillo del polipropileno, para reflejar la luz que su entorno propongá. Como consecuencia de lo anterior, el otro lado de esta tela evidenciará en su conjunto el consumo del alimento procesado de ese entorno, otorgando una medida en tiempo, tamaño y la suma de toda información de los componentes de los alimentos consumidos, en calorías, sellos e “ingredientes”.

La idea de una tela toma fuerza desde el lugar que ocupa la industria textil dentro de las más contaminantes y de mayor consumo de agua. Por otra parte el concepto de entretela viene a reemplazar toda practica manual que dignifique al textil o al tejido como una práctica artesanal o local. Entonces surge la pregunta de ¿Cuál es el lugar donde esta ahora tela debe instalarse?, ¿donde debe presentarse para generar la discusión y evidenciar el conflicto que representa mi interés?

Aparece la idea de instalarla en el Museo de Bellas Artes por ser el espacio social donde se establecen las discusiones respecto de las contingencias históricas, por ser “el lugar de la sombra”, donde se revelan los temas que el arte se hace cargo de sacar a la luz porque a simple vista no aparecen. Con la idea del Museo instalada, se elige dimensionar la capa del tamaño de la puerta del museo, por ser el lugar de traspaso entre la calle y el interior y hacer el bloqueo efectivo. Esa idea de bloqueo resultó impracticable como la instalación temporal que suponía ser, por lo tanto se reformula la acción para que esta tela se dimensione en la puerta, pero se traslade al hall del museo, bloqueando en parte la lectura libre de ese espacio en una proporción referida a su misma estructura, mostrando la asociación de envases por un lado y

reflejando la propia luz que refracta la cúpula del hall durante un período de tiempo determinando, entre el día y la noche. Al segundo día instalada la cortina reflejó el paso del eclipse que tuvo lugar en Chile el 2 de julio del año 2019, un suceso que está fuera de nuestro dominio y que responde a un calce de hechos de una naturaleza universal. En relación a esta acción y como apoyo a ella a través de una carta al MNBA, Pablo Langlois Prado escribió lo siguiente:

“Este hecho inusual y paradójico hace que la luz tamizada por la bóveda vidriada del museo modifique el orden predecible de la luz y de la sombra sobre la superficie ordinaria del papel metalizado. Por algunos minutos la luz del museo estará lejos de sí y coincidirá con el propósito último del arte: sospechar de la luz con que las cosas son atendidas y vistas o, mejor dicho, atender las zonas de sombra donde lo invisible se organiza y perpetra”. (Junio de 2019)



Fig. 51. Evidencia y Negación. Captura de video 2019. Archivo personal.

La instalación fue registrada en video para evidenciar de manera continua el cambio de luz sobre el espacio y sobre la superficie de la tela. El hecho puede referirse a la acción que hizo el grupo C.A.D.A. el año `79, cubriendo el frontis del edificio y al acto de desplegar y plegar la bandera de Chile realizado por Víctor Hugo Codocedo, ambos actos tan solitarios como dramáticos.

Si bien la capa se dimensiona desde el acceso, la intervención se concentra en reflejar desde el interior y generar discusión desde ese lugar. Podemos hacer distinciones en las voluntades políticas de estos ejemplos, pero lo que si las une es el uso de la figura del museo

como soporte de discusión, y esa discusión en el caso de mi propuesta puede referirse a cómo el sistema de mercado que impone la producción industrial repercute de manera innegable sobre la identidad de una sociedad.



Fig. 52. Inversión de escena, C.A.D.A, 1979.



Fig. 53. Repliegue o el entierro de la bandera. Victor Hugo Codocedo. 1979.

Entiendo la identidad como el conjunto de acciones que determinan el comportamiento de una sociedad y definen una cultura. Este comportamiento está en gran parte determinado por lo que la industria propone y dispone, abandonando sistemáticamente sus propias propuestas y sugiriendo nuevas ofertas, manejando así los anhelos de la gente y su permanente renovación de “bienes”. Los años ochenta en Chile fueron fiel reflejo de ese sistema. Toda nuestra percepción estaba poblada del modelo americano. Sobre todo ante la ausencia de un desarrollo cultural propio, invisibilizado por la dictadura.

LA RESPUESTA AL MODELO A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.



Fig. 54. Capturas de secuencia de caída de Tela, instalación MNBA, 2019.

La primera acción que sostuvo la investigación, propuso un traslado material se hizo desde la observación de la intervención del sistema publicitario por sobre los trayectos de la gente, y que deviene como respuesta en la formulación de la cortina de polipropileno reciclado, que promueve la misma intervención espacial que la que sostiene el cartel como estructura puesta en el paisaje: un bloqueo.

Hay un vínculo formal directo entre cartel y la cortina como paralelepípedo bidimensional que bloquea, pero hay una diferencia que tiene que ver con el soporte

estructural de uno y otro. De alguna manera la ausencia de estructura que presenta la cortina, se presenta como un material que se debilita ante esa falta de estructura por consecuencias de las leyes naturales y gravitatorias que contiene el espacio vacío, donde el último lugar de esa gravedad es el suelo. Su caída al descolgarla por sobre la base del mismo museo, revela la necesidad de un soporte para sostener su presencia y por otra parte aparece además, la naturaleza del material que refleja de distinta manera al variar su corporalidad en la medida que cae.

Esta falta de estructura junto a mis intenciones declaradas acerca de la valorización de un territorio por sobre los intereses de la industria, detonan la siguiente pregunta: ¿de qué manera puedo acentuar los aspectos territoriales de un paisaje usando la estructura debilitada del brillo del polipropileno a favor del entorno que estoy retratando?. Por consecuencia de la misma pregunta, aparece entonces, la necesidad de un soporte estructural para la capa.

Teniendo como concepto básico que toda estructura física termina o comienza en la base del suelo, que se empotra o apoya en él, es entonces cuando entiendo que para resaltar los aspectos territoriales que me interesan, no solo desde la concepción física del espacio, sino también de la presencia de lo inmaterial, como el viento y la luz que se propagan por el vacío y que determinan un clima, puedo y debo ocupar elementos naturales que se proyecten desde el suelo y otorguen resistencia a ese viento y a esa luz por consecuencia de estar ahí. Una estructura que está en relación directa y constante a esos aspectos climáticos que se desplazan por el vacío. Viento y luz transitan de manera simultánea e independiente por sobre los elementos que emergen del suelo. Árboles, arbustos, piedras e incluso nuestro propio cuerpo que se sostiene del suelo, son estructuras de resistencia que se exponen en la intemperie, a la gravedad de la luz y del viento.

Desde la práctica de la navegación a vela y por mi relación con el borde costero durante mi infancia, declaré una manera de vincularme con el entorno, obteniendo referencias del comportamiento de las corrientes ventosas, que se nombran. Barlovento es el lugar de donde viene el viento y Sotavento el lugar por donde se va el viento o dicho de otro modo, toda la zona a la cual el viento se dirige, siendo la embarcación entonces el espacio de mediación entre esa fuerza. Es el mástil el soporte que presenta la estructura para la resistencia al viento que propone la vela y que manifiesta su presencia rompiendo el horizonte dando forma a la luz.



Fig. 55. Velas al viento y luz. (Archivo personal)

Entiendo mi biografía como soporte conceptual para la concepción de una intervención en el paisaje y a los elementos naturales como los posibles mástiles de soporte de esta idea de cartel, debilitado en su traspaso material a la cortina de polipropileno. Propongo esta acción como el acto reflejo de una reflexión más profunda acerca del medio que nos sostiene, comprendiendo la relevancia del vacío como elemento constituyente del espacio y a la intervención del hombre como un hecho que adquiere relevancia desde la lectura de ese vacío. Entiendo el contexto natural como una preexistencia fundamental en todo ámbito del habitar y al habitar como la temporalidad misma dentro de un espacio que cambia constantemente.

La bajada del título de esta memoria propone a la superficie como evidencia de una condición temporal y espacial. En relación a esa condición temporal y espacial me quiero referir a algunas ideas de Mearleau Ponty y de Bergson que fueron base del desarrollo del primer capítulo y que tienen que ver con la presencia del sujeto en el espacio y la concepción del tiempo que proponen y que me disponen de cierta forma a la intervención propuesta.

En el entendido que mi proceso de observación acerca del territorio y su intervención sistemática suponen lugares específicos, y desde la idea de entender al sujeto como quien media entre esa condición espacial y su estadía temporal, Merleau-Ponty (1945) señala: “Los <<acontecimientos>> son fraccionados por un observador finito en la totalidad espacio temporal del mundo objetivo.” (p.419) En este sentido y sosteniendo la idea del sujeto como mediador, aparece la posible intervención como una extensión del sujeto, que propone una acción a partir de su propia relación y su propia comprensión de ese entorno.

En ese mismo escenario y referido al planteamiento de Bergson que señala que para que haya una construcción de tiempo tiene que existir una duración, y que el fundamento de la duración es el cambio, donde se pasa un estado 1 a un estado 2 y de un instante 1 a un instante 2, siendo la duración el continuo progresar que va comiéndose al futuro y va hinchándose al progresar, y el tiempo un cambio constante de formas, es desde aquí, que la misma intervención por el hecho de ser una acción determinada por el tiempo, acumulará una duración específica, referido a un comienzo y a un final, en un lugar específico que cambia.

Con esta estructura o lógica de pensamiento, sumado a los antecedentes que ha levantado la observación acerca de la relación de la estructura del cielo y del suelo, lo que el proyecto de intervención propone es:

- Identificar al suelo o los elementos que se prolongan de él como la resistencia continua frente a las condiciones gravitatorias que contiene el vacío, viento y luz, y que se desplazan a través de él.

- Abrazar a las superficies de contacto entre viento, luz y materia a través de un manto de polipropileno para acentuar ese momento de contacto por el efecto de la fuerza que ejerce el viento sobre la tela y la tela sobre la superficie.

- Registrar las formas que tomará el manto como respuesta a la mediación entre viento y superficie que reflejará su entorno dando cuenta de un momento y un lugar específico.

Toda la acción de registrará en fotografía y video por un tiempo determinado, entendiendo estos medios como quienes obtienen una imagen del traslado continuo al que se refiere Merleau-Ponty y que de ese traslado es un objeto del cual no puede haber una imagen, solo una idea.

Será una instalación efímera y temporal, registrada frontalmente de la misma manera que el cartel, pero esta vez horizontalmente y a color, de manera de acentuar el horizonte como un lugar de encuentro entre fragmentos y al paisaje como elemento constituyente de nuestra existencia. Será un acto de reflexión, sobre la detención en entornos naturales, a través de la construcción de un espesor de tiempo que magnifique el constante roce y resistencia a la que se someten los cuerpos, a partir del constante cambio fundamentado en el movimiento y en el reflejo de la capa, para percibir los aspectos primitivos que componen nuestro espacio y como respuesta desde la acción artística a la actual aceleración del mundo que nos mantiene

en una constante abstracción de la realidad, sometidos frente al modelo capitalista, producto del consumo constante de la oferta, para llenar un sentido de existencia. Propongo a partir de este acto, generar esa detención para salirnos de la rueda y de alguna manera devolver una imagen al espacio que interpele a partir de la hibridación de códigos materiales y territoriales, el actual momento en que habitamos.

Para esto usaré unas telas de polipropileno llamadas mantas de salvataje, mantas de rescate o mantas de emergencia, que elijo para esta etapa del proyecto porque, aparte de portar un significado en su nombre, que transfiero al ejercicio y que tiene que ver con una acción de *Salvataje* frente a la actual condición social y mundial, donde el mercado impone sus reglas en desmedro de la realidad de una población y su entorno natural con repercusiones en el medio ambiente, por sus grados de contaminación y emisiones de co2, la tela es de mayor dimensión y más liviana que la resultante del patchwork de los envases de polipropileno de alimentos procesados y refleja de igual forma para los efectos que el ejercicio propone.

En este primer ejercicio aparece la manta como ese lugar entre vientos, dándole un espesor a lo que Mearlau-Ponty señala del tiempo, acerca de un horizonte entre futuro y presente que se traslada de forma continua. Ese presente por medio de esta acción con su propia duración determina desde su resistencia y en conjunción con las variables de viento y luz, un comportamiento que se revela como una constante en movimiento hacia un futuro, de manera impredecible.

La acción puede inscribirse también como hecho aislado, en la reflexión que nos presenta O'doherty en *Dentro del Cubo Blanco* (2011);

Los envoltorios de Christo son, en cierto modo, una parodia de las transformaciones divinas del arte. El objeto es poseído, pero la posesión es imperfecta. El objeto se pierde y se mistifica. La individualidad de la estructura -la morfología que lo identifica- se sustituye por un suave esbozo general, una síntesis que, como la mayoría de las síntesis, fomenta la ilusión de comprensión. (p.95)

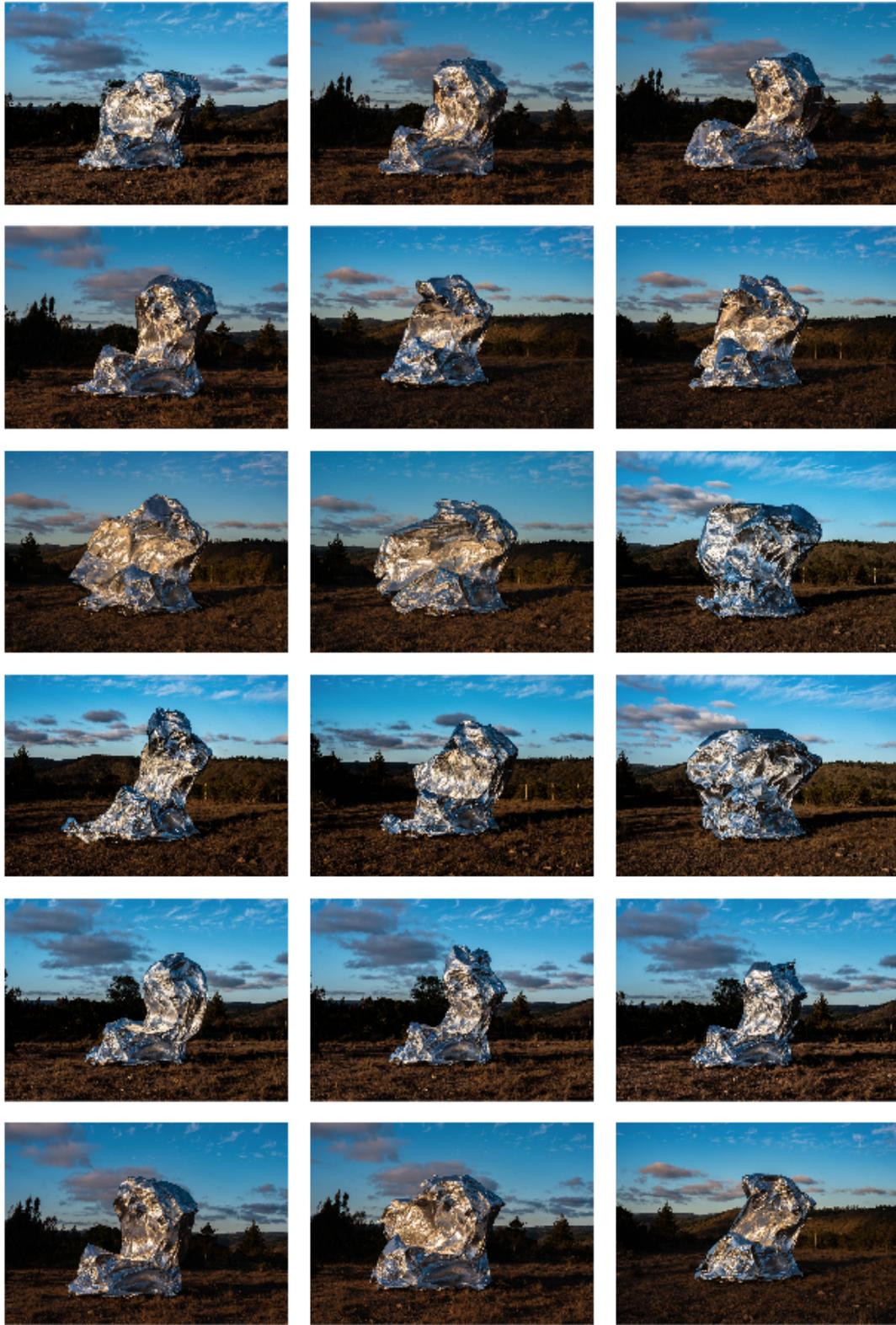


Fig. 56. Secuencia Salvataje #1. 2019. (Archivo personal)

Una vez probado el ejercicio y observando los resultados obtenidos, aparecen tres variables que se tomaron como definición de proyecto; la primera, referida a la libertad movimiento sobre el registro de una misma latitud; la segunda, referida a los momentos del día en el que se ejecutarán las fotografías; y la tercera, referida a la técnica fotográfica.

Para retomar el ejercicio y respecto a la definición de los espacios a fotografiar, esta acción tomará una distancia respecto al anterior registro de carteles, que se apega a una ruta preconcebida, lo que me dispone a actuar con mayor libertad sobre el territorio. En ese sentido y referido a la misma latitud de la zona central de Chile que se registra, es que decido prolongar los extremos anteriormente registrados y referidos a la ruta 68, para llegar a la cordillera y al mar, representando transversalmente de extremo a extremo esta latitud que ofrece distintos paisajes.

La definición del momento del registro se tomará en base a la relación de la construcción espacial entre viento y luz, referido al objeto de soporte y a su manera de presentar resistencia frente a estas inclemencias climáticas. Los vientos predominantes en nuestro territorio tienen su origen en el sur oeste, por lo tanto el registro debe hacerse a favor del viento, mirando al oeste, o bien de lado y mirando al sur por el trayecto de la luz que se desplaza de este a oeste, por el norte, para de esa manera obtener el reflejo de ese trayecto. En razón de estas variables y con la idea de obtener una serie de imágenes homogéneas es que se decide registrar del mediodía en adelante.

En referencia a la luminosidad del momento de hacer las fotos y por la necesidad de obtener un paisaje fotográfico con mayor profundidad de campo, lo que deviene en un diafragma más cerrado, la velocidad de obturación de la cámara fotográfica fue baja respecto de algunos puntos de movimiento de la manta. Como respuesta a esta manera de registrar y a la fuerza que ejerce el viento sobre la superficie de la manta, esta quedó fija e inmóvil en los elementos más rígidos de los cuerpos naturales de sujeción y en los bordes que quedaron más expuestos acusó movimiento a raíz de la falta de estructura. Esa dualidad de condiciones en el resultado de la imagen obtenida, desde mi punto de vista, pone en evidencia de mejor manera la presencia del viento como parte de la estructura del vacío, tanto en la forma quieta del volumen como en el movimiento que presentan sus bordes; una variable técnica, que otorga esa doble condición de movimiento y quietud, sumada a la posibilidad de repetir el ejercicio

de una reconstrucción del paisaje, me hizo descartar al video como método de presentación de esos momentos (independiente de que hubo registro).

Entonces, a partir de estas premisas comenzó el recorrido fotográfico, como manifiesto de la conquista continua de una anterioridad, de un vacío que estaba antes.



Fig. 57. Salvataje al Borde #1. 2019 (Archivo personal)



Fig. 58. Salvataje a la Cordillera #1. 2019 (Archivo personal)



Fig. 59. Salvataje a la Montaña #1. 2019 (Archivo personal).



Fig. 60. Salvataje al Valle #1. 2019 (Archivo personal).



Fig. 61. Salvataje al Boldo #1. 2019 (Archivo personal).



Fig. 62. Salvataje a La Flora #1. 2019 (Archivo personal).



Fig. 63. Salvataje al Bosque #1. 2019 (Archivo personal).



Fig. 64. Salvataje al Cielo #1. 2019 (Archivo personal).



Fig. 65. Salvataje al Suelo #1. 2019 (Archivo personal).

Durante todo el ejercicio, fue la misma manta la que viajó a cada punto y mutó en distintas formas, proporciones y tamaños que la acción fue determinando. Como consecuencia de la presión que el viento ejercía sobre ella, quedó en la propia superficie de la manta una geografía impresa, dejando un registro físico en ella, que sumado al pliegue de cada guardado a la que fue sometida para el viaje al que había sido “invitada”, produjo finalmente una memoria propia en su superficie.

Me pareció interesante registrar esa memoria en detalle, utilizando el mismo método de hacer una serie fotográfica que grafique la respuesta inscrita en la superficie de la manta, donde quedó fija la resistencia de los cuerpos envueltos por sobre los elementos que componen al vacío. Por lo tanto, se registrará en fragmentos el paño extendido en el suelo, y a las variaciones que presenten en su forma por la reacción a la sumisión de un nuevo ambiente, lo que reflejará un nuevo proceso cambio, esta vez con una geografía inscrita en su superficie.

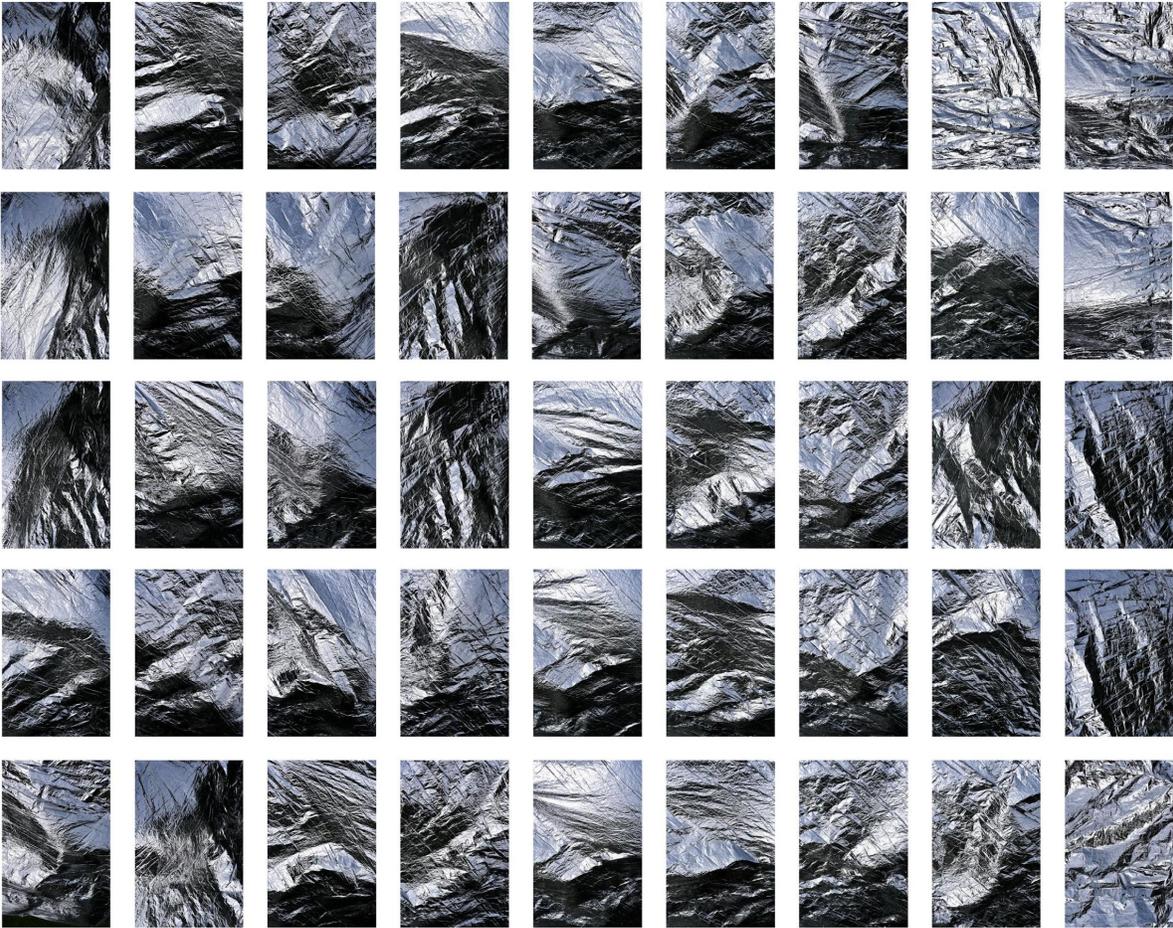


Fig. 66. Secuencia Geofotográfica. 2019 (Archivo personal).

Como resultado y poniendo en relación la imagen obtenida con una imagen satelital o fotografía aérea, nuevamente aparecía el diálogo que se daba entre la idea de una geografía o de un territorio y el brillo y reflejo presentado por la manta de polipropileno por su condición material. Se repite en otro formato, el cuestionamiento al sistema de extracción que promueve la industria, a partir del diálogo de una representación geográfica en un material industrializado.

El resultado de la suma de ambos ejercicios presentará entonces el problema desde dos escalas. La del paisaje y la del detalle, el que deriva en una tercera escala cuando se pone al detalle en relación con una imagen satelital.

Ese cambio de escala lo usaré como un recurso para presentar el conflicto de la explotación de recursos, el extractivismo y la sequía, como un fragmento de mayor magnitud.

IV. DEL MONTAJE DE LA OBRA.

Entonces, ¿de qué manera presentamos la obra registrada en un espacio que se abstrae del entorno y del paisaje, para hablar de él?, ¿Cómo lo ponemos en diálogo con el conflicto que presenta la investigación?.

Tomaré como argumento de montaje la idea de sinapsis presentada anteriormente por Bill Viola, en su entrevista *Cameras are keepers of the soul* (2011), desde la idea del traslado a través del vacío y entre puntos que supone la sinapsis, entendiendo esos puntos como las imágenes obtenidas en el trayecto de esta latitud, entre cordillera y mar, proponiendo nuevas reconstrucciones espaciales, acortando la distancia entre ellos y reuniéndolos a través de la conexión de un horizonte. La sinapsis entonces se hará para la construcción de un entorno por la suma de fragmentos, que promueven la reflexión a partir de la intervención del paisaje con el sentido específico de la propuesta.

Para la construcción de ese entorno se propone la presentación de la serie fotográfica en tres de los cuatro muros que configuran la sala. A partir de la imagen aislada del paisaje individualizado del bosque, se presentará el conflicto con todas sus variables en el muro de acceso a la sala. Dos reconstrucciones de tres y cuatro imágenes seguidas configurarán la esquina y frente de la sala, para cerrar el espacio con una nueva imagen aislada, que presenta un nuevo punto de vista y que dispone al cuerpo como soporte de la manta, presentando a ese

cuerpo como estructura móvil que se soporta en el suelo y que es testigo como sujeto presente de las variables del tiempo y del espacio.

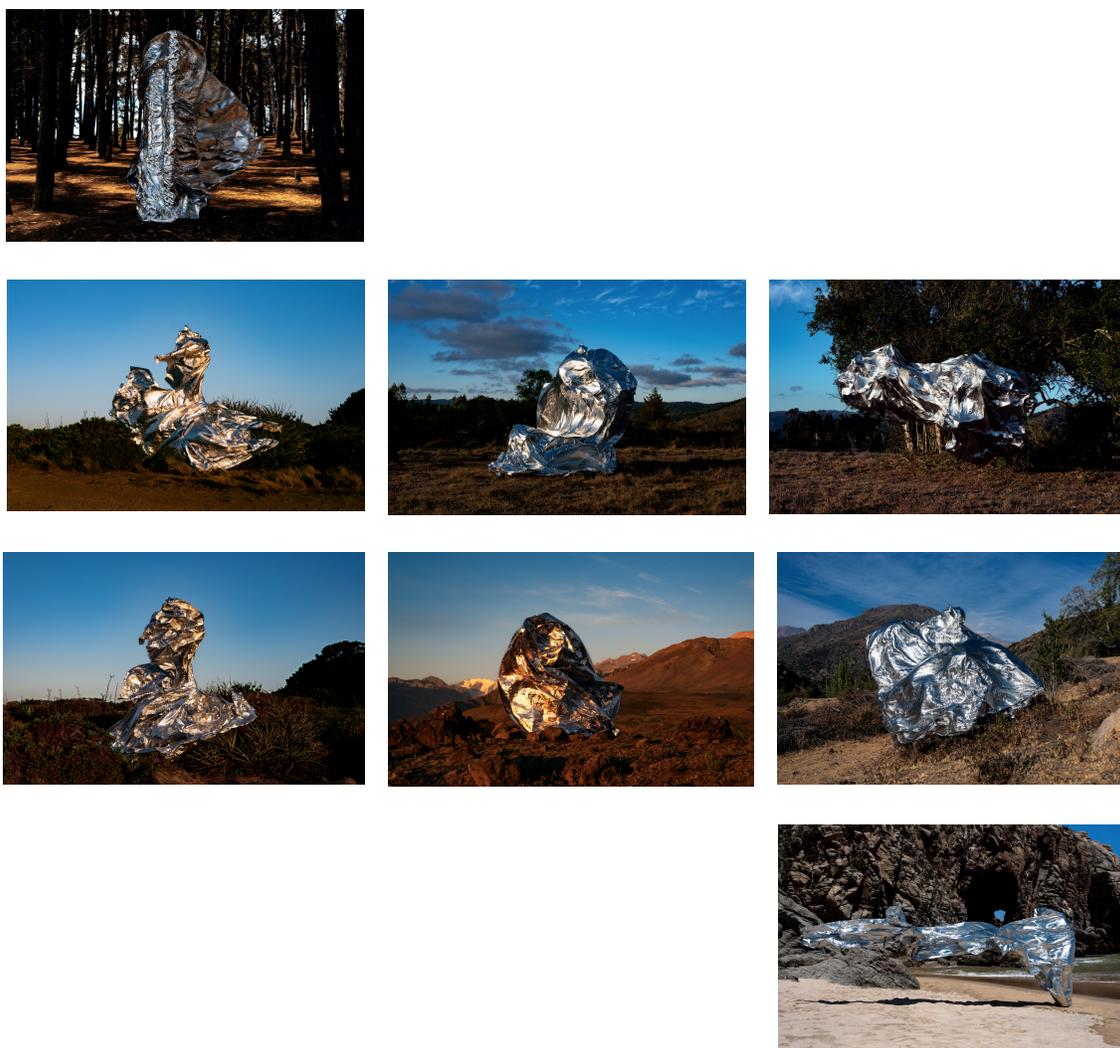


Fig. 67. Idea asociativa de montaje. 2019 (Archivo personal).

Con esto definido aparece el problema de ¿cómo vincular el origen del proyecto a la actual propuesta?, al cartel publicitario en agonía y a la cortina que resulta del patchwork de envases de polipropileno de alimento procesado.

Para dar respuesta a esto entenderé ahora la sala como un entorno de vínculo con una naturaleza magnificada a partir de la serie fotográfica, y como una condición espacial constituida como lugar desde el conjunto de imágenes que construye un momento de relación con el territorio. Recorro al concepto de carpa (del quechua Karpa), como manifestación de

los primeros espacios creados por el hombre con la idea de un habitar, de un asentamiento que se instala con estas estructuras para tener protección y aislamiento. Pienso en la posibilidad que tiene el paño reciclado como una tela con su propia condición aislante, para ser una “tienda de campaña”, con la idea de generar un doble discurso desde un mismo elemento, diseñado para reflejar su entorno por su cara reflectante, y para ser un espacio de reflexión por su interior, ante el hostigamiento de la agobiante oferta visual de los envases reunidos, con todos sus datos de componentes que aseguran su larga vida y duración, pero que comprometen la tuya. Un espacio de aceptación acerca de lo que consumimos, pero también para generar rechazo y salir de ahí, para encontrarnos nuevamente con la reconstrucción del paisaje, que revela y se inclina por tener una postura a favor del territorio como respuesta al fenómeno de la producción de una industria extractivista y contaminante, que tiene al mundo en una condición crítica, al mar lleno de plástico y a nuestras fuentes de aguas agotadas, usando su propio código, el del brillo que oculta.



Fig. 68. Registro de montaje. 2020. (Archivo personal).



Fig. 69. Registro de montaje. 2020. (Archivo personal).

En referencia a lo anterior, veo necesario incorporar una composición geográfica de escala “satelital” al montaje, tomando el ejercicio del detalle como una posibilidad para dar una lectura intencionada como complemento del discurso crítico. No se tratará solo de la negación y la evidencia de la carpa, sumada a una acción espacial en el territorio, sino también el hecho de evidenciar un fenómeno real como la sequía, producto del calentamiento global por el efecto invernadero.

Al generar una imagen que muestre un relieve homogéneo, unitario, seco, que se refiera a las cuencas hídricas en sequía, obtendremos un paisaje árido del mismo modo que se presenta la serie fotográfica y que nuevamente se oculta en el brillo.

Para esto hago un díptico de gran formato, relacionando en tamaño y expresión a las planillas de aerofotografías a las que recurrí en mis tiempos de estudiante de arquitectura.

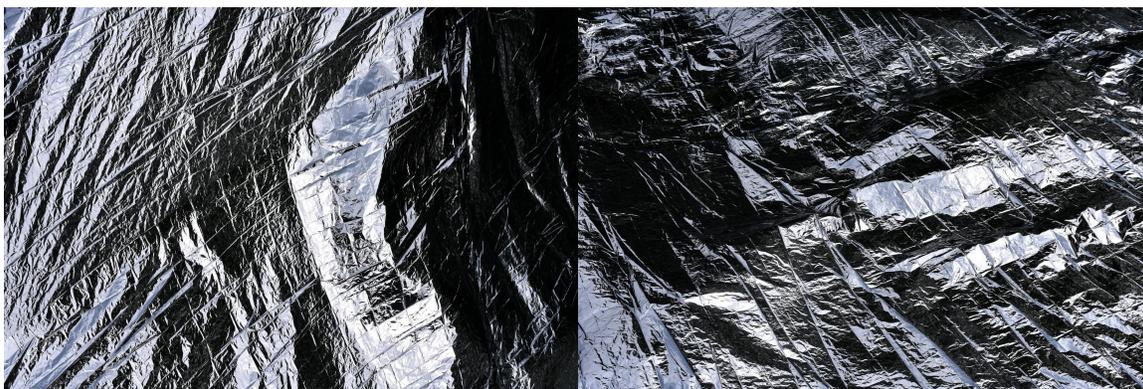


Fig. 70. Lo oculto en el brillo. Díptico Fotográfico 2019. (Archivo personal).



Fig. 71. Punta Changos. Archivo aero fotogramétrico FACH.2000³



Fig. 72. Registro de montaje. 2019. (Archivo personal).

³ Mi proyecto de título de arquitectura lo desarrollé el año 2000 en la Punta Changos, lado sur de la península de Mejillones, desierto de Chile al norte de Antofagasta, a los pies de Cerro Moreno, donde el continente llega al mar. En esa latitud está el Trópico de Capricornio y cada solsticio de verano a las 12:00 pm se produce un calce estructuras entre el cielo y la tierra, entre la luz y la materia, al llegar la incidencia del sol a los 90° de inclinación. Los vientos en este lugar alcanzan los 180 km/h. con un predominante del suroeste.

Para terminar el proceso del montaje de obra y como lugar de presentación del proyecto se hizo una publicación que presentaba al proyecto fotográfico “Agónicos”, registro de carteles sin información en la carretera, como antecedente del inicio del desarrollo del proyecto.

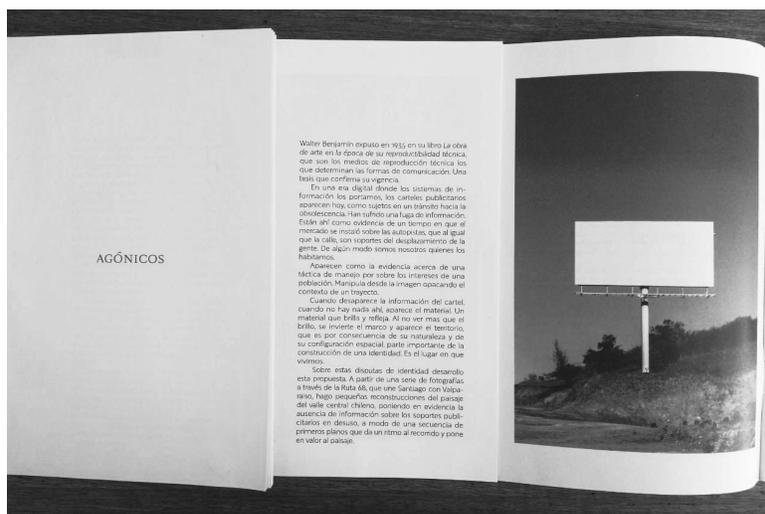


Fig. 73. Registro de folleto. 2019. (Archivo personal).

V. CONCLUSIONES.

El espacio que habitamos está conformado por distintas capas y esas capas son las que de algún modo definen nuestra existencia. Siempre estaremos sometidos a vivir entre los límites de nuestra percepción, en recipientes que varían en razón de nuestros desplazamientos y nuestras detenciones. Esas capas, se nos presentan con mayor o menor densidad, como los perfiles de las superficies que se superponen unas con otras construyendo la geografía de nuestra mirada; una sucesión de espacios definidos por los cuerpos materiales, y comprendidos a través del vacío por la mirada; una relación que en un origen supuso la comprensión de un medio y que determinó un comportamiento asociado a una localidad que dio respuestas al flujo natural de cada lugar.

Lo que el hombre ha hecho a partir del desarrollo industrial ha venido a alterar esa continuidad original, que modifica por capas nuestro entorno, dificultando nuestra lectura del espacio original, a partir de creaciones e intervenciones que determinan nuestra actual manera de habitar y por sobretodo de actuar. También ha determinado de alguna manera la pérdida de ese contacto que otorga la práctica de vida diaria asociada a los tiempos propios y al desarrollo en lentitud de prácticas que dan tiempo a la reflexión y a la imaginación, lo que viene a ser imposible de pensar en un sistema acelerado que lo que busca permanentemente es la obtención de resultados.

El desarrollo ininterrumpido de esa industrialización ha ido dejando una huella en el planeta que nos mantiene hoy alerta acerca de un futuro de incertezas respecto de una escasez hídrica y de cambios importantes en el comportamiento climático, que se manifiestan en distintos desastres naturales, en el aumento del nivel del mar condicionando la relación con el borde continental y entre otros hechos relevantes y visibles, los incendios de gran magnitud que han ocurrido los últimos años de manera sostenida en todo el mundo, en el Amazonas, Australia, California y en la zona Central de Chile.

La práctica artística tiene un lugar en esta discusión al ser un soporte que opera desde el cuestionamiento para hacer frente a todo factor que tenga que ver con materias sociales y políticas, donde como sujetos nos veamos desplazados o interpelados, a partir de una batalla reflexiva que usa el concepto, el simbolismo y la evidencia como método de intervención, y no sólo desde el campo del arte sino que de todas las disciplinas que tengan el poder de

transmitir un mensaje sensible y que en conjunto sumen una fuerza mayor desde sus propuestas para la confrontación.

La intervención que ha hecho el aparato publicitario a través del uso de la imagen y de una escritura (como hechos aislados que comienzan y terminan en una sola intención), es ponernos al frente nuevas realidades, o más bien ficciones, que refuerzan los fines de la producción industrial para comandar nuestros comportamientos, a través de un plano bidimensional carente de una expresión propia y de una respuesta física a un entorno.

Como contrapunto a esa oferta publicitaria debemos entender la relevancia del poder que tiene la imagen por su capacidad de conquista y como puede instalarse en un entorno para generar la discusión, desde un lenguaje propio, con el uso de la repetición como la insistencia que levanta las temáticas que nos parecen relevantes de tratar, que en el caso de esta memoria tiene que ver con generar una detención que nos permita volver a sensibilizarnos con los aspectos básicos y originarios de un espacio natural y con la relación que con ese espacio podamos tener.

La evidencia que se presenta en *Salvataje*, a partir de la serie fotográfica de los cuerpos representados en el territorio, propone a través de sus imágenes, cuerpos alterados por la fuerza que supone la resistencia del encuentro entre el suelo y el cielo en una condición original. Esto nos señala, de algún modo, la permanente exposición a los factores que de manera simultánea constituyen y definen al entorno con el que tenemos relación. El ejercicio, que se presenta en la forma más primitiva de percibir el espacio, en contacto directo con la naturaleza, nos revela una alteridad en una primera interacción con los componentes inmateriales del vacío, contra una estructura compuesta en viento y luz. Elementos que en su momento, ante su origen desconocido y por sus múltiples combinaciones manifestadas en un clima, fueron sujeto de veneración y de culto.

De algún modo, el resultado físico de la manifestación material de estos componentes, se puede relacionar como un cuerpo escultórico transitorio que constituye su forma a modo de una semejanza indescriptible, un indicio que nos señala un fragmento, actuando el registro fotográfico como la fosilización de este cuerpo que adquiere su significado al momento de detener su permanente estado de mutación, inmortalizado en el hecho fotográfico.

La re-significación material que en este acto ocurre, somete y sitúa a la obra a una localidad que determina esa “indescriptible semejanza”, por la continua relación que

constituyen los cuerpos físicos retratados con el vacío, y que se sintetiza en una superficie que refleja, inscribiendo en ella los fenómenos que completan su existencia física. Se repite una acción material, que radica su diferencia a partir de cómo se imprime en su cuerpo esa localidad.

El contraste material entre este “sujeto” y el entorno supone magnificar el punto de contacto entre el suelo y el cielo, para otorgarle mayor pertinencia y relevancia a esta constante relación de resistencia de la que somos parte, a esa alteridad que una condición primitiva nos revela la tela, a partir de la síntesis entre su gestualidad dada por causa del viento y el reflejo de la luz y del mismo lugar donde se inscribe. Su individualidad aparece entonces comandada y connotada al ser parte del paisaje por causa de su propio reflejo, otorgando cierto anonimato al elemento envuelto pero a su vez haciendo irrefutable su presencia, generando una nueva pertinencia. Este acento, esta presencia, genera justamente esta distinción entre cuerpos y lugares, queriendo situar al “sujeto” como un ser sensible y que da respuestas al entorno en el que se sitúa en un tiempo y en un espacio, donde su continua movilidad fijada en el ejercicio fotográfico, determina por su cambio un tiempo específico de lectura territorial.

La pérdida de sensibilidad y de consciencia comandada por los desarrollos espaciales que el sistema de mercado promueve han desconfigurado esa luz primitiva, lo que nos mantiene inmersos en una segunda naturaleza, a la que damos permanentes respuestas aisladas como parte de un mundo acelerado que a su vez se ha fragmentado.

El hecho de vincular los límites de la fotografía en un montaje, sugiriendo un lugar de encuentro, donde el horizonte se presenta como una línea continua construyendo una sola superficie, viene a resignificar al documento como fragmento y a esa imagen fragmentada que tenemos del espacio. Al transformar esa idea de límite, lo llevamos a ser un borde, lo que podemos relacionar con la lectura de un mapa geográfico, que no establece límites, si no que presenta solo relieves continuos y entrelazados donde entendemos, a partir de una simbología, la morfología de un continente por la representación de sus alturas, de sus valles y depresiones intermedias. Hacemos una lectura de una superficie que si bien varía es continua e irregular, determinando distintas espacialidades, por lo tanto distintas localidades. Todo lo contrario a lo que hace un mapa político, que divide territorios continuos, estableciendo límites inexistentes y ficticios que nos distancian y nos separan, donde esa idea de límite territorial, que se suscribe a un pasaporte, nos define en esa naturaleza humana que necesita tener soberanía,

gobernando lo propio, lo que se expresa a una escala más íntima y de manera masiva sobre las cosas que tenemos, sobre cómo nos vemos y que es lo que queremos, en gran parte motivados y conducidos por la oferta que promueve el sistema de mercado.

Lo que la inserción de esta capa y su registro propone, es una detención reflexiva, para poner en valor aspectos fundamentales y fundacionales de cualquier comprensión del espacio, que puede dar lecturas y entregar respuestas para una posterior forma de habitar. Una lectura del lugar abstraído y alejado de una urbe que propone constantemente inscripción de sus imágenes, alterando el foco, trasladando lo relevante a cumplirle a un sistema que está ahí para dominarte, fuera de todo orden natural y alterado por la inserción permanente de una imagen que vende. Un sistema que nos tiene adormecidos en los soportes que portan la comunicación de hoy, que nos mantienen en un continuo *scroll* y sujetos a una virtualidad que no ofrece detenciones sino saltos, abstrayéndonos del contexto que nos da soporte. La propuesta propone salirse de la rueda en que estamos, verla pasar de lado, en una detención que supone ver de otra forma y abrir espacio al cuestionamiento y a la reflexión; una detención frente a un mundo acelerado y carente de sentido de pertenencia.

Las series fotográficas presentadas aparecen en contextos secos y áridos, donde se ve a una cordillera carente de reservas de aguas naturales y a los suelos con evidente aridez, donde el uso de la tela derivada del petróleo hace un guiño a una industria textil que usa aproximadamente 70 millones de barriles de este combustible fósil para sus procesos de confección, y que ocupa en una prenda, el agua que un ser humano toma en 15 años aproximadamente, y que a su vez, desecha el 85% de su producción en vertederos y basurales produciendo más contaminación debido a su proceso de descomposición que puede alcanzar los 200 años.

La insistencia que proponen los cuerpos retratados en la repetición de una acción que debilita la imagen industrial a favor de la propia expresión de los territorios, nos dispone a reflexionar acerca de lo que está pasando en nuestro entorno, donde tenemos la posibilidad de tomar partido acerca de lo que nos importa, condicionando nuestros comportamientos a partir de detenciones y reflexiones aún más profundas, para que a partir de prácticas sostenibles ayudemos a recuperar algo de ese territorio y de nuestros propios cuerpos desgastados por cumplir a un sistema de consumo, que se oculta en el brillo de sus superficies.



Fig. 74. Mapa Geopolítico de Sudamérica. 2020.

V. BIBLIOGRAFÍA

- Augé, M. (2000) LOS «NO LUGARES» ESPACIOS DEL ANONIMATO. Una antropología de la Sobremodernidad. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Belting H. (2007). Antropología de la imagen. Madrid: Safekat S.L.
- Benjamin, W. (2003). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Colonia de Mar: Editorial Itaca.
- Berger J. (2012). Modos de Ver. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Bergson H. (1963). Obras escogidas, traducción José Antonio Miguez. Madrid: Editorial Aguilar.
- Calvino, I. (1972). Las ciudades invisibles. Argentina: Ediciones Crisalida Crasis.
- Campo Baeza, A. (1996). La idea construida. La arquitectura a la luz de las palabras. Colegio oficial de Arquitectos de Madrid.
- Concheiro L. (2016). Contra el Tiempo. Filosofía práctica del instante. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Debord, G. (2014). La sociedad del espectáculo. Santiago: Editorial Indómita.
- Debray, R. (1994) Vida y Muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (2017). Diferencia y Repetición Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Demos, Tj. (2017) Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today. Berlin: Sternberg Press.
- Hauser, A. (1978). Historia social de la literatura y el arte. Barcelona: Editorial Labor.
- Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción, traducción Jem Cabanes. Barcelona: Editorial Planeta - De Agostini.
- Norberg-Schulz Ch. (1980), Kahn, Heidegger, El lenguaje de la Arquitectura. Arquitectura: Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid nº 223.
- O´doherty, B. (2011) Dentro del Cubo Blanco. La ideología del espacio expositivo. Murcia: Editorial CENDEAC.
- Valdés, A. (1981). Obra abierta y de registro continuo. Santiago: S.N.
- Volz, J. (2016). 32ª Bienal de Sao Paulo : Incerteza Viva : Catálogo. Fundacao Bienal de Sao Paulo.
- Watsuji, T. (2006). Antropología del Paisaje. Climas, Culturas y Religiones. Salamanca: Ediciones Sígueme.

PDF

Belting H. (1990) Likeness and Presence [Archivo PDF]. Traducción de Juan Manuel Pérez 2003. <https://revistas.udea.edu.co/index.php/artesudea/article/view/22456/18583>

Rugoff, R. (2012). Art About the Unseen 1957-2012. [Archivo PDF]. <https://memoirsoftheblind.files.wordpress.com/2013/10/invisible-artabouttheunseen.pdf>

WEB.

Jarque, F (8 de febrero de 2008), Babelia, reportajes del Diario El País. [Publicación Digital] https://elpais.com/diario/2008/02/09/babelia/1202517556_850215.html

Farrel B. (12 de enero de 2012), Indian Roots of the Term Speak of a History of Non-Violent Resistance, Earth Island Institute. [Publicación Digital] https://www.earthisland.org/journal/index.php/articles/entry/where_did_the_word_tree-hugger_come_from/

VIDEO.

Canal Encuentro. (9 de noviembre de 2016) Diálogos Trasatlánticos : Marc Augé. [Archivo de Video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=k8TIpBgSRsg>

Louisiana Channel. Viola, B. (2011) Cameras are Keepers of the soul. [Archivo de Video]. <https://channel.louisiana.dk/video/bill-viola-cameras-are-keepers-souls>

ILUSTRACIONES.

Fig. 01. Adaptado de Dibujo Espacio-Tiempo [Dibujo], archivo Francisco García, 2020.

Fig. 02. Adaptado de History [Fotografía], A&E Television Networks 2020. <https://www.history.com/topics/british-history/stonehenge>

Fig. 03. Adaptado de Amura world [Fotografía]. 2020. <https://amuraworld.com/en/topics/history-art-and-culture/articles/4183-inuit>

Fig. 04. Adaptado de Arquitectura climática [Ilustración], 2013. <https://arquitecturaclimatica.wordpress.com/>

Fig. 05. Adaptado de AAA Texas [Fotografía], 2020. <https://www.texas.aaa.com/travel/advocacy/exotic-american-road-trip-destinations.html>

Fig. 06. Adaptado de artnet [Pintura], Artnet Worldwide Corporation 2018. <http://www.artnet.fr/artistes/howard-terpning/crow-pipe-ceremony-tf13-MIA25n9mktM8DLmQ2>

Fig. 07. Adaptado de Arquine [Fotografía], 2019. <https://www.arquine.com/vivienda-colectiva-del-amazonas/>

Fig. 08. Adaptado de Arquine [Fotografía], 2019. <https://www.arquine.com/vivienda-colectiva-del-amazonas/>

Fig. 09. Adaptado de Ancient Tribe [Fotografía], Native Legacy 2020. https://www.peruhop.com/machu-picchu/?utm_content=native-ad-OPG16

Fig. 10. Adaptado de PERU HOP [Fotografía], 2020. <https://www.dw.com/es/los-incas-reyes-de-los-andes/g-17187383>

Fig. 11. Adaptado de THATCHING INFO [Fotografía], 2020.

<https://thatchinginfo.com/thatching-in-south-america/>

Fig. 12. Adaptado de Ancient Tribe [Fotografía], Native Legacy 2020. <https://www.bdiferente.com/blank>

Fig. 13. Adaptado de 1000 MUSEUMS [Pintura], Art Authority LLC, 2020.

<https://www.1000museums.com/artist/jean-francois-millet/>

Fig. 14. Adaptado de Arts Summary [Pintura], Arts Summary A Visual Journal, 2020.

<https://artsummary.com/2020/09/02/monet-and-chicago-at-art-institute-of-chicago-september-5-2020-january-18-2021/>

Fig. 15. Adaptado de SLATE [Pintura], The Slate Group LLC, 2020

<https://slate.com/technology/2016/01/the-planet-remade-and-the-two-questions-to-ask-yourself-about-climate-change.html>

Fig. 16. Adaptado de The National Gallery [Pintura], The National Gallery, 2020.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/joseph-mallord-william-turner-rain-steam-and-speed-the-great-western-railway>

Fig. 17. Adaptado de Chris Jordan [Fotografía], Chris Jordan photographics arts, 2020.

<http://www.chrisjordan.com/gallery/intolerable/#cellphones%2044x83>

Fig. 18. Adaptado de Climate Steps [Gráfico], Personal, Social & Political Steps for Individuals to Fight Climate Change, 2020.

<https://climatesteps.org/2020/07/30/stripes-and-stories/>

Fig. 19. Adaptado de Variabilidad mensual de precipitaciones entre 1849- 2019. Álvaro González, 2019.

Fig. 20. Adaptado de Edward Burtynsky [Fotografía], Edward Burtynsky 2020.

<https://www.edwardburtynsky.com/projects/photographs/china>

Fig. 21. Adaptado de Louis Helbig [Fotografía], Louis Helbig, 2018.

<https://beautifuldestruction.ca/>

Fig.22. Adaptado de Fraenkel Gallery [Fotografía], Fraenkel Gallery, 2020.

<https://fraenkelgallery.com/portfolios/petrochemical-america>

Fig.23. Adaptado de Fraenkel Gallery [Fotografía], Fraenkel Gallery, 2020.

<https://fraenkelgallery.com/portfolios/petrochemical-america>

Fig.24. Adaptado de Musing on Maps [Mapa], Musing on Maps. A deep dive into maps, from before print to data, 2020.

<https://dabrownstein.com/2013/12/04/mapping-the-cancer-corridor-along-louisianas-gulf-coast/>

Fig.25. Adaptado de Think to Sustain [Fotografía], Think to Sustain, 2017.

<https://thinktosustain.com/2014/06/forest-management-issues-in-india-how-can-we-save-our-forests/>

Fig.26. Adaptado de Deep Weather [Capturas de Video], Vimeo 2013.

<https://vimeo.com/90098625>

Fig.27. Adaptado de Elanatsui [Fotografía], Focus on Elanatsui, 2020.

<https://elanatsui.art/exhibitions/focus-on-el-anatsui>

Fig.28. Adaptado de Elanatsui [Fotografía], Focus on Elanatsui, 2020.

<https://elanatsui.art/exhibitions/focus-on-el-anatsui>

- Fig. 29. Adaptado de Albatross [Capturas de Video], Albatross the film, 2017
<https://www.albatrossthefilm.com/watch-albatross>
- Fig. 30. Adaptado de Chriss Jordan [Fotografía], Running the numbers II: Portraits of global mass culture, 2009.
<http://www.chrisjordan.com/gallery/rtn2/#gyre>
- Fig.31. Adaptado de Nebraska Studies [Pintura], NET Foundation for television, 2020.
<http://nebraskastudies.org/es/pre-1500/first-human-residents/clovis-folsom-cultures/>
- Fig. 32. Adaptado de Mundo Antiguo [Pintura], Mundo Antiguo 2017.
<https://mundoantiguo.net/mesolitico/>
- Fig.33. Adaptado de Grupo Nexus [Pintura], Grupo Nexus, 2009.
<https://gruponexus.wordpress.com/2009/09/03/tassili-najjer/>
- Fig. 34. Adaptado de William Turner [Pintura], Williamturner.org, 2020.
<http://www.williamturner.org/fishermen-at-sea/>
- Fig. 35. Adaptado de Fast Food [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.
- Fig. 36. Adaptado de *Proyecto Madre*, Festival Hecho en Casa, 2015.
- Fig. 37. Adaptado de Andreas Gursky [Fotografía], Andreas Gursky, 2020.
<https://www.andreasgursky.com/en/works/1999/new-york-mercantile-exchange>
- Fig. 38. Adaptado de CONTEMPORANEIDADES [Fotografía], Emma Trinidad García, 2019.
<https://emmatrinidad.wordpress.com/2016/09/14/contra-el-minimal/bienal-sao-paulo-2008/>
- Fig. 39. Adaptado de Andreas Gursky [Fotografía], Andreas Gursky, 2020.
<https://www.andreasgursky.com/en/works/1999/rhein-2>
- Fig. 40. Adaptado de Khan Academy [Ilustración], Khan Academy, 2020.
<https://www.khanacademy.org/science/biology/human-biology/neuron-nervous-system/a/the-synapse>
- Fig. 41. Adaptado de serie Road Trip [Fotografías], archivo Francisco García, 2015.
- Fig. 42. Adaptado de serie NYC Problem [Fotografías], archivo Francisco García, 2016.
- Fig. 43. Adaptado de Artsy [Fotografía], Artsy 2020.
<https://www.artsy.net/artwork/alfredo-jaar-public-interventions-studies-on-happiness-1979-1981-7>
- Fig. 44. Adaptado de Sin Título [Serie Fotográfica], archivo Francisco García, 2019.
- Fig. 45. Adaptado de Art Basel [Serie Fotográfica], MCH Swiss Exhibition (Basel) Ltd, 2020
<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/56048/Bernd-Hilla-Becher-New-York-City-Water-Towers>
- Fig. 46. Adaptado de Artistas Visuales Chilenos [Pintura], Museo Nacional de Bellas Artes, 2020.
<http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39941.html>
- Fig. 47. Adaptado de Agónicos [Serie Fotográfica], archivo Francisco García, 2019.
- Fig. 48 Adaptado de HIROSHI SUGIMOTO [Selección Fotográfica], Hiroshi Sugimoto, 2020.
<https://www.sugimotohiroshi.com/artworks>
- Fig. 49 Adaptado de DAVID BATCHELOR [Selección Fotográfica], David Batchelor, 2020.
<https://www.davidbatchelor.co.uk/works/photography/>

Fig. 50. Adaptado de Camaleón [Díptico Fotográfico], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 51. Adaptado de Evidencia y Negación [Captura de Video], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 52. Adaptado de Radio del Museo Reina Sofía [Fotografía], Museo Nacional centro de Arte Reina Sofía, 2020.
<https://radio.museoreinasofia.es/colectivo-acciones-arte-cada-1979-1985>

Fig. 53. Adaptado de Victor Hugo Codoceo [Fotografía], Victor Hugo Codoceo, 2018.
<http://victorhugocodoceo.cl/1979-repliegue-o-el-entierro-de-la-bandera/>

Fig. 54. Adaptado de Secuencia de Caída [Capturas de Video], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 55. Velas al Viento y Luz [Díptico Fotográfico], archivo Francisco García, 2000.

Fig. 56. Adaptado de Secuencia de Salvataje #1 [Secuencia Fotográfica], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 57. Adaptado de Salvataje de Borde #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 58. Adaptado de Salvataje de Cordillera #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 59. Adaptado de Salvataje de Montaña #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 60. Adaptado de Salvataje de Valle #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 61. Adaptado de Salvataje de Boldo #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 62. Adaptado de Salvataje de Flora #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 63. Adaptado de Salvataje de Bosque #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 64. Adaptado de Salvataje de Cielo #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 65. Adaptado de Salvataje de Suelo #1 [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 66. Adaptado de Secuencia Geofotográfica [Secuencia Fotográfica], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 67. Adaptado de Idea asociativa montaje [Fotografías], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 68. Adaptado de Registro de Montaje [Fotografías], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 69. Adaptado de Registro de Montaje [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 70. Adaptado de Lo oculto en el brillo [Díptico Fotográfico], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 71. Adaptado de Punta de Changos. [registro aéreo fotogramétrico]. FACH, 2000.

Fig. 72. Adaptado de Registro de Montaje [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 73. Adaptado de Registro de Publicación [Fotografía], archivo Francisco García, 2019.

Fig. 74. Adaptado de Mapa geopolítico de Sudamérica [Mapa], Mapamundi para imprimir, 2020.
<https://mapamundiparaimprimir.com/america/del-sur/>