



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN INVESTIGACIÓN-CREACIÓN ARTÍSTICA

UMBRÍA

LOS LÍMITES DE LA FIGURACIÓN EN LA NOCIÓN DE PAISAJE

María Irene Pardow Rojas

Memoria presentada a la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae,
para optar al grado de Magíster en Investigación-Creación de la Imagen

Profesora Guía: Valentina Montero

Santiago . Chile

2024

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a Valentina Montero, profesora tutora de mi Memoria. Su pertinente orientación me ayudó a definir el enfoque de mi investigación. Su minuciosa revisión de cada capítulo, y su disposición para responder y guiar mis cuestionamientos, fueron fundamentales para mejorar la calidad de este trabajo.

TABLA DE CONTENIDOS

Resumen

Introducción

CAPÍTULO 1: FORMULACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

1.1.- Objetivos del Proyecto

1.2.- Fundamentación

1.2.1 – El residuo como signo

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1.- El Paisaje como constructo cultural

2.2.- La percepción de lo visible

2.3.- Territorio como soporte del paisaje

2.4.- Un paisaje “ocupado”

2.5.- Temporalidad y fragmentación

3.- Investigación Creación

3.1.- La práctica artística

3.2.- La metáfora de lo desprovisto

3.3.- La superficie residual

3.4.- El proceso de Obra

4.- Conclusiones

5.- Bibliografía

RESUMEN

En este ensayo reflexiono sobre los límites de la representación visual, explorando el paisaje como un constructo cultural y social cargado de significados simbólicos. A partir del uso de materiales residuales como soporte, cuestiono las fronteras entre la imagen, su materialidad y la percepción, abordando conceptos como la fragmentación, la precariedad y la temporalidad en nuestra relación con el entorno.

Me inspiro en autores como Bachelard, Berger y Mitchell para analizar cómo la percepción y las dinámicas sociales moldean el significado del paisaje. En este marco, desarrollo el concepto de "Umbría", vinculado a la sombra y lo residual, explorándolo a través de un estudio específico sobre las tomas de terreno en Santiago de Chile, como La Victoria, La Legua y el Zanjón de la Aguada. Estas ocupaciones, cargadas de tensiones sociales e históricas, se reflejan en mi obra como metáfora de un paisaje fragmentado y residual, y actúa como una metáfora de un paisaje descartado. Al abordar el concepto de umbría, no solo se está representando un espacio físico, sino también un estado emocional que resalta las experiencias de aquellos que viven en los márgenes. Este enfoque invita a una reconsideración del paisaje como un ente dinámico y cargado de significados múltiples, donde cada sombra cuenta una historia.

Palabras clave: *descarte, percepción, paisaje, residual, fragmentación, deconstrucción.*

INTRODUCCIÓN

En el proceso de investigación-creación de obra, he abordado la noción de paisaje a través de la síntesis de los elementos que lo conforman, enfocándome en lo descartado, como reflejo de las interacciones entre los seres humanos y su entorno. En esta línea, autores como Ignotz, Cosgrove y Mitchell han explorado cómo el paisaje es una representación de relaciones de poder y una expresión de identidades colectivas, proponiendo que la idea de paisaje es un proceso dinámico que involucra tanto nuestra percepción sensorial como nuestra capacidad de interpretación. Asimismo, John Berger en *Modos de ver*, publicado en 1972, investiga y aborda cómo las imágenes y los paisajes son interpretados a través de contextos culturales y sociales.

La organización de lo visible del paisaje se configura a partir del horizonte, aquella línea imaginaria que se desplaza con nuestros movimientos, y que organiza un arriba y un abajo, situándonos en una relación de mirada vinculada a la perspectiva. Para Erwin Panofsky el horizonte refleja cómo nuestra percepción de lugares y sus representaciones visuales están influenciadas por factores culturales, históricos y sociales. Se puede inferir la relevancia de su mirada a partir de su método iconográfico y su enfoque en la interpretación de obras de arte.

Por otro lado, Milton Santos en su obra *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. razón y emoción* (1996), introduce el concepto de "formación socioespacial", que se refiere a cómo las sociedades construyen su espacio a partir de sus interacciones con el medio ambiente. Esto implica que las transformaciones del paisaje son el resultado de procesos históricos, económicos y sociales que se desarrollan en un contexto específico. Bruno Latour, filósofo y sociólogo francés, enfatiza en su libro *Políticas de la naturaleza* (2004), que la importancia de reconocer nuestra interdependencia con el entorno natural, implica entender que los problemas ambientales actuales son el resultado de un modo de vida que ha ignorado las conexiones entre diferentes actores en el ecosistema.

Gaston Bachelard, en su obra *La poética del espacio* (1958), aborda la experiencia subjetiva del paisaje desde una perspectiva profundamente filosófica y poética. Su enfoque se centra en cómo los espacios, especialmente los íntimos y cotidianos, influyen en nuestra imaginación y en nuestra percepción del mundo, y le confiere una dimensión subjetiva.

Las visiones de estos autores han sido el punto de partida de mi propuesta de obra. Mi trabajo de investigación-creación se ha centrado en la pregunta y la cuestión de la noción de paisaje-lugar, explorando la compleja relación entre la percepción, la memoria y el territorio, a través del análisis de paisajes que desafían los cánones estéticos tradicionales.

Cabe distinguir que en el caso de la observación del territorio, este se centra en los elementos físicos y tangibles del espacio: indicadores geológicos, clima, recursos naturales, construcciones humanas, etc. La noción de paisaje que me ha interesado desarrollar va más allá de los elementos físicos, al incluir las percepciones, emociones, significados y experiencias de las personas que lo habitan.

En mi propuesta, busco explorar emociones y percepciones relacionadas con la memoria de una comunidad. Utilizando la arqueología urbana como enfoque, investigo los restos materiales en entornos urbanos, lo que me permite analizar la complejidad de las múltiples capas de historia e interacciones humanas que se superponen en estos espacios.

La motivación se centra en tensionar los límites de la figuración en relación con la percepción visual, invitando al espectador a reflexionar sobre la naturaleza de lo que observa. ¿Cómo se manifiesta la dualidad entre lo visible y lo invisible en las ocupaciones de terreno ilegal?. ¿La percepción de estas ocupaciones, son afectadas por la materialidad que las configura? Estas preguntas buscan explorar cómo la experiencia del despojo afecta no solo a nivel físico, sino también emocional y social, influyendo en la cohesión comunitaria y afectan la percepción del espacio ocupado.

CAPÍTULO 1: FORMULACIÓN DE LA PROBLEMÁTICA

1.1- OBJETIVOS DEL PROYECTO

Comprender cómo las percepciones del paisaje han cambiado en respuesta a contextos históricos, sociales y culturales, y cómo estas interpretaciones influyen en la manera en que las sociedades interactúan con su entorno.

Analizar la percepción visual como un proceso fundamental para la construcción de nuestra experiencia consciente del mundo.

Configurar un paisaje que funcione como metáfora y relato, transmitiendo ideas y conceptos más allá de su significado literal.

Generar experiencias visuales desde la experimentación material, dialoguen de manera crítica sobre cómo las percepciones visuales pueden ser manipuladas y reinterpretadas en contextos diversos.

1.2- FUNDAMENTACIÓN

La propuesta artística se centra en redefinir el concepto de paisaje no como una simple representación visual de un lugar, sino como un producto cultural y social que surge de la interacción entre el ser humano y su entorno. Esta obra se presenta como una composición de superficies hechas de componentes residuales, que funcionan como capas de información. Al desvelar lo implícito y lo oculto, la obra busca generar una experiencia estética que invite a la reflexión crítica sobre las relaciones entre el ser humano y su entorno. Atendiendo a la idea de que el paisaje es una construcción social, donde cada elemento visible está impregnado de significados culturales y memorias colectivas, tal como lo señala Joan Nogué en su libro *La construcción social del paisaje* (2007), al afirmar que "el paisaje puede interpretarse como un producto social, como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza"

La propuesta presentada aborda la transformación de lo matérico y simbólico a través de la estética y el estudio de la cultura material, centrándose en el concepto de "lo hechizo". La estética va más allá de la belleza superficial, abarcando significados y simbolismos que se entrelazan con la historia y la identidad cultural de una comunidad. Los objetos creados por el ser humano reflejan su entorno social, económico y cultural, manifestándose en formas, colores y texturas, y portando significados que superan su utilidad. Desde esta perspectiva, se establece una conexión afectiva entre los individuos y los objetos que los rodean, donde estos pueden convertirse en portadores de recuerdos, historias familiares y tradiciones culturales. Este vínculo emocional trasciende el tiempo y resalta cómo lo descartado puede servir como soporte simbólico y afectivo, invitando a reflexionar sobre nuestra relación con el mundo material y su influencia en nuestra identidad colectiva e individual.

1.2.1 EL RESIDUO COMO SIGNO

Esta propuesta se desarrolla y se construye a partir de la reutilización de residuos como material propositivo, al otorgar un nuevo valor a aquello que ha sido descartado, convirtiéndose en signos de interpretación.

La recolección de estos signos se concibe como un acto de arqueología urbana, donde la búsqueda de estas superficies residuales descifra las capas de significado que se esconden en los materiales y su uso. A través de la yuxtaposición de estos elementos heterogéneos, se crea una nueva narrativa visual para reflexionar sobre la complejidad y fragilidad del paisaje contemporáneo.

La arqueología urbana es una rama de la arqueología que se enfoca en el estudio del pasado humano en áreas urbanas. A diferencia de la arqueología tradicional que se concentra en sitios rurales o remotos, la arqueología urbana se desarrolla explorando los vestigios de civilizaciones antiguas y sociedades históricas que han dejado su huella en la ciudad. Daniel Schávelzon: arqueólogo y arquitecto argentino, reconocido por su trabajo en arqueología histórica y urbana, ha centrado su objetivo en recuperar espacios y elementos que proporcionen información sociocultural sobre los grupos que habitaron el país desde épocas precolombinas hasta la actualidad. De esta forma se puede interpretar las capas de superposición en la construcción de contextos y la relación con el entorno actual.

CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1.- EL PAISAJE, UN CONSTRUCTO CULTURAL

El concepto de paisaje ha evolucionado significativamente. Inicialmente asociado con entornos rurales, hoy se entiende como una construcción cultural compleja, resultado de las interacciones entre los seres humanos y su entorno.

“Aunque el territorio llegue a ser una referencia privilegiada, eso significa que la materialidad del paisaje, sea ésta natural o artificial, no debe desaparecer tras las representaciones socioculturales y una exclusiva idealidad del paisaje. El paisaje-territorio no por ello deja de ser un proceso cultural de representación de un territorio”. (Bachelard, G. 1958. *La poética del espacio*).

A través de esta cita, se desprende que el paisaje-territorio -como lo denomina el autor-, no se limita solo a lo que ve, de debe profundizar bajo la línea del horizonte, pues las representaciones, las apariencias, los hechos, hilan un tejido para dar sentido a lo sensible de la observación, y trazar a través de la historia su carácter objetivo y también en lo subjetivo para la comprensión de los distintos conceptos de paisaje.

La mirada clásica sobre el paisaje está profundamente influenciada por la tradición pictórica europea, que estableció convenciones que han moldeado nuestra percepción del entorno natural a lo largo de los siglos. Esta perspectiva idealiza la naturaleza, presentándola como un espacio idílico, armónico y sereno. Los elementos naturales se organizan de manera estéticamente agradable, con el objetivo principal de capturar la belleza y la esencia de la naturaleza en su estado más puro y perfecto.

Existía una jerarquía clara entre los elementos del paisaje, con la figura humana a menudo ocupando un lugar central y los elementos naturales sirviendo como telón de fondo. La perspectiva se utilizaba de manera lineal para crear una ilusión de profundidad y dar una sensación de orden y estabilidad al paisaje, y desde lo imaginario, el paisaje podía hacerse cargo significados simbólicos y religiosos.

A lo largo de la historia del arte, la percepción del paisaje ha cambiado notablemente. En el siglo XX, las vanguardias desafiaron las convenciones del paisaje clásico, abandonando la representación realista y objetiva. Esto permitió una mayor libertad creativa, dando paso a nuevas formas como la abstracción, la fragmentación y la distorsión, utilizando el paisaje como un medio para reflejar preocupaciones sociales y políticas de la época.

En su obra *Deconstruyendo el paisaje: Hacia una nueva estética de lo postnatural* (2018), Tim Ingold desafía la visión tradicional del paisaje como una escena pintoresca e inmutable. Propone una nueva estética que reconoce el dinamismo, la complejidad y la agencia no humana del paisaje, criticando la visión tradicional del paisaje como una imagen fija y pasiva que ha sido creada por la naturaleza y contemplada por el humano, ya que en esa mirada se desconoce la reacción vinculante del paisaje con los elementos no humanos que también la componen.

J. Douglas Porteous, en su obra *El paisaje de la mente* (1990), explora la percepción humana y cómo nuestros sentidos e imaginación moldean realidades subjetivas. Argumenta que la visión tradicional del paisaje es una mera asociación física, mientras que su construcción es un proceso mental influenciado por experiencias, emociones y cultura. Porteous enfatiza la importancia de la experiencia vivida in situ para que la mente desarrolle su propia narrativa.

Los autores del libro “Ambiente, territorio y paisaje, valores y valoraciones”, Ramon Folch y Josepa Bru, argumentan que la percepción es subjetiva y varía entre individuos, afirmando que “vemos cosas diferentes cuando miramos las mismas cosas” (2017, pág. 54). Esto se debe a que la percepción se basa en la comparación de la información sensorial con los referentes que cada persona ha construido a partir de sus experiencias previas, lo que se denomina sesgos perceptivos. Estos sesgos son influenciados por factores mediáticos, sociales, culturales y políticos, lo que significa que nuestra experiencia personal traduce valores al entorno observable y organiza las imágenes que percibimos.

Joan Nogué desde la disciplina de la geografía, nos invita a descubrir un paisaje urbano oculto; en su libro *La construcción social del paisaje* (2017), considera que hay aspectos que subyacen a la ciudad que conocemos, habla de un paisaje oculto, latente,

refiriéndose a la ciudad en primer lugar por su configuración particular, luego por la manera en que la ciudad es segregada de manera arbitraria, y por último porque la experiencia humana en esos términos reprime la curiosidad.

El paisaje desde lo físico sería por un lado un espacio humanizado por una sociedad concreta a lo largo del tiempo, también sería el espacio como producto social, pues se configura como una manifestación cultural. A esas configuraciones conceptuales, se le suma otro concepto que aparece a principios del siglo XX, el medio ambiente, que se relaciona con el entorno natural, su deterioro, su estado delicado, su daño.

“Se puede entender el paisaje, entonces, como la configuración concreta del espacio geográfico, de una realidad física peculiar que también responde a un contexto vital, histórico y socioeconómico”. (Santos, L. y G. 2002 “Las nociones de paisaje y sus implicaciones en la ordenación”)

En esta reflexión, Santos y Ganges -geógrafo y especialista en la ordenación del territorio- considera que la configuración espacial se entiende porque existen una serie de denominaciones para estructurar las formas y que se aprecien visualmente, asociadas a las dimensiones, funciones, escalas y otras que definen una relación entre espacios. No habría paisaje si no se ve, pero su comprensión depende de factores territoriales y culturales, que sumaron adjetivos como; paisaje rural, paisaje urbano, paisaje cultural a pesar que desde el origen del término paisaje en alemán *Landschaft* que se articulaba aludiendo al paisaje cultural que se concibe por la interrelación: espacio, hombre, cultura e historia.

Desde los aspectos sociales y culturales que han alejado la idea de paisaje solamente adscrita a la visión tradicional, Denis Cosgrove -geógrafo cultural-, propone en su libro *Social Formation and Symbolic Landscape* (1984), considerar ideas, valores y relaciones de poder de un determinado hecho histórico como constructo social. Comparable a un escrito, un “texto”, Cosgrove utiliza esta metáfora para argumentar que el paisaje está lleno de significados que pueden ser leídos e interpretados y que a su vez contienen mensajes que transmiten identidad, historia, valores, política y cultura de una comunidad. El paisaje no sería simplemente un objeto dado, sino una construcción social

que se produce a través de prácticas culturales, políticas y económicas. Por otro lado, los diferentes modos de ver el paisaje (científico, artístico, turístico, etc.) producen distintas interpretaciones y valoraciones del mismo. El autor muestra cómo el paisaje se utiliza como herramienta de poder para legitimar ciertas formas de conocimiento, controlar el territorio y construir identidades.

"El paisaje no es un mero accidente geográfico, sino una construcción cultural. Es el resultado de la interacción entre el hombre y el medio ambiente, y refleja las formas de vida, las creencias y los valores de una sociedad." (Berger, J. 1972, "Modos de ver" p9).

John Berger en esta cita, nos invita a reconsiderar nuestra relación con el entorno natural, sugiriendo que este debe ser visto como una construcción social. Según él, el paisaje es un reflejo de la historia y las sociedades que lo habitan, donde las actividades económicas y las relaciones de poder han dejado una huella significativa. Además, plantea que el paisaje es también una representación cultural, desafiando la noción de que el entorno natural determina el desarrollo social. Para Berger, la percepción del paisaje es crucial y está influenciada por nuestra cultura, experiencias personales e intereses, lo que implica que mirar es un acto consciente y político.

A la transformación de los entornos y los conflictos latentes, el paisaje también se elabora en base a estructuras de poder. En el libro Paisaje y Poder - Paisaje Imperial- de W.J.T. Mitchell reflexiona acerca de esta consideración de paisaje, que al no ser un escenario pasivo, condiciona los significados y la fuerza social, política y económica. Desde esa mirada Mitchell desafía la visión tradicional del paisaje y considera que siempre estará mediado por la cultura y la ideología y establece que desde esa mirada se configura un contra-paisaje, como una alternativa de reafirmar y preservar su identidad.

2.2.- LA PERCEPCIÓN DE LO VISIBLE

El paisaje parece ser construido por las sociedades a partir de sus prácticas y valores asociados, y se gestiona en relación a quienes toman las decisiones sobre su uso y transformación, y por otra parte, definen una ética del paisaje que se traduce en una interrelación responsable y armónica.

La percepción visual es una habilidad que tenemos los seres humanos de levantar información del mundo exterior y procesarla para poder dar significado a lo que estamos observando y experimentando.

“Cuando la experiencia logra articular algo nuevo en quien experimenta, nace una fuerza capaz de generar movimientos: desplazamientos internos que constituyen y reconstituyen continuamente lo cognitivo y lo sensible, la memoria y la conciencia. Así mismo, estos desplazamientos implican la posibilidad expresiva de su energía, sus intensidades conllevan la exteriorización: el acto creativo de la materialización.” (Sparrow Ayub, I 2016. “Lo poético en la percepción y la creación.)

En esta cita de Iván Sparrow, desde su disciplina de la música desarrolla una profunda reflexión sobre cómo las experiencias moldean nuestra interioridad y, a su vez, cómo estas transformaciones internas se manifiestan en el mundo exterior a través de la creatividad. Este proceso de integración puede dar lugar a nuevas conexiones neuronales, nuevas formas de pensar y nuevas percepciones. Estos procesos son parte de los cambios que se producen en nuestra mente a medida que adquirimos nuevas experiencias y afectan a todos los aspectos de nuestra cognición.

Sin embargo desde la fenomenología, Merleau-Ponty, en su libro *La Fenomenología de la percepción* (1945), propone una nueva forma de entender la percepción, que se basa en la idea de que ésta es un acto activo y corporal. Merleau-Ponty critica la visión tradicional de la percepción, que ve como un proceso pasivo, en el que los objetos del mundo son proyectados en mente del sujeto.

Al considerar estos fenómenos perceptivos, el arte sería una forma de expresión que se basa en los principios de la percepción visual, según lo propuesto en el libro *Arte*

y percepción visual (1954), de Rudolf Arnheim, que asocia el fenómeno los estímulos visuales: el contraste, la perspectiva, el color, la forma y el movimiento, para crear diferentes sensaciones visuales, que el cerebro procesa y los convierte en imágenes y a la que les asigna un significado.

2.3.- TERRITORIO COMO SOPORTE DEL PAISAJE

El territorio es el soporte físico del paisaje y refleja la interacción entre naturaleza y cultura, así como la historia y experiencias de sus habitantes. Se define como el espacio geográfico donde se manifiestan elementos naturales y culturales. Por otro lado, el paisaje es un concepto visual y dinámico, mientras que el territorio es estático y tiene delimitaciones legales y políticas. El paisaje, con su dimensión social y cultural, forma parte del territorio, que a su vez lo sostiene.

El territorio sería entonces más que un simple espacio geográfico; es el soporte sobre el cual se construye el paisaje. Este soporte no solo tiene dimensiones físicas (geología, clima), sino también legales y políticas. Observar el paisaje se convierte entonces en una herramienta fundamental para comprender este sistema y descifrar los códigos y signos que nos revelan las dinámicas sociales, culturales, políticas y ambientales que han dado forma al paisaje.

No obstante, el análisis del paisaje a menudo se reduce a cuestiones estéticas o ambientales, sin embargo una perspectiva más integral incorporaría las complejas dinámicas sociales, culturales y políticas, como son las ocupaciones de terreno o también llamadas “tomas”, que son parte del caso de estudio en esta propuesta de Investigación-creación.

La ocupación territorial a menudo surge como respuesta a problemáticas sociales, como la falta de vivienda o el acceso limitado a recursos. A través del arte, se pueden visibilizar estas luchas y crear conciencia sobre las condiciones que enfrentan las comunidades, permitiendo que el arte actúe como un medio de resistencia y reivindicación. La ocupación de espacios públicos o abandonados para fines artísticos transforma la percepción del lugar.

2.4.- UN PAISAJE “OCUPADO”

En el contexto de los desafíos urbanos y sociales que enfrenta América Latina, Chile presenta un fenómeno particular que ha moldeado significativamente su paisaje urbano y social, ha sido el caso de las ocupaciones ilegales de terreno en Chile que constituyen un fenómeno complejo y multifacético que trasciende la mera ocupación de un espacio físico. Representan, en muchos casos, una forma de protesta social, una búsqueda de vivienda y un acto de resistencia ante las desigualdades socioeconómicas. Pero más allá de estas dimensiones, las tomas de terreno son también un proceso de construcción de un nuevo paisaje, tanto físico como social y cultural.

Al ocupar un terreno, los pobladores no solo erigen viviendas y edificaciones, sino que también crean un nuevo orden espacial, establecen relaciones sociales específicas y desarrollan prácticas culturales propias. Este proceso de construcción es dinámico y está en constante transformación, moldeado por las luchas por la tenencia de la tierra, las dinámicas de poder y las interacciones con el entorno urbano.

La toma de terreno y el paisaje son conceptos estrechamente vinculados, ya que ambos se refieren a la percepción y comprensión del espacio físico. La toma de terreno, en su sentido más amplio, implica una acción de apropiación, estudio y representación de un lugar específico. La toma de terreno como inicio, sería el primer paso para construir una representación mental y gráfica del paisaje.

Una mirada hacia la historia de las tomas de terreno en Chile sugiere que La Victoria en 1957 sería la primera de ellas, sin embargo, un estudio de la Pontificia Universidad Católica de Chile a partir de una ardua investigación afirman que estos acontecimientos habrían comenzado en 1940, y hacia 1950 y se acuñaría el concepto de toma a propósito de la ocupación de terrenos públicos como acto de reivindicación, que se asociaba a los contextos políticos y a las decisiones del Estado respecto del problema de vivienda.¹

El movimiento se inicia en la zona sur de Santiago en los años 50 y se expande rápidamente, especialmente durante los gobiernos de Frei y la Unidad Popular, y se desarrolla en un contexto de desigualdad social, crecimiento urbano y represión política.

¹ El término ‘población’, en Chile se refiere a un conjunto habitacional más adelante asociado a conjuntos populares que se han ubicado en la periferia.

La toma de terrenos se constituye en la principal herramienta de lucha de este movimiento, desafiando el orden establecido y demandando el derecho a la vivienda. Desde su impacto social y político, el movimiento logra visibilizar la problemática de la vivienda en Chile, moviliza a grandes masas y ejerce presión sobre los gobiernos.

A pesar de la represión y los cambios políticos, el movimiento persiste, adaptándose a las nuevas circunstancias. La demanda central del movimiento es el derecho a una vivienda digna en una ciudad democrática, y no solo la entrega de viviendas en lugares alejados de los centros urbanos.

El Pino, La Victoria, La Legua, Los Nogales y San Gregorio, son algunas de las poblaciones producto de ocupaciones ilegales realizadas en Santiago, entre 1945 y 1957. Las principales causas de estos asentamientos derivan de la desigualdad social por la gran brecha entre ricos y pobres, acceso limitado a vivienda y servicios básicos, una escasa oferta de vivienda social, una urbanización acelerada por el crecimiento desordenado de las ciudades y precarización de los barrios. Como consecuencia entre otras surge la precariedad con viviendas autoconstruidas con materiales de baja calidad, falta de servicios básicos y hacinamiento, se producen conflictos sociales al generarse tensiones entre ocupantes, propietarios y el Estado, y por último problemas urbanos pues varias ocupaciones se asentaron en zonas de riesgo, lo que llevó a una presión sobre los servicios públicos y el deterioro del entorno.

La temporalidad en las dinámicas urbanas es crucial, ya que los cambios en el paisaje urbano no solo reflejan las condiciones actuales, sino que también están influenciados por la historia de ocupaciones y políticas de vivienda. El hábitat informal se convierte en un paisaje cultural donde los códigos sociales y prácticas colectivas moldean el entorno. Este fenómeno muestra cómo las comunidades transforman espacios naturales en lugares habitados con sus propias historias y significados. La territorialización es clave para comprender cómo las tomas de terreno configuran el paisaje, que implica la apropiación de un espacio a través de relaciones sociales e históricas, creando un "territorio usado" que integra tanto la materialidad del lugar como su construcción simbólica, donde las relaciones sociales son un componente esencial en la territorialización, ya que permiten la construcción de significados, que a partir de un recorte simbólico se configura como su paisaje. Esta fragmentación urbana genera un

paisaje donde los significados son construidos a partir de recortes simbólicos, que reflejan las experiencias individuales y colectivas, en un tiempo histórico, cultural y político.

2.5.- TEMPORALIDAD Y FRAGMENTACIÓN

La temporalidad del paisaje es un concepto que nos invita a entender que los paisajes no son estáticos, y alude a la comprensión en la dinámica de los sistemas naturales y la influencia de las actividades humanas en el medio ambiente.

La fragmentación del paisaje se refiere a la división de un ecosistema continuo en fragmentos más pequeños y aislados. Esta fragmentación puede ser causada por factores naturales o, más comúnmente, por actividades humanas. Sus consecuencias se asocian a la dificultad para mantener una unidad o un sentido de pertenencia y la pérdida de identidad y por otra parte, el caso de la fragmentación de hábitats, puede llevar a la pérdida de biodiversidad.

La relación entre temporalidad y fragmentación del paisaje es significativa. La fragmentación puede acelerar los cambios en el paisaje, aumentando la vulnerabilidad de los ecosistemas y limitando la adaptación de las especies a nuevas condiciones ambientales. A su vez, los procesos naturales de cambio afectan cómo los paisajes responden a esta fragmentación. En la propuesta de obra, la temporalidad se aborda a través de la superposición de imágenes técnicas que representan capas históricas, considerando aspectos como la precariedad y lo desprovisto. En lugar de definiciones formales, se enfoca en la percepción de lo fragmentado, que se manifiesta en el "territorio" que sostiene esta materialidad. El residuo emerge como un elemento crucial en la arqueología urbana, ya que los desechos acumulados en paisajes fragmentados no solo reflejan dinámicas sociales y económicas contemporáneas, sino que también son vestigios de historias pasadas.

3.- CAPÍTULO 3: INVESTIGACIÓN-CREACIÓN

3.1.- LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

El objetivo principal de este proyecto de investigación-creación fue analizar cómo la articulación del material residual, entendida como un proceso activo de interpretación, permite construir nuevas imágenes a partir de elementos mínimos. Utilizando materiales residuales y técnicas de superposición, se pretende desconstruir la imagen aparente, difuminando los límites de la forma y explorando así los alcances de la percepción visual y cuestionando la relación entre lo representado y el soporte, donde la imagen se fragmenta y se transforma en capas de realidad, configurando un sistema interconectado de componentes.

En relación con la imagen técnica, se llevó a cabo un registro de imágenes que aluden al sentido y concepto de lo desprovisto, la fragmentación y la fisura, a partir de una selección de archivos de las tomas de terreno más significativas de Santiago: La Legua en San Joaquín, el Zanjón de la Aguada en la ribera del río Mapocho y La Victoria, en la ribera sur del mismo río. La materialidad se articula como un medio para cuestionar los límites de la representación visual. A través de un proceso digital que combina y asume las transparencias, se establece una estructura formal y una visualidad que delimitan un borde pictórico. Este borde define la relación entre el soporte y la imagen resultante, acentuando la luz y la sombra mediante la conversión de la imagen fotográfica en una trama de puntos, utilizando semitonos de valores de negro. Este enfoque no solo resalta las tensiones inherentes a estos paisajes fragmentados, sino que también invita a reflexionar sobre cómo los residuos y las huellas del pasado pueden ser recontextualizados para generar nuevas narrativas visuales que desafían nuestra percepción del entorno urbano.

En mi propuesta de obra, rescato superficies deterioradas o abandonadas, para transformarlas en soporte y significado que contienen y aborven la imagen, que a su vez se desconstruye a partir de la interacción técnica y pictórica. Este proceso de desconstrucción y reconstrucción permite explorar la idea de un 'territorio residual', desde la materialidad, para condicionar la idea de fragilidad de la realidad, que se transforma

sugiriendo la naturaleza efímera de las cosas, y se propone como huella para cuestionar lo que vemos.

Transformar y resignificar la materialidad haciéndola parte de lo representado, y experimentar con los límites de la figuración considerando en ello las distintas dimensiones y el sentido de escala, a decir de Heidegger "observar más allá de lo denotado", de su texto *Ser y Tiempo* (1927), invitando al espectador a una lectura activa y a una construcción personal de la imagen, profundizando en la comprensión del ser y la existencia, en lugar de limitarse a lo que es evidente o superficial.

La imagen también posee una función poética y estética, donde lo representado no necesariamente tiene un significado literal sino que busca crear una reacción emocional con el que observa, a través de la forma, el color y la composición, y también para hablar de la memoria, recuperar el pasado y las tradiciones, para hacer registro de la cultura de ayer y reconocer la historia.

3.2.- LAS METÁFORAS DE LO DESPROVISTO

"Lo desprovisto" es un término que evoca una sensación de vacío, carencia o falta, y puede referirse a una ausencia física, emocional o conceptual.

En la noción de paisaje -lugar-, existen significados y simbolismos asociados a lo desprovisto, que desde el existencialismo puede representar la condición humana fundamental, en la búsqueda de significado en un universo aparentemente vacío, añoranza por un pasado perdido o un futuro incierto, y pueden ser utilizados para denunciar la explotación de los recursos naturales, la desigualdad social y la alienación, que desde la relación entre "lo desprovisto" y el paisaje, apela a una exploración profunda de la condición humana y a nuestra conexión con el mundo natural.

En el arte, lo residual, la precariedad, la huella y aquello que aparentemente no tiene valor, se ha utilizado como protagonista para un espacio físico, un concepto abstracto o una experiencia emocional. Aparece la idea de la reducción a lo esencial, eliminando elementos superfluos, para completar la obra con la propia interpretación, llenando el vacío con experiencias, emociones y representaciones, que van más allá de lo visual, para reflexionar sobre la condición humana.

En la obra de José Balmes², su gesto pictórico que se erige como su principal herramienta expresiva, dejando una huella imborrable en la memoria colectiva. Este gesto, que evoluciona desde el informalismo, se manifiesta a través del uso del color y la incorporación de diversos materiales, como el collage, que actúan simbólicamente para reflejar la convulsa historia política y social de Chile y Latinoamérica. Su enfoque no solo abarca la representación visual, sino que también incorpora elementos cotidianos y materiales toscos en sus obras, lo que permite una conexión más profunda con las realidades contemporáneas.



José Balmes
PINTURA N° 10 (1963) Pintura acrílica y collage sobre madera .

² *José Balmes Parramón fue un destacado pintor chileno de origen catalán, reconocido por su compromiso social y su destacada trayectoria artística. Nació en Montesquiu, Cataluña, en 1927, pero se radicó en Chile desde muy joven, país que consideraba su segunda patria, destacado por ser un artista profundamente comprometido con la realidad social de su tiempo.*

Desde la fotografía, Paz Errázuriz³, aborda la noción del descarte, a partir de revelar una profunda reflexión sobre la marginalidad y la exclusión social. A través de su lente, la artista chilena nos invita a mirar a aquellos individuos que han sido relegados a los márgenes de la sociedad, a aquellos que han sido descartados por diversos motivos: su condición económica, su orientación sexual, su salud mental, su edad, etc. Errázuriz dirige su mirada hacia aquellos que suelen ser invisibilizados por la sociedad y desafía los estereotipos y prejuicios asociados a estos grupos marginados.



Paz Errázuriz
Fotografía / Proyecto Comunitario Recoleta (1987)

³ Paz Errázuriz es una reconocida fotógrafa chilena, galardonada con el Premio Nacional de Artes Plásticas en 2017, siendo la primera fotógrafa en obtener este máximo reconocimiento en Chile. Su obra se caracteriza por su profundo compromiso social y su capacidad para visibilizar a los sectores más marginados de la sociedad chilena. Errázuriz dirige su lente hacia aquellos que suelen ser invisibilizados: personas en situación de calle, enfermos mentales, trabajadores sexuales y ancianos.

Por su parte, Maya Goded⁴ propone en su obra, capturar la esencia de la vida cotidiana y las experiencias humanas en entornos a menudo olvidados por la sociedad. Su trabajo revela historias profundas y a menudo conmovedoras, desafiando las percepciones convencionales y dando voz a aquellos que han sido relegados al margen. Su obra se centra en capturar la esencia de estos entornos, revelando historias profundas y conmovedoras que desafían percepciones convencionales.



Maya Goded, la mirada que duele

3.3.- LA SUPERFICIE RESIDUAL

Una superficie residual, metafóricamente, es un espacio o estado que queda después de que algo se ha ido o se ha consumido, una huella o una marca indeleble que persiste incluso cuando lo que la causó ya no está presente. También y desde una idea más abstracta es un vestigio, es decir un resto, un fragmento o una señal de algo que existió antes. En el desarrollo de la obra, y a propósito del fenómeno de la percepción, se suman factores que determinan la temporalidad en lo que se observa. La luz y la sombra,

⁴ Maya Goded es una destacada fotógrafa mexicana, reconocida por su profundo compromiso social y su capacidad para capturar realidades complejas y conmovedoras a través de su lente. Su obra se centra en explorar temas como la identidad, la sexualidad, la violencia de género y las luchas sociales, siempre con una mirada sensible y crítica. Su enfoque es documental, buscando retratar la realidad de manera honesta y sincera, pero al mismo tiempo, utilizando elementos estéticos que enriquecen sus imágenes.

son parte del entrelazado en la percepción del tiempo y con ello a la idea de sentirse “ en el paisaje”, a la manera de Cézanne.

A través de su interacción constante, la idea es experimentar la temporalidad proponiendo un carácter imaginario en lo que se representa. La idea de lo residual como soporte podría referirse al concepto de descartes respecto de lo que “queda” después de haberse usado o bien es el sobrante, como parte de un todo que ya ha dejado de configurarse como una unidad parte de ese todo. ¿Cuál es el descarte que soporta esta nueva noción de paisaje?

En el texto de George Simmel, *Filosofía del paisaje (1913)*, se propone que “el paisaje precisa, para existir, de la mirada”, lo que sugiere que el paisaje no existe en sí mismo, sino que se crea en el momento en que alguien lo observa y le da significado.

Los componentes de esos significados, trasladados a mi propuesta de obra, incorporan la idea de lo material como activador de la percepción y la comprensión de lo que se observa. Este enfoque resalta la importancia de la experiencia subjetiva en la formación del paisaje, donde cada observador aporta su propia interpretación y contexto cultural, enriqueciendo así la apreciación del entorno.

Conocido por el uso de procesos y materiales industriales, que a menudo utiliza para crear obras resistentes a la reproducción generalizada, el artista Jacob Kassay⁵, propone explorar la noción de lo residual, cuestionando qué significa realmente aquello que se representa. A través de un enfoque que privilegia el desenfoque, se busca desdibujar los límites entre lo visible y lo invisible, lo presente y lo ausente.

Es esta ambigüedad la que intento explorar en la obra, para cuestionar la esencia de las imágenes y su capacidad para evocar significados más allá de lo aparente. Al desdibujar las imágenes, se plantea la interrogante sobre los significados ocultos y las historias no contadas que residen en cada representación.

⁵ Jacob Kassay es un artista contemporáneo estadounidense nacido en 1984, reconocido por sus pinturas minimalistas e instalaciones conceptuales que exploran la materialidad del arte y los procesos de percepción y utiliza los procesos de creación, buscando resaltar la fisicalidad de la obra.



Jacob Kassay, (1984)

3.4.- EL PROCESO DE OBRA

“Al igual que no hay forma sin información, no hay imagen sin imaginación.”

En esta cita de Didi Huberman, del libro *Pueblos expuestos, pueblos figurantes* (2014) se establece que la imagen representada contiene información, un mensaje que subyace en lo que se observa, y es el espectador quien interpreta ese mensaje y le da significado.

En el proceso de creación de la obra, se consideraron varias etapas que van desde la investigación inicial hasta la materialización del concepto UMBRIA. La umbría, en su definición más básica, se refiere a aquellas áreas que, debido a su orientación geográfica, reciben una cantidad mínima de luz solar y permanecen en sombra constante. Este fenómeno natural no solo tiene implicaciones físicas, sino que también se puede interpretar simbólicamente en el contexto artístico y literario. El concepto de umbría, no solo se limita a su interpretación literal como un espacio físico oscuro, sino que también se expande a una exploración de las emociones y experiencias humanas que resuenan con esta idea. En este sentido, la umbría puede ser vista como un reflejo de estados emocionales o situaciones sociales que permanecen ocultas o ignoradas. La elección del concepto de umbría también tiene implicaciones culturales significativas. En muchas sociedades, las áreas sombreadas pueden ser vistas como lugares marginales o excluidos del discurso principal. Así, al centrar una obra artística en este concepto, la es reconsiderar lo que significa estar "en sombra" y cómo estas experiencias pueden ser igualmente válidas.

Para la creación de mi obra que encarna este concepto, se trabajaron varias etapas. En primer lugar se hizo una selección del material de archivo (Fig.1), con el objetivo de elegir las imágenes más representativas, que luego serían sumadas en una sola, y trabajas hasta el límite de su figuración. La imágenes de archivo corresponden a las tomas de terreno ilegal de Santiago de Chile: La Victoria / se instaló el 30 de octubre de 1957, cuando cerca de 1200 familias se tomaron los terrenos de la chacra La Feria. Esta fue la primera toma de terreno organizada en Chile y Latinoamérica. Zanjón de la Aguada, que como población callampa, se remonta a los alrededores de 1945. Las

familias que dieron origen a la Población La Victoria provenían de campamentos callampas que se encontraban en los bordes del Zanjón de la Aguada. La Legua población que se conformó en la primera mitad del siglo XX. Su nombre se debe a que se encuentra a una legua del centro de Santiago, Chile. La Legua fue una de las primeras poblaciones obreras de Santiago, y albergó a los trabajadores del salitre que emigraron del norte del país.



Fig. 1_La Victoria , Zanjón de la Aguada: material archivo Biblioteca Nacional. Santiago de Chile

El desarrollo de la imagen técnica (Fig.2), se construye a partir del ensamble de varias de las imágenes de archivo y se trabajó en una modulación de tramas digitales por puntos en ángulos de cuatro canales, para hacer equivalencia entre luces y sombras y desdibujar los bordes, acentuando valores de blanco y negro, y proponer desde lo visual, el descarte de información de la imagen. El resultado es una suma de capas de imágenes de registro fotográfico que difuminan la identificación específica de cada lugar, para

percibir una idea de paisaje residual desde la noción que se configura en el inconsciente colectivo en relación a la idea histórica de una toma.



Fig 2. Imagen tratada a través de variaciones de información de blanco y negro

El material residual (Fig.3), consiste en 36 planchas de zinc desechadas de los servicios de impresión, que pueden ser eliminadas o recicladas. Cada plancha es lijada y limpiada, conservando partes de la huella anterior para superponer imágenes en capas. Así, cada plancha se convierte en un fragmento modulado que completa una imagen, evidenciando el concepto de lo fragmentado, relacionado con la noción de paisaje residual y descartado.



Fig. 3 _Planchas de zinc desgastadas

La imagen resultante es traspasada a cada fragmento (Fig.4), de la plancha para después ser tratada con diluyente con el fin de intervenir y a la manera de pintar, cubrir y luego sacar para volver a cubrir, esta vez, con acrílico negro y acentuar el carácter sombrío. Para conformar cada parte desarrollé una propuesta de formato que involucraran re-mirar la sumatoria de las partes, ello definió una modulación que se fue alternando para su extensión, estructurado a la manera de tríptico.(tres bastidores de madera de 150 x 150 cms.)

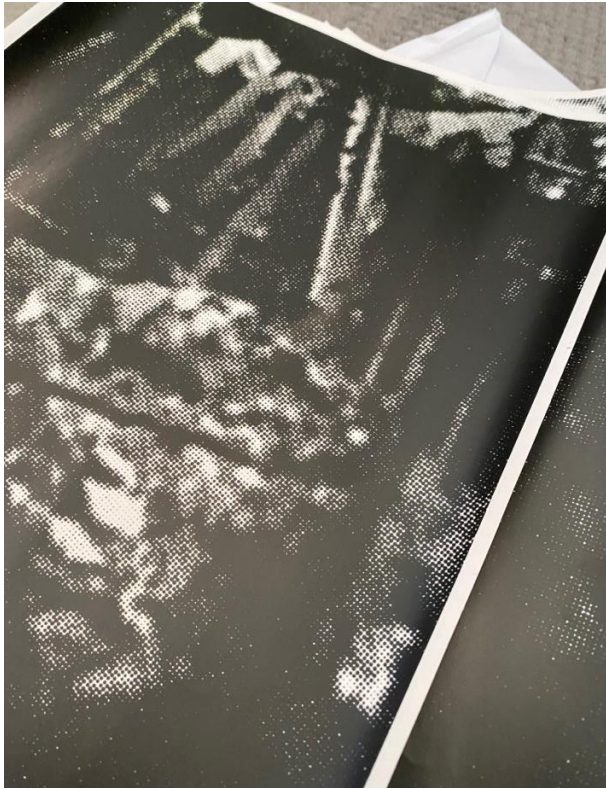
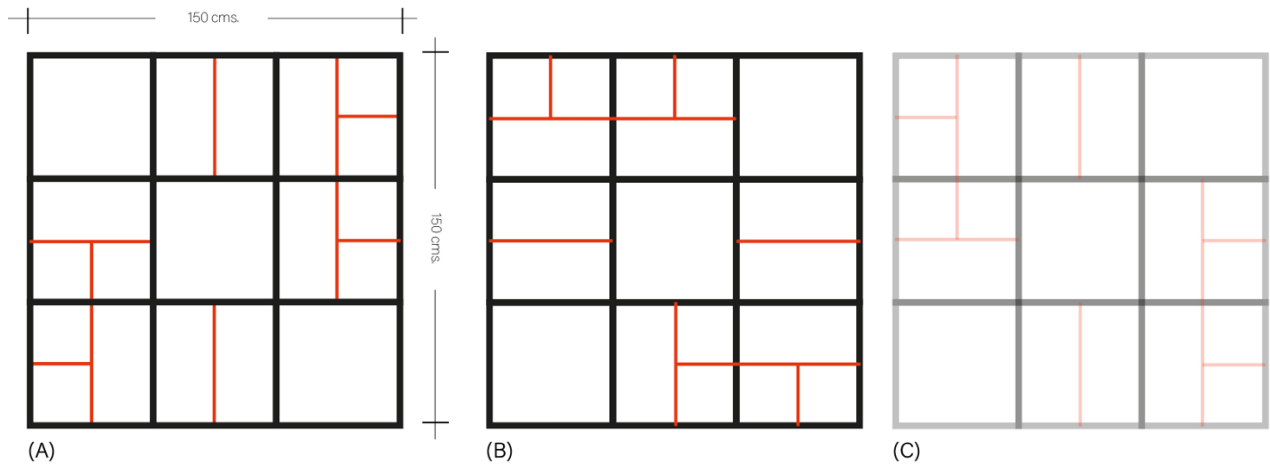
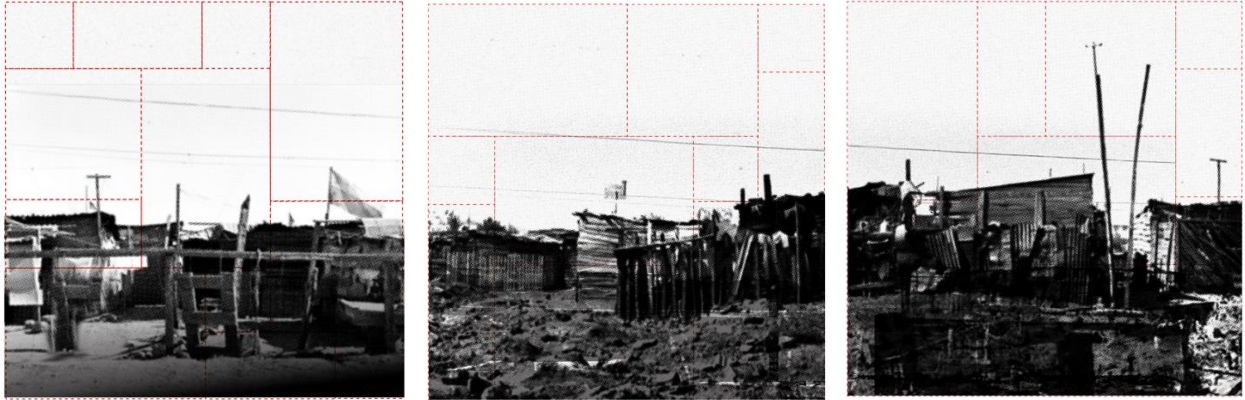


Fig 4 _Fragmentos de imagen traspasada la plancha de zinc a través de médium

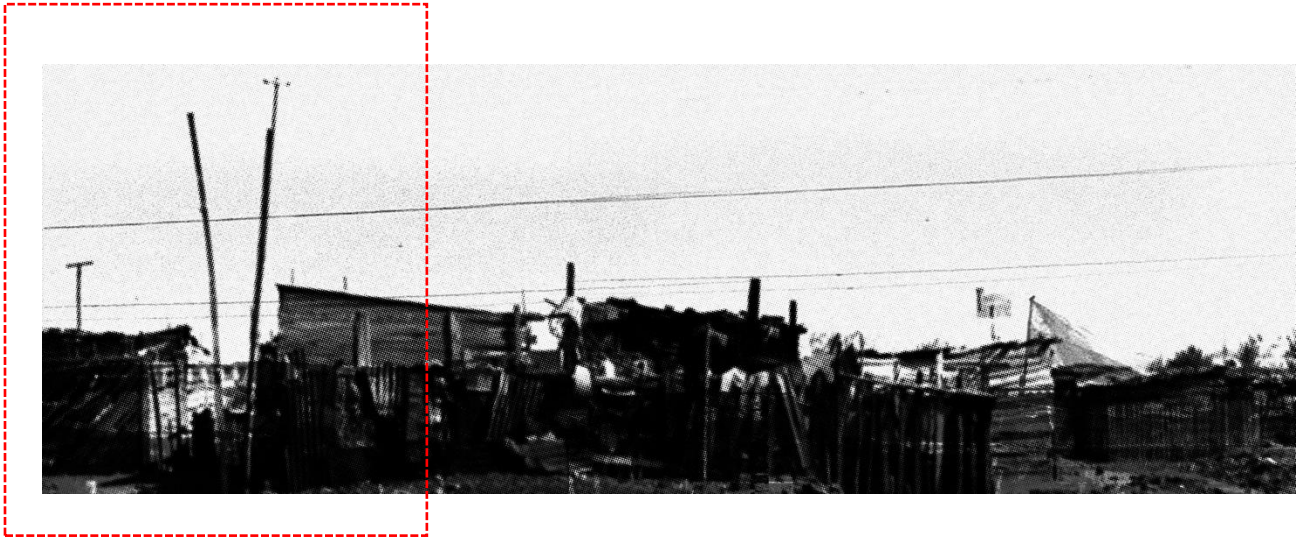


Estructura de soporte (exoesqueleto fase 1) _
 modulación de fragmentos que conforman
 la imagen final en cada soporte

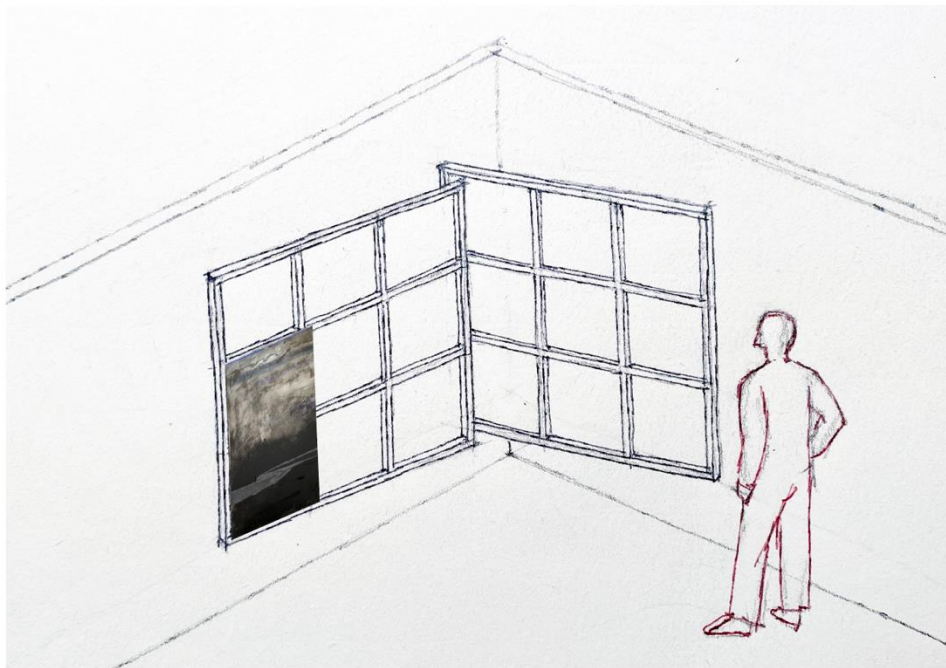
El tríptico se articula en relación a la imagen final y la modulación de cada uno es alternada en los fragmentos de las planchas de zinc, manteniendo como “modulador” la idea de horizonte, y la relación de la imagen técnica con la pintura.

La obra se desarrolla a partir de la experimentación con la imagen técnica y la superposición de capas, en un paisaje que se construye en la suma de su temporalidad y como huella y vestigio de lo que queda de una historia. En este contexto, el concepto de umbría se manifiesta como un espacio donde la luz y la sombra coexisten, creando

una atmósfera que simboliza las partes ocultas de la historia, aquellas que permanecen en penumbra y que invitan al espectador a explorar lo que está más allá de lo evidente.



La propuesta de montaje (Fig.5), consiste en suspender los paños de un tríptico, creando un ángulo en una esquina y rompiendo con la estructura modular. Se sugiere un paisaje a través de una imagen fragmentada y desgastada, que se percibe mediante la noción de horizonte presente en la superposición.



Montaje _
propuesta de montaje
suspendido del suelo
50 / 60 cms.

(idea 1: esquina interior)

Fig. 5_ Propuesta de montaje suspendido

Cada imagen de la obra requirió una "unidad mínima" (Fig.6), de trabajo, definida como pequeñas fracciones de 7,5 x 7,5 cm. Esta unidad se relaciona con el total de la imagen para construir una línea ilusoria de horizonte frente al tríptico, creando una dualidad entre lo cercano y lo lejano.



Fig. 6_ Unidades mínimas (7,5 x 7,5 cms.) intervención sobre fragmento de zinc

4.- CONCLUSIONES

A través de este proyecto he explorado en el uso de materiales reciclados desde una perspectiva subjetiva, para proponer una experiencia contemplativa que trasciende la representación convencional del paisaje, explorando ese otro paisaje que refleja la identidad colectiva.

La obra sugiere que los residuos pueden reconfigurarse desde lo material, para crear paisajes visuales que resignifican nuestra percepción del entorno. En los procesos de investigación-creación se investigó lo que el concepto de umbría representaba desde la luz y la sombra, para tratar la imagen técnica, que actuaron como escultores del paisaje, dando forma a composiciones efímeras y con ello, se pudo subrayar la naturaleza transitoria de los materiales. Para articular estos materiales, después de varias experimentaciones resolví fragmentarlos, y ello contribuyó a la idea de la suma de las partes. Sin embargo, la modulación de ellas requirió una composición para lograr una estructura cohesiva y funcional. De esta manera cada módulo no solo actúa como una pieza independiente, sino también se integra armónicamente en un todo mayor. La flexibilidad en la disposición modular permitió adaptaciones según las necesidades específicas de cada parte, y que se complementa con el cambio de los entornos.

El resultado de la obra es una propuesta en la noción de paisaje que se articula y se presenta como una suma de fragmentos que moldean una imagen y que desde la percepción, se puede nombrar como paisaje. Surgen interrogantes en relación a cómo la obra podría trascender la representación literal del paisaje, pues nuestras experiencias previas ya le han dado características formales, y por otra parte, la responsabilidad ética que se expresa a través de la utilización de materiales descartados y que establece su carácter de desprovisto. En el caso de las tomas de terreno, va más allá de sus configuraciones formales, es un paisaje que se ha modelado desde lo descartado, en tanto material como simbólico.

La idea de trascender la obra hacia nuevas experimentaciones materiales y técnicas se relaciona con la reflexión sobre el paisaje y su transformación, que ha sido una búsqueda constante en mis registros y material de archivo, que ha abordado no solo la materialidad transitoria del paisaje, sino que también se conecta con la memoria colectiva y la construcción de significados compartidos.

5.- BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2008) *¿Qué es lo contemporáneo?* Seminario dictado en Venecia en 2005-2006.
- Albers, A. (1999). *El material como metáfora*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Augé, M. (1992) *Los no lugares. Espacios del anonimato* . Editorial Gedisa. Barcelona, España.
- Benjamin, W. (1936). *La obra de arte en la era de su reproducibilidad técnica*. En *Obras completas, I. Parte 1*. (pp. 105-193). Madrid: Trotta.
- Berger, J. (2002). *Maneras de ver (7a ed)* Barcelona: Gustavo Gili. series Penguin Modern Classics.
- Dahó Masdemont, M. (2018). *Del paisaje al territorio. Transiciones entre el giro espacial y el giro geográfico en las prácticas fotográficas (Tesis doctoral)*. Universitat de Barcelona.
- Goffard, N. (2019). *Intramuros, Palimpsestos sobre arte y paisaje*. Ed. Metales Pesados. Chile.
- Glusberg, J. (1988). *El arte residual*. Buenos Aires: Galerna.
- Ingold, T. (2018). *Deconstruyendo el paisaje: Hacia una nueva estética de lo postnatural*. *Revista de Estudios Ambientales*, 15(2), 55-72
- Merleau-Ponty, M. (1945). *La Fenomenología de la percepción*. Fondo de Cultura Económica.
- Mitchell, WJT (2002). *Paisaje y Poder* . Chicago. Prensa Universidad de Chicago
- Montero, M/R. (2022) *Una línea marca el horizonte. Fotografía contemporánea del paisaje en Chile*. Editorial Metales Pesados, Santiago de Chile.
- Nogué, J. (2009). *La construcción social del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Simmel, G. (1913), págs. 265-282) *Paisaje entorno ensamble. Filosofía del Paisaje*.
- Sparrow Ayub, I (2016). *“Lo poético en la percepción y la creación”*. Doctorado en Música Composición en la UNAM. Maestría en Música. University of Texas . Tec de Monterrey.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Editorial Metales Pesados. Santiago de Chile.
- Tanizaki, J. (1933). *El elogio de la sombra*. (C. Fernández, Trad.). Madrid: Siruela.
- Yi-Fu Tuan, (2015). *Geografía Romántica. En busca del paisaje sublime*. Edición de Joan Nogué Editorial Biblioteca Nueva, S.L., Madrid, España.