

# CON INVESTIGAR I IMÁGENES I

Valentina Montero  
(Editora)

Facultad de Artes - Escuela de Artes Visuales | Universidad Finis Terrae

# INVESTIGAR CON IMÁGENES I

Facultad de Artes - Escuela de Artes Visuales | Universidad Finis Terrae

Valentina Montero (Editora)

# Índice

Prólogo   Investigar con imágenes Enrique Zamudio	7
Introducción   Hacia la construcción de nuevas miradas Valentina Montero	9
Mundomágico. Formas de representación de un paisaje alterado Gaspar Abrilot	13
<i>La trampa del Brillo</i> Francisco García	33
<i>Marca de agua:</i> intervención fotográfica como medio de representación y documentación del humedal de Batuco Kimberly Halyburtonton Fuster	59
Contra-narrativas: imágenes migratorias Lisette Ruiz Aravena	77
<i>Mucha lucha:</i> activismo y resistencia en el espacio público Macarena Vio Aravena	101
Coreografía expandida: <i>Ballare luminis bellis</i> Margarita Gómez	127
Biografías	151

ISBN: 978-956-391-055-1

EDICIÓN: VALENTINA MONTERO

PRODUCCIÓN EDITORIAL: MEGUMI ANDRADE KOBAYASHI

CORRECCIÓN DE TEXTO: GÉNESIS MARTÍNEZ

DISEÑO: FRANCISCA MONREAL

ENCUADERNACIÓN: CASA EN BLANCO

PRIMERA EDICIÓN: JUNIO DE 2024

IMPRESO EN CHILE EN EL TALLER DEL LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN-CREACIÓN DE PUBLICACIONES

ARTÍSTICAS (GPA)

ESTA OBRA ESTÁ BAJO UNA LICENCIA DE CREATIVE COMMONS

RECONOCIMIENTO-NO COMERCIAL-SIN OBRA DERIVADA 4.0 INTERNACIONAL.



## Investigar con imágenes

La Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae ha sido pionera en nuestro país en el esfuerzo por concebir la creación artística desde la investigación en el amplio sentido de esta palabra. Durante los últimos años esta convicción se ha canalizado, sobre todo, a través del Magíster de Investigación-Creación Artística, programa que ha generado un espacio inédito en el que el trabajo en taller, la experimentación con distintas materialidades y la experiencia del ensayo-error, se unen a procesos de investigación transdisciplinar, siempre de la mano con reflexiones críticas sobre sus intercambios y procesos.

Por lo mismo, nos ha interesado acompañar este camino con un proyecto editorial que permita visibilizar desde el formato libro el desarrollo de proyectos artísticos que han surgido al alero de nuestra Facultad. En 2020 y 2021 publicamos los dos primeros números de *La expansión de la Academia*, proyecto editorial con el que buscamos visibilizar y poner en valor distintos proyectos de investigación-creación artística elaborados en el marco de nuestro programa de Magíster. Como parte de este esfuerzo pero avanzando, al mismo tiempo, en la búsqueda de nuevas materialidades y formatos de impresión, hoy inauguramos una nueva línea editorial que hemos decidido llamar *Investigar con Imágenes*. Con ella pretendemos abrir un espacio que permita conocer de cerca los procesos creativos de nuestros estudiantes desde el hacer práctico y la investigación documental, filosófica y técnica. Su particularidad es que hemos querido abordar el diseño, la diagramación y la producción de este libro de manera cuidadosa, creativa y en casa, dejándolo en manos del equipo que lleva adelante el Laboratorio de investigación-creación de Publicaciones Artísticas GPA de nuestra Facultad.

Estamos seguros de haber podido producir un libro que refleje las particularidades de las prácticas artísticas contemporáneas,

también muy satisfechos de haber sido el marco formativo, reflexivo y material de esta publicación. “Investigar con Imágenes” es más que una simple línea editorial; es una manifestación del compromiso de la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae con la excelencia académica y el apoyo a la comunidad artística local. Es una emocionante oportunidad para que los artistas compartan sus procesos creativos y contribuyan al diálogo en el campo del arte contemporáneo.

Enrique Zamudio  
marzo, 2024

## Hacia la construcción de nuevas miradas

La fotografía no es solo un aparato tecnológico. Desde su invención en el siglo XIX, ha sido un complejo y dinámico ensamblaje socio-técnico que ha ido construyendo una nueva forma de ver el mundo. Su uso masivo ha cambiado la manera en que entendemos la realidad y a nosotros mismos, convirtiéndose en una herramienta epistemológica que permite identificar y describir dimensiones que solo se podían concebir imaginaria o teóricamente. La biología, la medicina, la física, la astronomía, la geología, entre otras áreas de conocimiento, han realizado significativos avances gracias a este ojo maquínico. Tras su presentación en sociedad en 1839, no tardó en aparecer la primera *selfie*, el primer daguerrotipo de la luna (1840) o la imagen de un eclipse solar (1851). El «espejo con memoria», como se le llamó, era un artilugio que permitiría registrar lo real como ninguna otra técnica de representación anterior. La fotografía, concebida como un dispositivo que permitiría conocer objetivamente el mundo, tuvo un alcance mundial que ha atravesado distintas disciplinas.

En el campo de las artes y humanidades, su aporte no ha sido menor. Tanto la historia como las comunicaciones y las artes visuales han usado la fotografía como evidencia y huella de acontecimientos. La imagen técnica se ha transformado en una herramienta política, usada como un instrumento de delación que ha permitido cuadricular el mundo o poetizarlo.

Hoy, la cámara fotográfica incorporada en nuestros teléfonos móviles se ha convertido en una prótesis que nos acompaña todo el tiempo. Sacamos fotos cada día y a cada hora, de lo importante y de lo banal. El repentino uso masivo de *softwares* de creación de imágenes digitales basados en el aprendizaje de máquinas está contribuyendo elocuentemente a una avalancha icónica sin

precedentes. Nunca en la historia hubo tantas imágenes técnicas y nunca hubo tantas preguntas en torno a sus implicaciones estéticas, éticas y políticas.

¿Qué podrían decirnos las prácticas artísticas ante este desborde de imágenes? ¿Cuál puede ser el rol de las y los artistas en un océano de signos que parecen saturar nuestras calles y redes digitales? En el Magíster de Investigación-Creación de la Imagen se ha promovido el cuestionamiento a las retóricas estandarizadas que participan en la construcción de la representación. Es decir, desde una mirada aguda, los proyectos artísticos que han surgido desde el magíster intentan desafiar la tiranía de las imágenes con que la publicidad o el cine comercial intenta adormecernos. El fin de esto no es la novedad *per se*, sino el acercamiento sensible y singular que implica profundizar críticamente sobre nuestra relación ecosistémica con el universo de los signos.

Quienes escriben en este libro han desarrollado un proyecto que ha implicado un largo proceso de conceptualización teórica, investigación documental y trabajo práctico. Creemos que una dimensión no funciona sin la otra. La experimentación con los materiales, herramientas análogas y digitales, y con las metodologías de trabajo en taller se va nutriendo de la pesquisa teórica, la que es eminentemente interdisciplinar. Historia, estética, psicología, antropología, arquitectura, filosofía son solo algunas de las disciplinas desde las que se observan los objetos de estudio abordados en las prácticas creativas que han surgido en cada proyecto.

Gaspar Abrilot aborda la memoria política y afectiva anclada en las ruinas del paisaje artificial del parque de diversiones Mundomágico; Francisco García se detiene en el brillo del reverso de los envases y envoltorios de productos de origen industrial y en los paneles publicitarios de la Ruta 68 como metáfora del vacío y tensión del sujeto asediado por la sociedad de consumo; Kimberly Hourton testea y delata las brutales transformaciones que el extractivismo y la contaminación ocasionan en los humedales; Lissette Ruiz Aravena ofrece una reflexión sobre el uso de las tecnologías de control y vigilancia, como las cámaras termográficas con las que hoy

se persigue a la población migrante en nuestra capital, trastocando las nociones de identidad y pertenencia; Macarena Vio se apropia paródicamente del arsenal de insultos misóginos para convertirlos en una estrategia visual de resistencia y lucha feminista; Margarita Gómez, por su parte, aborda la tríada tiempo-movimiento-cuerpo desde una perspectiva que nos permite entender una nueva sensibilidad poshumanista.

La diversidad de propuestas artísticas presentadas en este texto comparten la vocación por pensar la imagen como medio y fin en sí mismo, considerando sus soportes materiales, el doble filo que la imagen representa, y su potencial para actuar como *pharmakon*. Es decir, como aquello que puede sanar o envenenar, que puede actuar como anestésico y narcótico, o como herramienta pedagógica crítica.

Valentina Montero  
enero de 2024



GASPAR ABRILOT

# MUNDOMÁGICO

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE UN  
PAISAJE ALTERADO

«Chile es demasiado civilizado para atraer al explorador, demasiado lejano para tentar al excursionista y demasiado europeo para despertar la curiosidad de las multitudes.

Generalmente sabemos el nombre y, de manera vaga, la latitud bajo la cual se encuentra esta tierra tan grande como Francia, que se despliega entre el Pacífico y la Cordillera, desde el desierto de Atacama, a través de los campos de los valles centrales y selvas de la Araucanía a los glaciares de Tierra del Fuego»

Charles Wiener, *Chili & chiliens*, 1888.

El 13 de abril de 1983 abrió sus puertas el parque temático Mundomágico, proyecto realizado por el despacho Swinburn & Pedraza Arquitectos, ubicado en la comuna de Lo Prado, Santiago de Chile. El terreno de 350 metros de largo contenía los principales hitos geográficos y arquitectónicos chilenos e implicó que el paisaje nacional fuera sometido a un radical proceso de selección y descontextualización. Estas operaciones, junto a la cuidada precisión puesta en la fidelidad de algunos de los modelos exhibidos, hizo del parque un artefacto que puede ser comprendido, simultáneamente, no solo como un documento del estado del patrimonio nacional a inicios de los ochenta, sino también como la proyección de un ideal del paisaje chileno y su diferenciación con el continente.

A veintidós años del cierre de «Chile en Miniatura» (la atracción del parque temático), y desde su actual condición de ruina, resulta pertinente volver a revisar un caso en donde la representación de nuestras ciudades y paisajes dio pie a la construcción de un mundo ideal. En este lugar, aprovechando las posibilidades que permitía la miniatura, se edificó la utopía de un territorio y una nación posible de dominar. Actualmente, este ex parque temático es un concepto paradójico de la condición imprecisa de lo que es la nación. A través de las especificidades de la fotografía de paisaje y las vistas topográficas, esta investigación busca entender cómo se proyectaba hacia el futuro el modelo de construcción de un país; cómo el desierto y la cordillera, en su condición de frontera natural, fueron usados como elementos simbólicos de unidad cultural y cómo lo natural y artificial pueden transitar de manera limítrofe.

Al explorar la conformación de este parque temático y valorar sus diversas estructuras, surgieron ciertas preguntas tales como ¿Qué líneas y formas simbólicas organizan un país? ¿Cómo se diseña y dispone el paisaje? ¿Existen diferencias producto del imaginario e intención propias de un gobierno de turno? ¿Qué aspectos estéticos trae aparejado el paisaje? Sin duda, en este caso, su base está constituida por una de las categorías artísticas más influyentes de la estética moderna: lo sublime. Desde estas reflexiones podemos entender la emotividad que genera la contemplación de una ruina, la belleza de la vegetación o el diseño de una maqueta que simula lo real.

## EL PAISAJE COMO UNIDAD SIMBÓLICA DE IDENTIDAD

La geografía es un arte que pone en juego la relación del sujeto con la naturaleza, pero también se trata de una herramienta esencial al servicio de la política y la idea de nación. Los límites territoriales y lo presente en su interior han potenciado estudios sobre las construcciones simbólicas, pues levantar el mapa de un país supone la definición de un punto de vista. Tratándose de Chile, uno de los países más largos del mundo, con 4.329 km de longitud, y que tiene la distinción de estar delimitado por tres fronteras naturales, se pueden distinguir diversas maneras de abordar su territorio.

Las costas chilenas tienen una extensión de aproximadamente 8.000 km, mientras que el desierto de Atacama, el más árido del mundo, cubre una superficie de aproximadamente 105.000 km<sup>2</sup>. A su vez, la cordillera se presenta como una monumental barrera que está permanentemente visible a lo largo de todo el territorio. Esta condición de frontera ha sido utilizada por la sociología política para representar a la naturaleza como fundamento de un espacio común que es capaz de vincularse simbólicamente y dotarnos de una personalidad particular. La configuración del imaginario de Chile se ha forjado desde sus inicios por una visión extranjera que aprecia al país como una frontera, una especie de limbo que tiene a la Cordillera de los Andes como uno de sus elementos recurrentes, emblema absoluto de las representaciones visuales que la han concebido como máxima representación de la pureza, de lo prístino y lo misterioso. Una naturaleza admirable y sublime, o violenta y hostil, dependiendo de la subjetividad con la que se mire. Es por esto que también se le ha dado una condición de orden, de estabilidad y de grandeza; elementos valóricos de la representación que los gobiernos han deseado proyectar hacia el exterior.

Pero para comprender este simbolismo, debemos entender el punto de partida de la representación de nuestro país, que data de tiempos republicanos, y que siempre ha tratado de asemejarse a ciertas visiones europeístas. La idea de que el territorio chileno se encontraba virgen e intacto a la llegada de los conquistadores, ha estado profundamente arraigada en el imaginario histórico nacional. Esta idea está anclada en la idealización del territorio, que luego evolucionó para darle un valor, no solo a sus montañas, bosques, campos y ríos, costas y océanos, sino también a la gente que lo habita y obtiene de él su sustento. El valor del suelo y sus riquezas es usado como pilar extractivo-económico, o como postal turística que permite competir con el resto de los países.

No es extraño entonces que en Chile, poco después de lograr su independencia, la pintura adquiriese un protagonismo para expresar lo que el país era o debía ser. En la pintura virreinal, el paisaje solo servía como telón de fondo de las figuras religiosas que desarrollan su encuentro con lo sagrado. Pero pronto comienzan a arribar múltiples pintores extranjeros que, unidos a los artistas chilenos, empiezan a generar preocupaciones geográficas y antropológicas. Muestran en sus cuadros a la gente y las costumbres del Nuevo Mundo, así como las peculiaridades de su territorio, flora y fauna.

Naturaleza, razón y progreso se tornan los pilares esenciales para la construcción de la nueva nación. Esto origina una mirada racional hacia la vida, el entorno y cómo comenzamos a tener control y determinar el orden del espacio natural por medio del poder. La lógica del dominio de la naturaleza supuso, por tanto, el sometimiento del territorio y de cómo se podía ordenar. La naturaleza es caótica y los estados emprenden la labor de arreglar los «defectos de la naturaleza» conduciendo los ríos, levantando puentes, cercando territorios o adaptando los puertos para corregir el mar. Se busca que la naturaleza quede a disposición del ser humano con el objetivo inconsciente de lograr su domesticación.

Desde esta perspectiva, el dominio del entorno no solo se ve reflejado en la exploración y la investigación con propósitos políticos o económicos, sino también en aspectos que tienen que ver con la comprensión del territorio en su conjunto, para poder así entenderlo y enfrentarlo. Esta acción ha influido directamente en el ambiente cultural chileno al impulsar una serie de acciones sobre el territorio nacional que terminaron finalmente por transformar la imagen tradicional que, influenciada por la importación del imaginario europeo, se tenía de él.

## LA IDEA DE NACIÓN

A mitad del siglo XIX comenzó el proyecto de disposición y articulación del territorio por medio de la intervención espacial por parte de Obras Públicas, generando un modelo que derivó en la representación que en la actualidad tenemos de nuestro país. Es posible establecer que dicho proyecto llevó a estructurar una mirada espacial diferente, que se puede observar con la instalación del ferrocarril, un proceso que terminó por afianzar la apreciación del espacio heredado. Una percepción con un fuerte sentido norte-sur, mirada que repercutió directamente y colaboró con la consolidación de un país centralizado. El ferrocarril se posiciona como un símbolo a partir del cual el Estado toma el control definitivo del territorio y amplía con él las fronteras productivas. Esto postula el claro indicio de una política definida que dictamina una visión de mundo desde la capital hacia los extremos.

En un inicio, y previo a la dinastía del ferrocarril, la visión era más horizontal y determinada por hitos geográficos puntuales y reconocibles: montañas, ríos, valles, islas o puertos. Hasta 1850 el país estaba compuesto por varios «Chile», era un intento de nación. Esta multiplicidad era dada por la dimensión plural de su territorio. Las distancias eran enormes y esto contribuía a mantener un cierto grado de aislamiento y poca comunicación entre los pueblos y ciudades.

Es aquí cuando surge el concepto de «identidad». Su asentamiento permite establecer una fuerte relación con lo cultural y entender, además, que hay diversas concepciones al respecto, pues la identidad cultural está en constante y permanente reconstrucción. No obstante, esto no ocurre al azar, sino dentro de las relaciones que se originan a partir de símbolos e ideas preexistentes. El hecho de que existan estos símbolos e ideas permanentes no asegura que sus significados hayan sido siempre los mismos. La identidad no es una especie de herencia inmutable recibida desde tiempos pretéritos, sino que también puede estar sujeta a una intención dirigida con la finalidad de realizar un proyecto futuro. Estas ideas se van posicionando en el inconsciente colectivo con tal fuerza que pasan a

formar las creencias centrales con las que los chilenos se definirían ante otros si así les fuese solicitado.

Ese pensamiento puede ser ejemplificado con el Himno Nacional de Chile, canción que, de tanto repetirla, ha calado hondo en la conciencia de los chilenos. Este canto, escrito por Eusebio Lillo (1826-1910), originalmente tiene seis estrofas y un coro, y alaba constantemente al paisaje. Sin embargo, la versión habitual que cantan los chilenos es solo la quinta estrofa y el coro que ensalza las características naturales del país, haciendo énfasis en su aspecto físico, geográfico y paisajístico más que en los elementos históricos, bélicos, libertarios o religiosos. Estos aspectos están en las otras estrofas, pero el común de los chilenos las ignora o desconoce. Este himno, repetido sistemáticamente desde la infancia, es uno de los elementos que forman de manera consciente, o no, un imaginario colectivo sobre Chile.

De ahí que, en cualquier escenario de construcción de país, los gobiernos persisten en utilizar las fronteras naturales de Chile para dotar a los ciudadanos de una identidad particular. El ambiente natural, formado por el relieve y todos sus componentes geográficos, como montañas, mares, ríos, quebradas, planicies, valles, islas, la altura y extensión de la cordillera, el desierto más seco del mundo y la enormidad del mar, van acentuando la sensación de aislamiento. La sociedad chilena tiene conciencia de su separación geográfica y de su ubicación en los confines del mundo. Situación que los gobiernos han sabido aprovechar, posicionando la idea de que nuestro país, a diferencia de los países vecinos, es próspero y fértil.

Así, se instala el imaginario de que somos una gran nación, que los problemas del resto no nos afectan y que Chile es para los chilenos. No obstante, este aislamiento, muy por el contrario, termina generando ignorancia, arrogancia, racismo, xenofobia y hostilidad.

## LA CORDILLERA AL SERVICIO DEL ESTADO

La representación del paisaje en Chile se ha caracterizado por la omnipresencia de la cordillera por sobre el mar, como símbolo de lo chileno, donde la montaña sirve como un elemento trascendental para darle unidad al proyecto de Nación que se construye, desde la ciudad de Santiago como capital, hacia el resto de las regiones. En cualquier imagen gráfica diseñada por el Estado, la cordillera siempre será el ícono más potente, y esto quizás tiene relación con la presencia incuestionable de dos cordilleras a lo largo de nuestro país. Esta familiaridad y vínculo surge desde la infancia con los paisajes que los niños chilenos dibujan en sus clases: el sol naciendo detrás de la cordillera nevada, un río que baja de la montaña, una casa de campo con vacas, gallinas y perros, y una chimenea en la que sale humo de un fogón hogareño.

Este protagonismo comienza a ser delineado durante el siglo XIX en el contexto de la «racionalización del territorio, como parte de las políticas que el gobierno impulsa para establecer un país fuerte y centralizado» (Gay, 1854, p. 114). La imagen de la cordillera adquiere una nueva lectura y un nuevo horizonte interpretativo: un macizo nevado de gran elevación, impenetrable y desértico. Esta resignificación de la cordillera va de la mano con la necesidad de fijar una frontera política, una columna vertebral que delinearán de forma clara a la nación chilena.

A lo largo del siglo XIX y XX, gracias a la producción de obras artísticas, muchas de ellas encargadas, adquiridas o difundidas por el Estado, la cordillera obtiene la imagen de telón de fondo de la ciudad capital, el escenario ideal para representar la historia de nuestra patria. Esta concepción centralizadora, iniciada con Diego Portales (1793-1837) y continuada por José Joaquín Prieto (1786-1854), define la idea de un gobierno fuerte, capaz de mantener un orden interno, unitario y central que se posiciona por medio de un paisaje identitario, realizado con y desde Santiago, para poder representar a toda una nación. Se difunde la idea de mostrar en el extranjero a un Chile vanguardista, la nación más civilizada de Sudamérica, pionera, y con estándares de construcción a nivel europeo.



Gaspar Abrilot, *Cordillera del Sur*, 2020. Fotografía análoga, inyección de tintas pigmentadas sobre papel Canson Etching Rag 310 grs.

Un evento importante que ayudó con esta imagen fue el pabellón chileno para la Exposición Iberoamericana de Sevilla el año 1929. El edificio, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez (1901-1976), rompe con la tradición de edificios de estilo francés presente en estas ferias y busca lograr una propuesta representativa del país. Lo logra por medio de una evocación simbólica en la que sus volúmenes ascendentes y escarpados muros blancos sugieren una silueta de la Cordillera de los Andes. En el contexto de una exposición internacional, un edificio construido con base en la geografía nacional cobró un protagonismo inusual, pues no se trató de un simple capricho arquitectónico, más bien la intención era reflejar una serie de ideas relativas sobre cómo se entendía Chile, y cómo querían que fuera visto desde el exterior: un país moderno, adelantado y progresista.

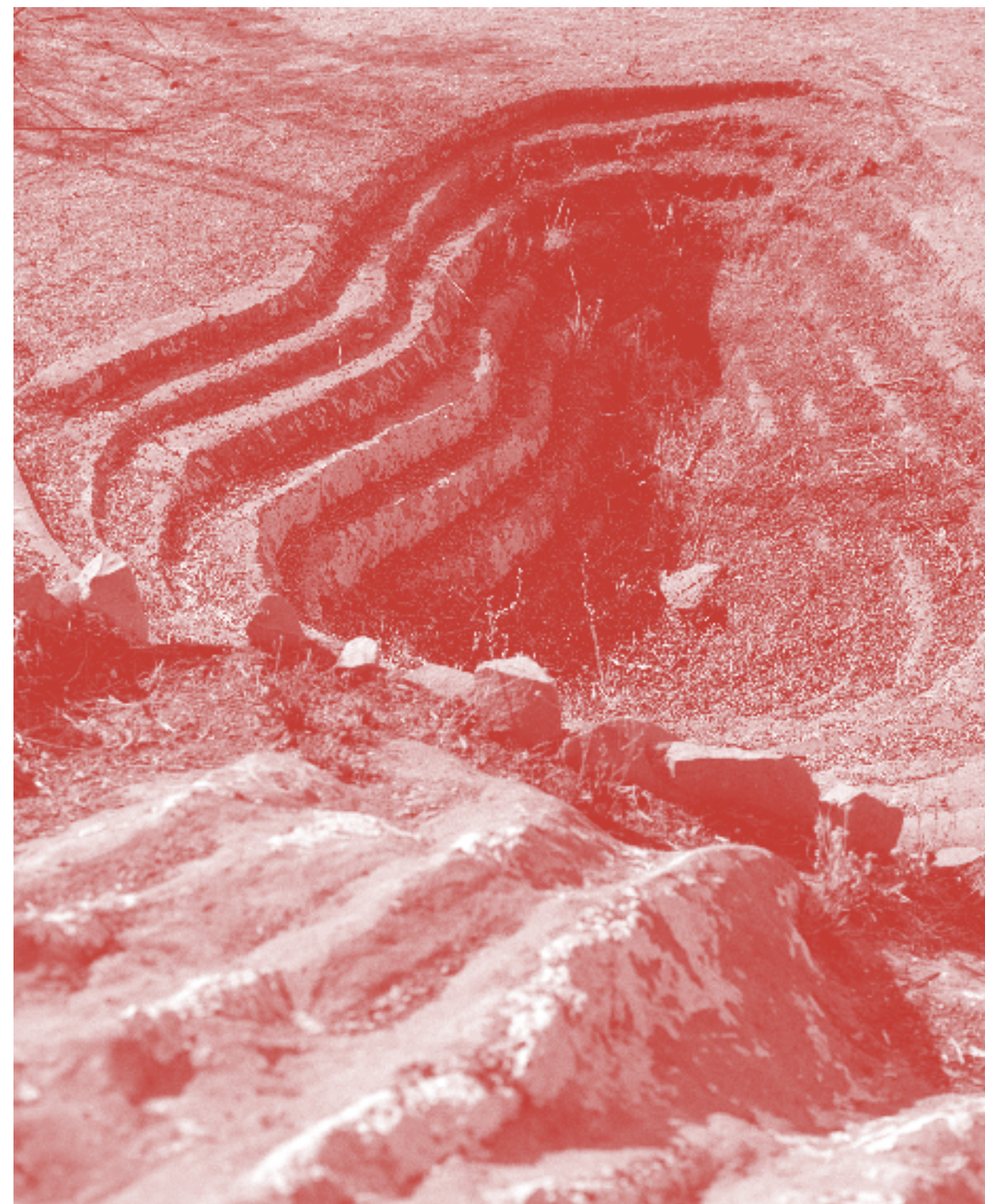
Este ideario de construcción de país es reflejado en el parque temático Mundomágico y su atracción principal, «Chile en Miniatura», diseñado en los primeros años de la década de los 80. Siguiendo el imaginario que se deseaba de Chile como un país próspero que se encaminaba a pasos agigantados hacia el siglo XXI, se proyecta un territorio en donde la cordillera es sindicada como el espacio que nos unifica a través de su monumentalidad y esplendor. A sus faldas se posiciona la ganadería, el transporte y comercio, complementario a la ciudad y al valle agrícola. En este parque se condensa la idea de nación, un espacio repleto de color, de felicidad y glorificación económica. Manteniendo un orden cardinal bien definido, se proyecta la zona norte minera, extractivista y generadora de la riqueza del país. Podemos encontrarnos con Chuquicamata y sus puertos nortinos donde llegan las importaciones extranjeras. Entre los ríos Aconcagua y Bío-Bío se sitúa el paisaje vivo y en crecimiento, y las modernas edificaciones están representadas por el Cap Ducal, la Plaza de Armas o las modernas centrales hidroeléctricas. En el sur se aprecia la zona de los lagos, las estancias ganaderas, las refinerías y la Antártica con sus bases de investigación y soberanía. Es un país unido, hermoso y próspero, en él se conjugan todos y cada uno de los planteamientos que la dictadura desea posicionar.



Gaspar Abrilot, *Cordillera XVII*, 2019. Fotografía analógica formato medio.

El paisaje y las montañas, al mirarlas en su representación pictórica y política, demuestran que no son solo un reflejo natural, sino más bien un conjunto de elecciones y reiteraciones que convierten un fondo unitario y formador en un paisaje arquetípico e identificador. La montaña vista desde Santiago naturaliza el proyecto que se ha ido construyendo silenciosamente desde el siglo XIX. En esta tarea el Estado actúa como validador al seleccionar las obras pictóricas como catalizadoras de un paisaje nacional establecido que consolida, con ello, la unidad de un país autoritario, fuerte y centralizado propuesto por Portales, continuado por Ibáñez del Campo y anclado por Pinochet.

La realidad es que Chile, tanto por su formación geográfica como por el componente humano, no es un país homogéneo (casi ningún país lo es), más bien, es una amalgama de variados componentes naturales y étnicos que viven de forma diferente, asociados a espacios y costumbres variadas. La naturaleza cambiante de norte a sur, moldea la vida de los chilenos. Cada clima y cada paisaje forja caracteres particulares que responden a la sequedad del desierto, a la intranquilidad del mar y a la fecundidad de la tierra del sur. Es así como la vida del nortino está asociada a la vida del desierto; la vida de los sureños delineada por el clima lluvioso en el que le tocó nacer; mientras que la del capitalino vinculada a una vida reservada y solitaria. Todos poseen identidades diferentes, que a su vez son diametralmente distintas a las de un aimara, un pascuense o un chilote. Esta es una situación que hemos olvidado y que tiende a ser opacada o vetada por las imágenes predominantemente centralistas que circulan en el imaginario chileno.



Gaspar Abrilot, *Chuquicamata*, 2019. Fotografía analógica formato medio.

## SIMULACRO Y SIMULACIÓN

Con estos antecedentes, este proyecto visual busca sumergirse en un territorio que propone un modelo económico y social que no prosperó. Mundomágico, como obra visual, realiza una aproximación hacia el pasado desde el presente, ofreciendo una respuesta sobre cuáles fueron los aspectos que generaron su fracaso. «Chile en Miniatura» es un parque de maquetas de las que ya casi no queda registro. Solo un conocimiento histórico o documental ha permitido establecer estas asociaciones, a través de las cuales hemos podido comprender el lugar como huella del imaginario proyectado, pues las ruinas han dado paso a vestigios que son testimonio de estructuras que representan el ideario del país.

Cuando utilizamos la ruina o el vestigio como concepto, lo hacemos con el fin de encontrar algo material, o inmaterial, que quedó de esta planificación que fue olvidada. La vegetación que ha recuperado terreno y las condiciones climáticas de este lugar abandonado ha generado la visión de un terreno distópico, mostrando una decadencia que ha sido indudablemente producto de la intervención o ausencia de la sociedad. Y no son ruinas de un pretérito remoto sino ruinas modernas, de un pasado reciente y cercano, lo que las hace aún más inquietantes.

Es aquí donde las fotografías de este proyecto buscan ofrecer una mirada basada en la suspensión temporal y espacial de este terreno. La construcción de series consistentes en la vegetación tipo arbusto, el estudio visual de la composición de suelo, la línea fronteriza de cordilleras y el registro de las diversas maquetas que aún existen, proponen una mirada estética que intenta responder las interrogantes sobre cómo se estructura el paisaje, de qué manera ha ido evolucionando y cómo el ser humano se posiciona como observador.

Enfrentarse a Mundomágico implica poder interrogarlo, por un lado, en cuanto al imaginario de paisaje que el modelo proponía y, por otro, a la forma que este proyectaba los lineamientos para la futura construcción de un ideal de país. A lo anterior hay que agregar que este doble proceso de representación y proyección



Gaspar Abrilot, *Estadio Nacional*, 2019. Fotografía analógica formato medio.

fue llevado adelante en un período donde el ambiente político, económico, social y cultural se vio fuertemente marcado por la Dictadura, por la irrupción de la arquitectura posmoderna y por las dramáticas transformaciones a las que estuvieron sujetas las ciudades del país. El modelo establecía el control absoluto de los elementos simbólicos naturales y económicos que el gobierno necesitaba, para disponerlos en un terreno que permitiera delinear y guiar a una nación hacia el siglo XXI.

Los políticos quizás han sabido siempre que el dominio de un espacio está en la base del poder, que la política no es una función, un territorio o un espacio real, sino un modelo de simulación cuyos actos manifiestos no son más que el efecto realizado (Baudrillard, 1978, p. 33).

En «Chile en Miniatura» el paisaje representado no solo proponía un único futuro sino que, al igual que un caleidoscopio, estallaba en una gran cantidad de posibles visiones, dando cuenta de un territorio múltiple. Se utiliza la maqueta como simulacro y simulación de la visión que se deseaba proyectar a principios de 1980, pues la simulación es fingir tener lo que no se tiene. También, se potenció el vínculo fundamental de un país con sus altas cumbres en relación a los asentamientos humanos, dando cuenta que, en Chile, ciudad y montaña actúan como dos entidades fuertemente ligadas, partes de una misma totalidad.

Hoy nos encontramos con un paisaje devastado, contrario a la visión proyectada de un país con vistas paradisíacas y una economía pujante. Un verdadero Oasis. Todos los elementos simbólicos presentes en este terreno, representados en las fotografías del proyecto, establecen un escenario distópico que supone la ruina como resultado de la no acción del ser humano sobre el cuidado de estos monumentos emblemáticos, que en su momento fueron enarbolados bajo el dictamen del progreso y la imagen del futuro.

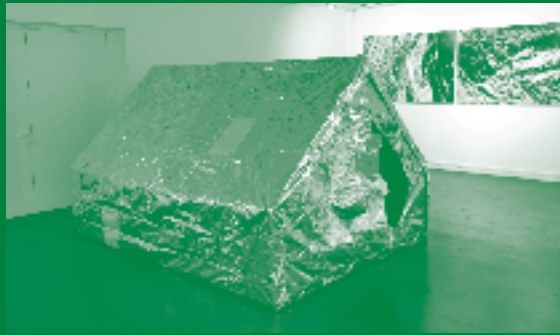
Resulta paradójico que la realización de este proyecto fotográfico haya coincidido con un levantamiento histórico de un pueblo que cuestionó el modelo, los simbolismos y la propia cultura, provocando el derrumbe de todo el imaginario construido por una élite y una clase política. La caída de una cortina que no dejaba ver las enormes falencias que teníamos como nación. Mundomágico actualmente es un terreno apocalíptico, la representación gráfica de un Chile que no terminó de cuajar, repleto de maquetas chapuceras derruidas por el paso del tiempo y rodeadas por una vegetación que ha recuperado su lugar.

## REFERENCIAS

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y Simulacro*. Kairós.
- Cosgrove, D. (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. *Boletín de la A.G.E.* 34, 63-89.
- Esteve Secall, R. (2001). Nuevo segmento emergente de turismo: los parques temáticos. *Cuadernos de Turismo*, núm. 7, pp. 35-54. Universidad de Murcia.
- Foucault, M. (1986). Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias, *Diacritics* Nº 16. Originalmente publicado en *Architecture /Mouvement / Continuité* (1984).
- Gay, C. (1854). *Historia física y política de Chile: documentos sobre la historia, la estadística y la geografía*. Gobierno de Chile.
- Peliowsky, A. y Valdés, C. (2014). *Una geografía imaginada: diez ensayos sobre arte*. Metales Pesados.

FRANCISCO GARCÍA

# La trampa del brillo



Este proyecto consiste en intervenciones sobre el paisaje, la búsqueda por revelar aspectos territoriales intrínsecos a nuestra latitud y reflexionar respecto de nuestro sentido de pertenencia, a ratos trastocado por la irrupción de un sistema de mercado que maneja nuestros anhelos e intereses usando la imagen publicitaria como método de conquista.

### **DEL HABITANTE, SU RELACIÓN CON LA LATITUD, SU REFLEXIÓN Y SU EXCLUSIÓN**

Podemos referirnos al hombre como un ser que determina una temporalidad en un espacio específico y al espacio como un lugar constituido desde la superficie por la relación que establece la luz con la materia. Somos capaces de medir esa temporalidad al habitar un tiempo específico. Al espacio, por su parte, podemos analizarlo en la relación que construyen el suelo con el cielo, donde el suelo es el que dispone la base en que nos sostenemos, mientras que el cielo es lo que dispone, a través de los elementos que componen su vacío y a parte del factor lumínico, un 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). Watsuji plantea la relación con el espacio desde el punto de vista de la condición climática, pero también como manera de completar la relación que Heidegger desarrolla en *Ser y Tiempo* (1927), texto en el que se comprende la estructura de la existencia humana como

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, podemos entender al sujeto en su dualidad individual y social que, además, comparte «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 *fūdo*, 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 a 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) acude 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).

A lo largo del tiempo, distintas culturas han tenido que adaptarse a los aspectos climáticos de las diferentes 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 espacio, han pasado a formar parte de la historia y a ser un antecedente de desarrollo para cada localidad que termina perteneciendo a la configuración de la historia. Es por esto que en adelante ya no hablaremos solo de la relación tiempo y espacio, sino también de espacio y ambiente. Al hombre ya no solo lo

entenderemos como un ser individual, sino también como un ser social. 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.

«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), dice Watsuji. 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» Watsuji (p. 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 determinan 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». Podemos fraccionar al mundo en 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, y desde la generación de espacios de vivienda que en su conjunto conformaron la aparición de los primeros asentamientos.

Augé, 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 establecer que una cultura puede definirse, entonces, por el conjunto de saberes asociados y puestos a favor de un desarrollo comunitario y con fines comunes. Pero también por las respuestas generadas acerca de una reflexión sobre de las necesidades de sobrevivencia en un ambiente específico que se diferencia por esa localidad y por su propio tiempo, y donde cada lugar histórico se distingue por su manera particular de interactuar con los propios aspectos que definen su habitar.

Muchas de 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. Primero dominadas 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. Esta 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.

Ahora, tomando distancia de estos lugares antropológicos, y refiriendo a las propias prácticas y maneras de habitar, aparecen las siguientes preguntas: ¿Cuáles son los elementos que distinguen el espacio original de ese «ambiente» que hoy habitamos? ¿Cómo los reconocemos y cómo nos afectan? ¿Cuáles son las variables relevantes que determinan nuestra temporalidad? ¿Construyen nuestra espacialidad? ¿De qué manera respondemos 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), se refiere al desarrollo de procesos industriales y tecnologías a las que dio inicio la Revolución Industrial. En relación a esto 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 (p. 27-28).

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

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 (Concheiro, 2016, 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, en el «hoy» existe un abandono de esas costumbres. 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.

## EL SUJETO COMO LA IMAGEN HABITADA

Cuando hablamos de la imagen como un hecho de representación de una temporalidad y de un espacio, no lo hacemos desde las imágenes que pasan a ser parte de ese espacio, ni de cómo vuelven a él, interpelando al sujeto en sus formas de percibir los contenidos que en ellas aparecen. Se inscriben «en» una superficie, «hacia» otra, siendo el cuerpo la superficie que recibe lo que la imagen proyecta a partir de su percepción. En ese sentido, el cuerpo aparece como el lugar donde se inscriben los acontecimientos y donde se va forjando la identidad, en una simbiosis entre la experiencia del propio ser y con otros.

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 *Antropología de la imagen* (2007) Hans Belting señala que «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, refiriéndose 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» (Belting, 2007, p. 76). Esto trascendió sobre un imaginario que el antecedente indígena adaptó, reconcibió y transformó, derivando en que estas imágenes «se igualaron con la mirada que había caído sobre ellas» (p. 76). Hubo una simbiosis donde las imágenes surtieron efecto a partir del uso de un espacio que, en este caso, se atribuyó la religión católica, razón por la que podemos distinguir distintas vírgenes sobre la base de una sola.

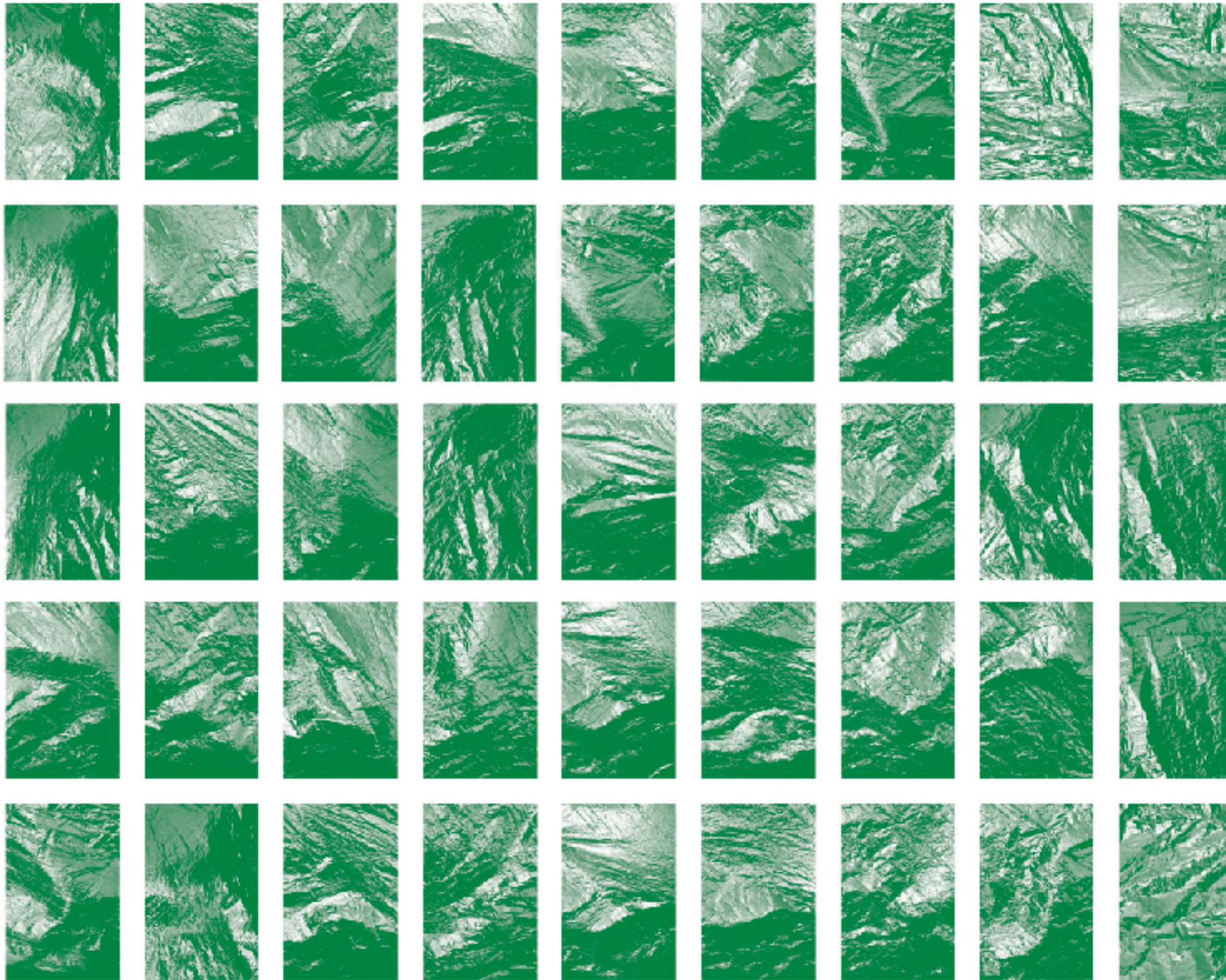


Imagen 14 | Francisco García, *Secuencia Geofotográfica* | Fuente: archivo personal (2019).

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

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

#### **DE LA OFERTA, SU INSERCIÓN EN EL ENTORNO Y EL CONSUMO**

Luego de presentar la alteridad como los distintos hechos a los que estamos sujetos y de entender la imagen como un posible método de conquista, aparece el cartel publicitario como algo que viene a modificar el entorno y a conquistar los intereses de la gente. Esto trasciende al inhibir los sentidos respecto de ciertos aspectos fundamentales de un habitar.

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 sí 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 (Augé, 1992, p. 23).



Imagen 1 | Francisco García, *Fast Food* | Fuente: archivo personal (2019).

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, en las que, 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 de la que hacíamos referencia, se hace visible y toma lugar 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 la asociaremos, desde la mirada de Luciano Concheiro, con la aceleración de un sistema de producción industrial que repercute en el paisaje y el medio ambiente, usando 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, el que en el mejor de los casos empata al no poder superar el resultado de 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, reemplazando, incluso, la relevancia a la que puede llegar a un sistema democrático, con una participación que se ajusta a la de la propia demanda que determina el sistema de mercado. El hecho de adquirir viene a reemplazar cualquier acto sensible y noble respecto de un habitar consciente.



Imagen 2 | Francisco García, *Agónicos* | Fuente: archivo personal (2019).

### EL CARTEL EN DESUSO: EVIDENCIA DE UN SISTEMA DE MANIPULACIÓN

Durante los viajes que sostuve en el último tiempo sobre la ruta 68 observé la sucesión de carteles publicitarios vacíos de información. En ese momento entendí no solo la condición temporal de estos soportes y la relevancia del espacio donde se sostenían, sino también la implicancia que tuvieron esos carteles en 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 se 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.

A partir del desuso del cartel, 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 *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.

Entonces, ¿cómo entendemos lo que queda ahí instalado? Podríamos responder desde dos lugares. Primero, desde la condición material del soporte: un paralelepípedo bidimensional metálico sin información y con cierto relieve producto de su relación con el ambiente. Objeto que plasma la luz que recibe bloqueando un entorno físico, pero que refleja, según su posición y orientación, la luz del cielo. 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 era parte. Segundo, desde la condición comunicativa, donde 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 parte de una misma latitud siendo partícipe de un mismo espacio continuo y medible.

¿Cómo hago aparecer lo que para mí es relevante desde un registro fotográfico? Como oportunidad, el hecho de hacer una serie fotográfica que se vincula tanto en su primer plano por su figura como en un segundo plano por su fondo geográfico, permite pensar en cuestionar ese devenir excluyente del fragmento, por lo tanto, la idea de esa reconstrucción territorial aparece como respuesta hacia los intereses de la investigación.

La estrategia sobre el registro de este fenómeno ocupa la repetición como método de evidencia, en la que aparece una diferencia vinculante. Como plantea Giles Deleuze en *Diferencia y Repetición* (1968) 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, pero 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.

Veo ahí, en los carteles, un documento anónimo. Objetos que reúnen un trayecto en un territorio determinado. Interpreto los carteles vacíos como la reproducción que se repite, donde asumo la forma vacía de la diferencia levantándola como una constante ante el cambio que tiene 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.

### LA TRAMPA DEL BRILLO

Ahora me voy a referir 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, uno 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

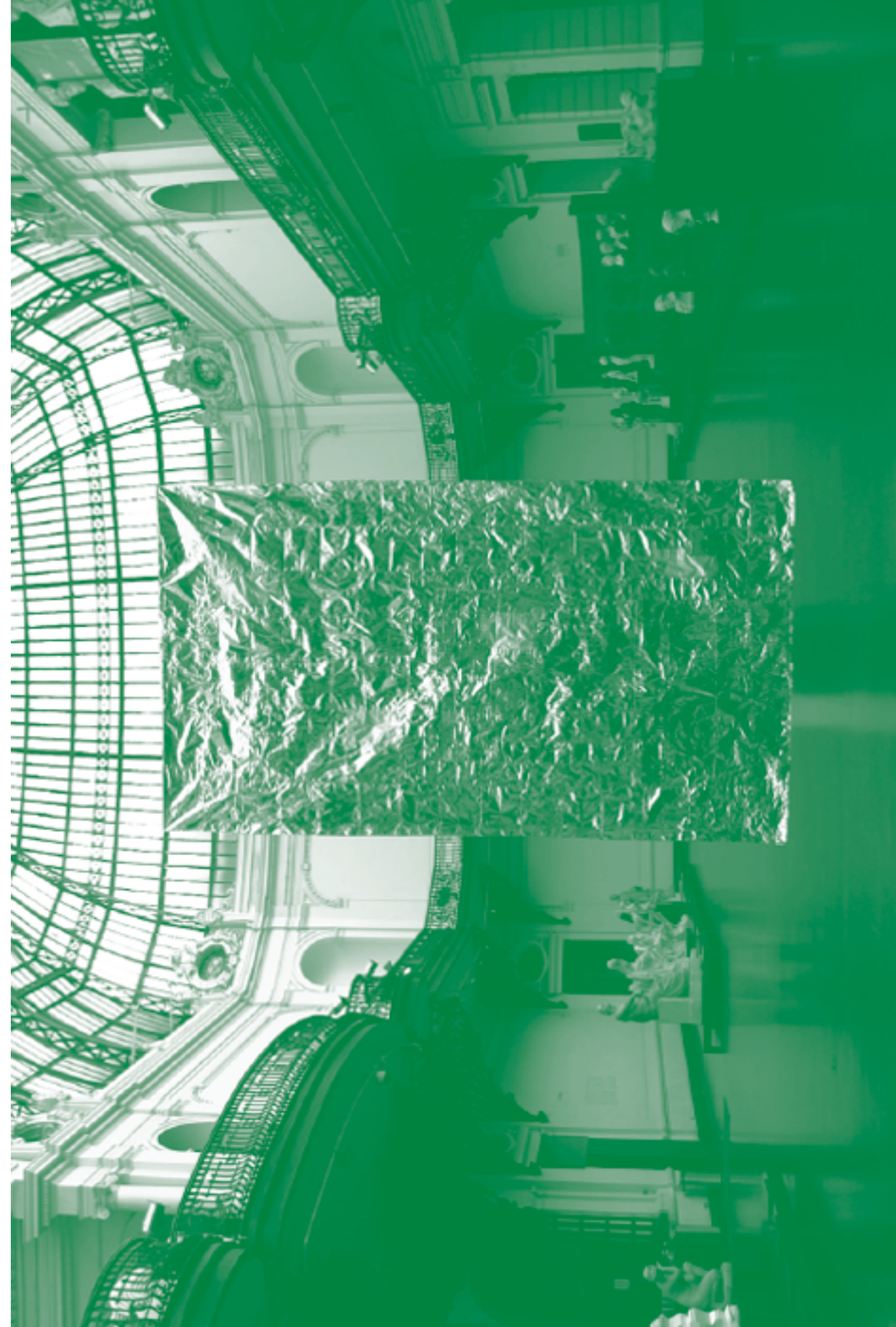
material. Representa una idea que no es. Cambia y varía según a quién se enfrenta. Entonces aparece la pregunta, ¿qué es lo que se oculta en el brillo?

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.

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; sumado a la idea de la reconstrucción del paisaje e instalada como un hecho consciente, me tocó enfrentar un envase de alimento procesado que al ver en su interior reflejaba, igual que el cartel, pero 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 las 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 llenos de información.

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 evidencie el consumo de alimento procesado y otro que, al mismo tiempo, lo niegue. 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 simule el mismo bloqueo que produce un cartel en desuso, por la

Imagen 3 | Francisco García, *Evidencia y Negación* | Fuente: captura de video. Archivo personal (2019).



similitud del material que produce el brillo del polipropileno para reflejar la luz que su entorno proponga.

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 suma de toda la información de los componentes de los alimentos consumidos, tanto en calorías y sellos como en «ingredientes».

### LA RESPUESTA DEL MODELO A TRAVÉS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

Hay un vínculo formal directo entre el 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 entiende como un material que se debilita ante esa falta de estructura por consecuencia de las leyes naturales y gravitatorias que contiene el espacio vacío, donde el último lugar de esa gravedad es el suelo.

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, 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

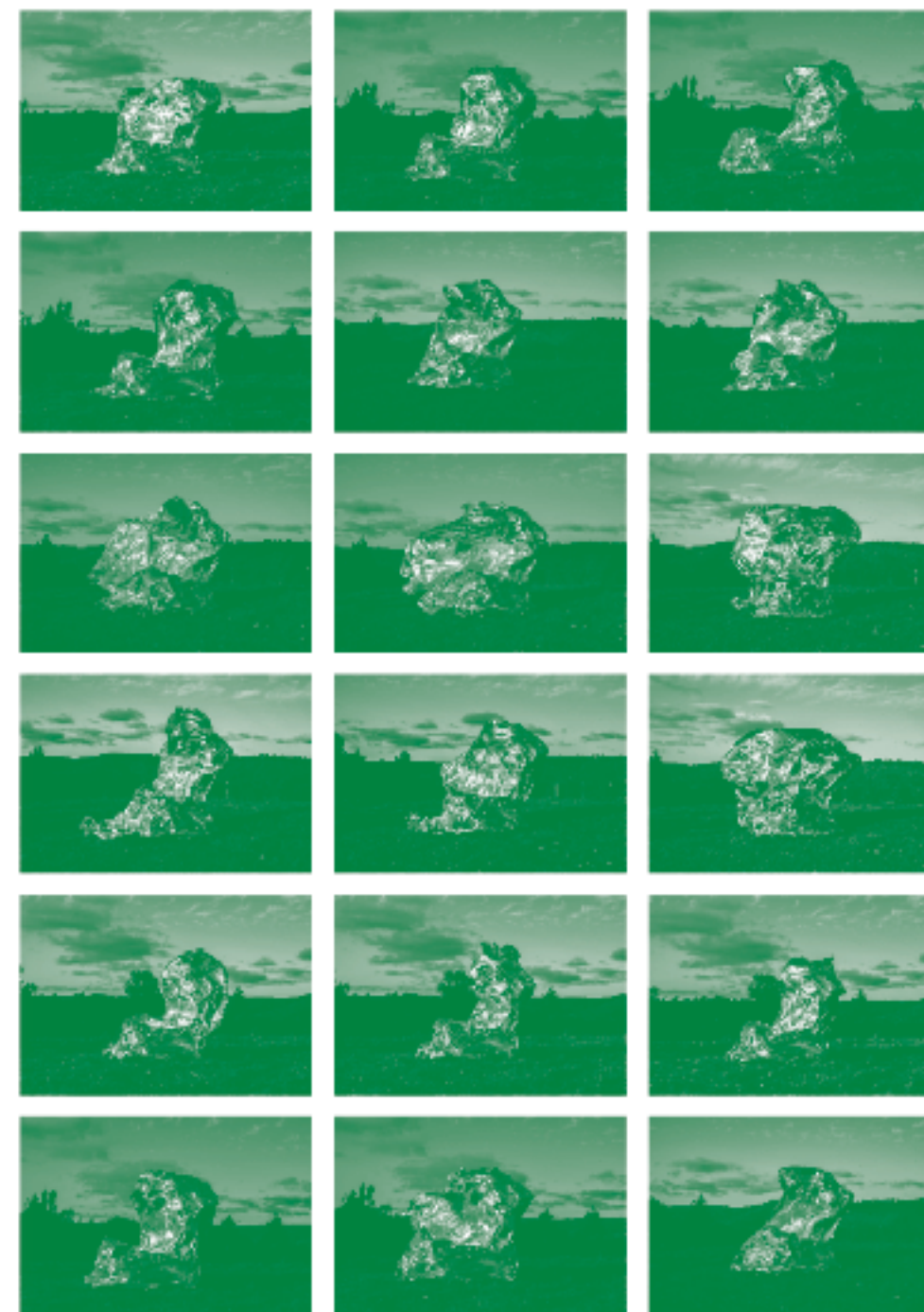


Imagen 4 | Francisco García, *Secuencia Salvataje #1* | Fuente: archivo personal (2019).

a esos aspectos climáticos que se desplazan por el vacío. Viento y luz transitan de manera simultánea e independiente 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.

Es entonces mi propuesta una instalación efímera y temporal, registrada frontalmente de la misma manera que el cartel, pero esta vez horizontalmente y a color, con el propósito de acentuar el horizonte como un lugar de encuentro entre fragmentos, y al paisaje como elemento constituyente de nuestra existencia. Un acto reflexivo 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 el reflejo de la capa para percibir los aspectos primitivos que componen nuestro espacio. 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 usé unas telas de polipropileno llamadas mantas de salvataje, mantas de rescate o mantas de emergencia, las que elijo para esta etapa del proyecto porque, además de portar un significado en su nombre, 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 CO<sub>2</sub>, la tela es de mayor dimensión y más liviana que la resultante del *patchwork* de los envases de polipropileno de alimentos procesados. No obstante, refleja de igual manera para los efectos que esta investigación propone.



Imagen 5 | Francisco García, *Salvataje al Borde #1*. Fuente: archivo personal (2019).



Imagen 6 | Francisco García, *Salvataje a la Cordillera #1*. Fuente: archivo personal (2019).



Imagen 7 | Francisco García, *Salvataje a la Montaña #1*. Fuente: archivo personal (2019).



Imagen 8 | Francisco García, *Salvataje al Valle #1* | Fuente: archivo personal (2019).

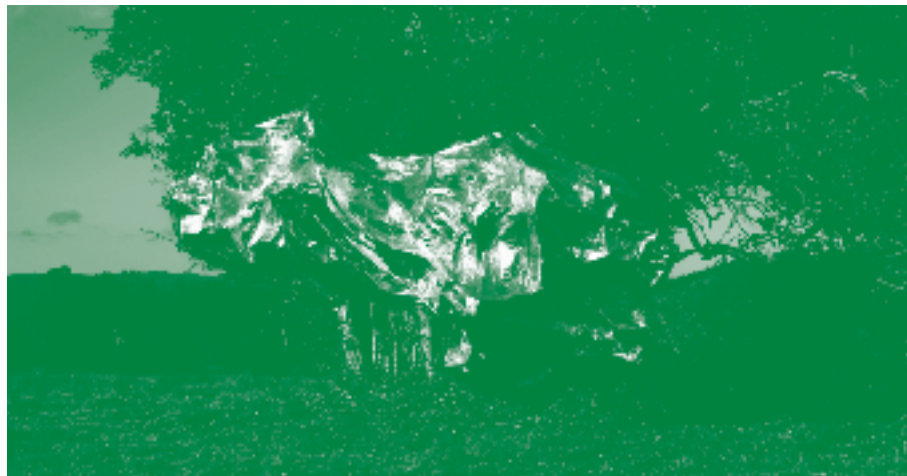


Imagen 9 | Francisco García, *Salvataje al Boldo #1* | Fuente: archivo personal (2019).



Imagen 10 | Francisco García, *Salvataje a La Flora #1* | Fuente: archivo personal (2019).

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 este acto 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. Acción que 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).

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 llevar a cabo una serie fotográfica que ratifique 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. A continuación, se registra en fragmentos el paño extendido en el suelo y las variaciones que presenten en su forma por la reacción a la sumisión de un nuevo ambiente, lo que refleja un nuevo proceso de cambio, esta vez con una geografía inscrita en su superficie.



Imagen 11 | Francisco García, *Salvataje al Bosque #1* | Fuente: archivo personal (2019).



Imagen 12 | Francisco García, *Salvataje al Cielo #1* | Fuente: archivo personal (2019).



Imagen 13 | Francisco García, *Salvataje al Suelo #1* | Fuente: archivo personal (2019).

## REFERENCIAS

- Augé, M. (2000) *Los «no lugares» espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*. Editorial Gedisa.
- Belting H. (2007). *Antropología de la imagen*. Safekat S.L.
- Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Editorial Itaca.
- Berger J. (2012). *Modos de Ver*. Editorial Gustavo Gili.
- Bergson H. (1963). *Obras escogidas*, traducción José Antonio Miguez. Editorial Aguilar.
- Calvino, I. (1972). *Las ciudades invisibles*. Ediciones Crisálida 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*. Editorial Anagrama.
- Debord, G. (2014). *La sociedad del espectáculo*. Editorial Indómita.
- Debray, R. (1994) *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada de Occidente*. Ediciones Paidós.
- Deleuze, G. (2017). *Diferencia y repetición*. Amorrortu editores.
- Demos, Tj. (2017) *Against the Anthropocene. Visual Culture and Environment Today*. Sternberg Press.
- Hauser, A. (1978). *Historia social de la literatura y el arte*. Editorial Labor.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*, traducción Jem Cabanes. Editorial Planeta - De Agostini.
- Norberg-Schulz Ch. (1980), Kahn, Heidegger, El lenguaje de la Arquitectura. *Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid* nº 223.
- O'Doherty, B. (2011) *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. 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*. Ediciones Sígueme.

- 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>
- 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](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/](https://www.earthisland.org/journal/index.php/articles/entry/where_did_the_word_tree-hugger_come_from/)
- Canal Encuentro. (9 de noviembre de 2016) Diálogos Transatlánticos: 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>

KIMBERLY HALYBURTON FUSTER

# Marca de agua:

INTERVENCIÓN FOTOGRÁFICA COMO MEDIO  
DE REPRESENTACIÓN Y DOCUMENTACIÓN  
DEL HUMEDAL DE BATUCO

Marca de agua (2018) consiste en el proyecto de documentar mediante fotografías panorámicas el humedal de Batuco, ubicado entre Lampa, Tiltil y Quilicura (Región Metropolitana, Chile).

Me interesó plasmar los diferentes puntos de vista de ese territorio para visualizar los fragmentos del paisaje, buscando construir una imagen que dé cuenta de su estado, desde su estética como cuerpo de agua, y de su relevancia ecológica. Para ello utilicé la cámara estenopeica como medio fotográfico realizando representaciones panorámicas repetidas y superpuestas del humedal, exhibiendo su estado y la contaminación a la que está expuesto.

Esta obra surge desde la necesidad de expresión, y a través del lenguaje artístico-fotográfico, para evidenciar el daño generado en los ecosistemas naturales. El proceso de construcción de *Marca de agua* mantiene la esencia de los primeros experimentos para fijar una imagen de forma permanente. Busca proyectarlos en la ejecución de la imagen, estableciendo un vínculo entre el uso de aparatos artesanales con el paisaje documentado, devolviéndole el carácter objetual que se observa en el revelado de negativos y su intervención.

## ESTENOPEICA Y PANORÁMICA

Los adelantos tecnológicos han permitido que hoy en día cualquier persona pueda tomar fotografías con dispositivos electrónicos. Pareciera que la imagen técnica está cada día más desvalorizada debido a su uso masivo. Presente en todo momento de nuestra cotidianidad, dejamos de tener conciencia de que es una construcción técnica y simbólica. Olvidamos cuál es el origen del proceso fotográfico y los esfuerzos que fueron necesarios para lograr fijar una imagen sobre un soporte permanente. Por esta razón, se hace necesario volver a estos procedimientos y comprender las técnicas desde sus inicios.

Hay constancia del uso de la cámara estenopeica desde el año 500 a.C. Este procedimiento permitió a pintores y retratistas crear sus obras y observar las imágenes proyectadas antes de que pudiesen ser fijadas en un soporte permanente (Hockney, 2001). En 1826 Joseph Nicéphore Niépce, luego de experimentar por casi 10 años con piedra litográfica y materiales fotosensibles, logra fijar la imagen observada con la cámara oscura por medio de la heliografía. En 1827, Daguerre, gracias a su asociación con Niépce, comienza a pulir la técnica en pro de su nitidez, hasta que en 1839 crea el daguerrotipo, una impresión única sobre placa de cobre utilizando la característica fotosensible de las sales de plata, vapores de cobre y mercurio (Bajac, 2011). Pocos años después, en 1844 Frédéric Martens realiza la primera imagen panorámica auténtica, utilizando la mitad horizontal de una placa de daguerrotipo (Hacking, 2015). Con el tiempo la fotografía toma nuevos rumbos hacia la masividad. En el año 1966 Ed Ruscha (1937) trabaja por medio de la panorámica horizontal de la imagen y realiza la emblemática documentación de todos los edificios de Sunset Strip en Los Ángeles (Hacking, 2015).

Desde la consideración de los derroteros que ha atravesado la construcción de la imagen técnica, busqué plasmar las diferentes vistas del humedal: lo que se puede observar en su biodiversidad y las problemáticas a las que está expuesto. El uso de cámara estenopeica como medio para la creación de representaciones panorámicas fragmentadas, propone un diálogo entre los contrastes estéticos y medioambientales del territorio afectado por los desastres ecológicos que lo aquejan.

La confección de la cámara se relaciona con mi interés por la manufactura de los elementos que se utilizan en el proceso de captura fotográfica. Este procedimiento me permite manipular cada toma y da espacio al accidente y la experimentación en el acto mismo de la captura de la imagen. Para construir la cámara sigo los principios básicos de una cámara oscura, como recipiente estanco la luz, utilizo dos cajas de fósforos sobrepuestas, un trozo de lata para el estenopo y, como material fotosensible, un rollo fotográfico 35 mm color.

Para representar el territorio busco que la imagen pueda abarcar la extensión horizontal del paisaje. A partir de la unión de los fotogramas superpuestos, capturados con la cámara, realizo tomas en 90°, 180°, 360°, avanzando en línea recta para lograr introducir al espectador en el ambiente, utilizando doble exposición y diferentes alturas durante la toma. Con esto busco modificar la captura tradicional del paisaje, exponiendo las diferentes maneras en que movemos nuestros ojos al observar el panorama.

## INTERVENCIÓN DE LA IMAGEN

En la actualidad existe el uso masivo de diferentes cámaras y medios tecnológicos, sin embargo, siempre hay autores que vuelven al origen del proceso y buscan nuevas formas para representar el paisaje.

Abelardo Morell (1948) realiza una interesante reproducción de paisajes utilizando la cámara oscura. Morell captura el reflejo del paisaje que se forma en el suelo donde se ubica la cámara tienda, creando una doble exposición que marca huellas y texturas del lugar. Esto nos aterriza al sitio desde donde se está tomando la imagen. Lo que no se podrá observar en la fotografía es lo que se decide dejar fuera del encuadre, pero que es relevante, porque es desde donde nos situamos siendo parte de ese paisaje. La imagen se vuelve más sugestiva cuando pasa por una intervención, como la sobreposición de imágenes, generando contraste con el paisaje.

Otro artista que me ha interesado es Matthew Brandt (1982), quien fotografía parques nacionales estadounidenses y luego sumerge las imágenes impresas en los lagos y ríos que captura, modificando la imagen y creando una nueva representación en la cual involucra elementos del lugar. Como resultado obtiene imágenes multicolores de los lagos y cuerpos de agua que se ven afectados por diferentes sustancias externas al medio natural, exceso de minerales o químicos dañinos. La intervención tiene relación directa con el estado del paisaje, mostrando el daño de agentes externos que están afectando no solo a la emulsión de la impresión, sino al lugar que representa la imagen.

Roberto Huarcaya (1959) investigó, a partir de un interés personal con el fotograma, los procedimientos experimentales y el paisaje natural. En el año 2014 realizó la investigación y representación fotográfica de la selva de Tambopata, Perú. Allí se da cuenta que no puede utilizar una cámara convencional para abarcar «la inmensidad inasible de la selva». Logra involucrarse con ella cuando decide «experimentar con lo más primario de la experiencia fotográfica, hacer fotografía sin cámara y realizar grandes fotogramas» (Huarcaya, 2014). Según su propia declaración, usa la naturaleza como fotograma, en su estado más puro y sin intervenciones ni aparatos intermediarios. A este procedimiento da el nombre de «Amazogramas» (Huarcaya, 2014).

Explorando el impacto que tenemos como sociedad sobre el planeta, Edward Burtytsky (1955) realiza fotografías aéreas de lugares alterados por la industria, relaves mineros, vertederos, la masividad de las grandes ciudades, entre otros. El conflicto que se genera entre la belleza de la imagen y la intervención de la mano del hombre sobre el territorio es esencial en su trabajo. En *Water* (2013) sentencia: «No hay vida sin agua», mostrando la problemática de los cursos de agua en el planeta.

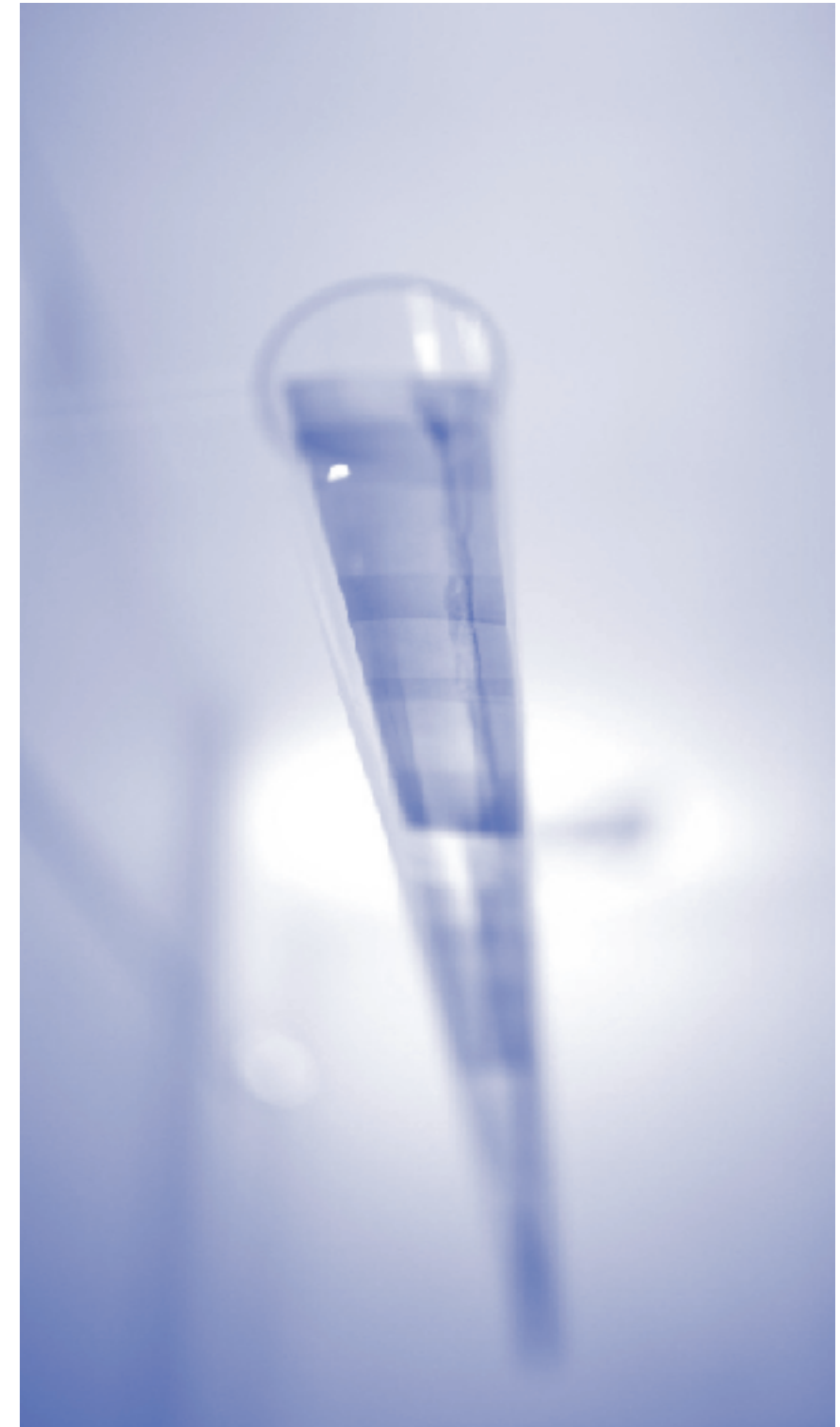


Imagen 1 | Kimberly Halyburton, *Detalle «montaje del tubo»* | Fuente: archivo personal (2018).

## DESECHO, EXTRACCIÓN, DESVÍO

*Marca de agua* surge de mi interés en la fotografía de paisaje. Inicio esta búsqueda el año 2017 en el Humedal de Mantagua en la comuna de Quintero. Entre los ecosistemas de mayor importancia se encuentran los humedales por ser lugares de concentración de aguas en donde anidan, migran y se reproducen una gran cantidad de especies. A partir de esto realizo un mapeo de los lugares cercanos a la región Metropolitana donde existen cuerpos de agua.

El humedal de Batuco es el humedal natural más importante de la Región Metropolitana, considerado sitio prioritario para la conservación de la biodiversidad. En mis exploraciones al lugar doy cuenta de su deterioro, el descuido de los alrededores, la contaminación que provocan las fábricas aledañas y pequeños basurales que generan los pobladores por ser un sitio alejado de la urbe. Sin embargo, al estar frente a la laguna llena de agua y vida durante el invierno, no se observan todas las problemáticas que lo aquejan. Por esto lo elijo como sitio de estudio, por la necesidad de mostrar este lugar tanto en su problemática como en su belleza.

Una de las causas importantes de contaminación ocurre en el 2005, cuando se registra la mortandad de cientos de aves causada por el derrame de residuos no permitidos de la planta de aguas servidas La Cadellada. Luego hay registros del año 2011, en donde el humedal se observa casi completamente seco. Paradójicamente, solo sobrevive gracias a los desechos vertidos por la planta de aguas servidas precariamente tratadas. Por este motivo, se le ha permitido continuar vertiendo los residuos, ya que sin esos se secaría por completo. Además, ocurre constantemente el desvío de las aguas para uso doméstico y de regadío por parte de los propietarios del Fundo La Laguna, el cual incluye parte del humedal, situación que incurre en el uso ilegal de las aguas para uso particular, ya que se considera usurpación reiterada de aguas lacustres de un sitio prioritario (Ugarte, 2011). A esto se suma la presencia de Cerámicas Santiago en el borde sur oriente del humedal. Por una parte, esta empresa realiza desde su instalación en 1981 extracción de arcillas desde el subsuelo del humedal, aumentando su profundidad y

reduciendo su expansión diametral, lo que ha generado un daño en la zona sur del espejo de agua que no se ha logrado recuperar (Campo Tello, 2008).

Bajo estas problemáticas defino algunos conceptos presentes en el territorio, los que se trasladan a la imagen por medio de la observación del paisaje en sus diferentes estados a través del tiempo y de las intervenciones. Dichos conceptos son el desecho de residuos, la extracción de arcillas y el desvío de aguas desde el humedal hacia las zonas de regadío, los que son trabajados en la obra mediante la intervención de la imagen, el daño que se realiza sobre la impresión y la pérdida de material que conlleva esta acción. Para dar a conocer estas problemáticas decido realizar tres mapas que muestran en detalle cada problemática.

Realizo una nueva exploración en el humedal durante enero del 2018, en donde se observa la escasez hídrica del lugar, lo cual me lleva a registrar imágenes que den cuenta de ello, e inicio un proceso de conceptualización de los temas definidos desde la investigación.

La primera intervención consiste en rasgar un trozo de negativo utilizado en el montaje de *Laguna Oriente*; decido realizar pequeñas incisiones a lo largo del negativo con un elemento punzante, eliminando la emulsión del negativo en las zonas donde se observa el agua. Al escanear observo que las marcas se vuelven negras dejando una especie de recorrido por el humedal. Esto genera un cambio, ya que no observamos la imagen prístina del paisaje, sino que nos llama la atención la mancha. Lo anterior puede vincularse con la contaminación presente en el agua, la escasez del recurso o la muerte de especies por consecuencia de ello.

Por otra parte, se presenta el paisaje del humedal en su estado de máxima sequía durante enero del 2018. La imagen panorámica está compuesta por varios fotogramas realizados con cámara estenopeica. En este caso se observa la misma imagen repetida varias veces, marcada con una línea continua de extremo a extremo que evidencia el daño en el negativo. El límite de donde se observa el agua a lo lejos está inserta al interior del tubo, el cual remite a los canales por donde se desecha el agua contaminada hacia el humedal

que luego es extraída también a través de tubos para su uso agrícola y doméstico en desmedro de la extensión y preservación del humedal.

Bajo las problemáticas descubiertas, defino los conceptos presentes en el territorio sin la necesidad de realizar una foto denuncia, más bien, se aborda la problemática territorial desde la apariencia que adquiere la imagen con las intervenciones. Para ello ubico las imágenes del proceso de intervención del negativo en una caja de luz que muestra la imagen del humedal en miniatura, obligándonos a mirar de cerca el paisaje.

Finalmente, decido experimentar tomando como referencia los ejercicios realizados por Morell (2011), lo que me lleva a realizar imágenes de doble exposición, capturando la imagen del humedal con la laguna llena de agua y sobre ella, el suelo seco y agrietado desde donde se sitúa el operador de la cámara. Así muestro un elemento que no suele aparecer en la fotografía.

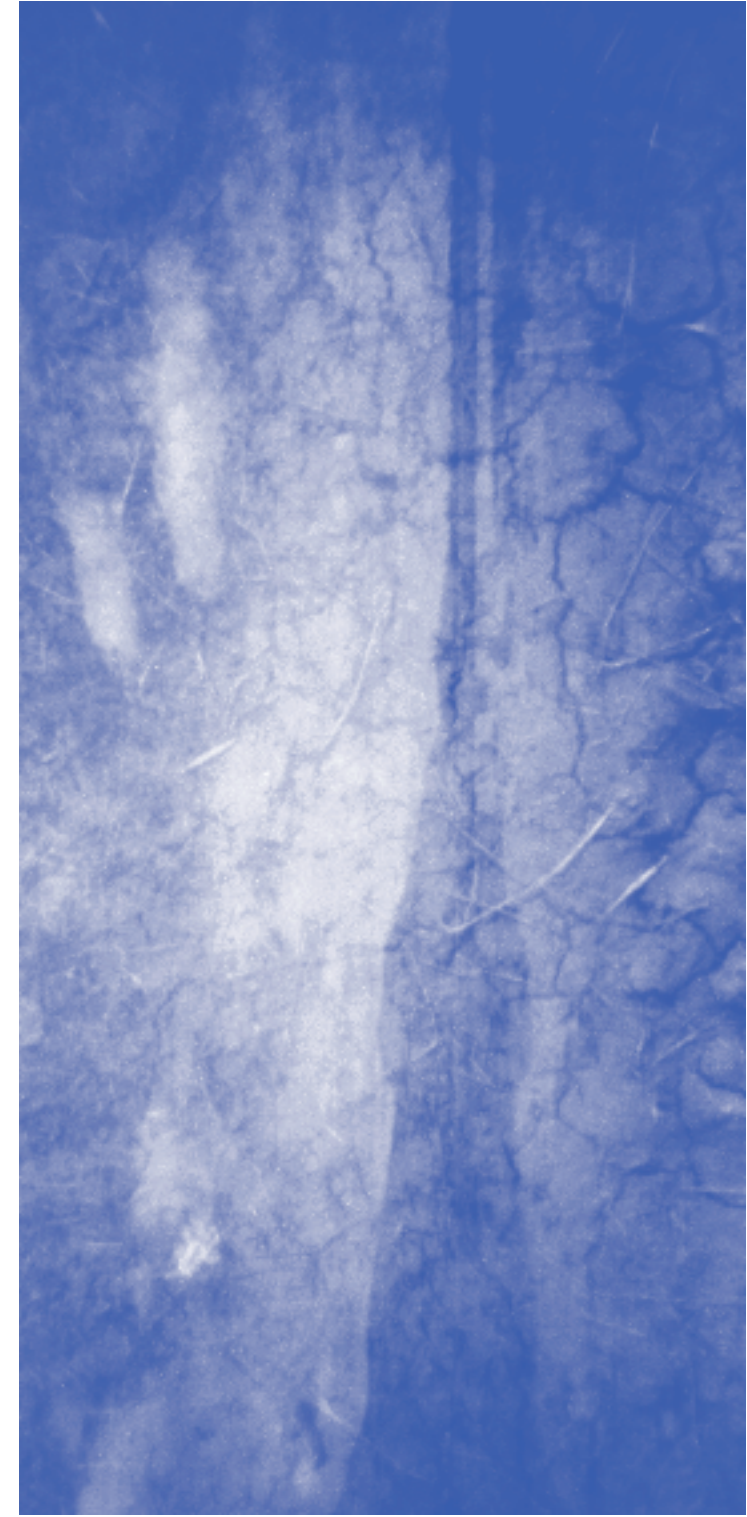


Imagen 2 | Montaje *Marca de agua. «Desvío»* caja de luz 12x25 cm Estenopeica con doble exposición | Fuente: archivo personal (2018).

## MARCA DE AGUA

«Desvío» (2018) muestra el deterioro paulatino del entorno natural. Constantemente se desvían las aguas desde el humedal para su uso en riego y consumo particular a costa de la sequía de la laguna. Muestro esto a través de una imagen de doble exposición análoga, donde se observa la laguna con su paisaje prístino y sobre ella el suelo desde donde se toma la imagen, que muestra la tierra completamente seca. Hago referencia a la dualidad que presenta el territorio, lo húmedo y lo seco en una sola imagen, su belleza y el daño como evidencia del deterioro.

«Extracción» está capturada avanzando en línea recta desde el lugar más seco de la laguna hacia el límite del agua. Se observa toda la zona que muestra la tierra y vegetación que queda cuando el lugar se seca. La imagen busca evidenciar las extracciones de arcillas desde el subsuelo del humedal. En ella se muestra el paso del tiempo en una imagen de siete fotogramas tomados con la cámara estenopeica que forman una imagen horizontal. En esta se puede observar una panorámica, pero en realidad cada imagen está tomada avanzando unos pasos hacia delante entre cada toma. Las primeras imágenes del lado izquierdo muestran la vegetación que ha aparecido en el lugar cuando ya han pasado unos meses desde que el agua se secó. A medida que avanzan las imágenes se muestra el lugar con grietas, recientemente seco. En la última parte de la imagen, a la derecha, se logra ver el límite del agua. Se muestran en una sola imagen los estados que presenta el lugar de estudio con el paso de las estaciones, el cambio de clima y el deterioro por el uso de sus aguas.

Finalmente, «Desecho» (2019) muestra la mancha sobre la imagen inmaculada del humedal de Batuco, cubierto de agua en julio 2017. Este se ve afectado constantemente por desechos desde la planta de aguas servidas aledaña, representados por pequeñas rasgaduras realizadas sobre un negativo hasta cubrir casi completamente la zona. Cuando intervengo el negativo busco romper la pulcritud de este y desarticular el paisaje inmaculado, elimino un elemento primordial de la escena dejando un vacío en el «original». Al ser escaneado, este vacío se convierte en mancha, lo cual parece que ha sido agregado un elemento externo a la superficie.

## CONCLUSIONES

Como podemos observar, desde los inicios la fotografía ha necesitado de química, óptica y física para lograr sus resultados. Observamos cómo distintos artistas en la actualidad vuelven a los procesos iniciales de la fotografía buscando resignificar, sus metodologías y formas de registro, tanto a nivel material como conceptual.

En mi obra la imagen translúcida remite directamente a lo analógico. Por su medio de impresión similar a la transparencia de un negativo, nos conecta con ese rasgo presente en la memoria. El rasgado de este busca romper la pureza del elemento y remitir al quiebre que ocurre en la naturaleza del paisaje, relacionándolo con el deterioro del lugar documentado.

Podemos observar que la intervención de los soportes busca poner en perspectiva el paisaje y nos hace analizar elementos que no vemos en una fotografía tradicional. Nos interpela para que pensemos y busquemos más allá del territorio definido en nuestro imaginario.

Al montar esta obra intento transmitir una experiencia distinta en la observación de un paisaje. Si bien se utilizan medios analógicos poco convencionales para las posibilidades de la tecnología actual, esta decisión se relaciona con generar un cruce de medios. Volver a metodologías primarias de representación mediante el uso de la cámara estenopeica tiene como objetivo devolver al espectador la experiencia vivida en la observación del paisaje. El detenerse y mirar propicia el diálogo con el paisaje, la cámara artesanal comprende una intervención mínima en esta relación, un intermediario casi invisible entre el observador-operador y el territorio.

El avance en la escasez de agua del humedal de Batuco no se da por causas naturales, sino por el uso indiscriminado de las empresas. Por un lado, utilizamos productos a destajo sin hacernos responsables ni preocuparnos de su proveniencia; por otro lado, las empresas no se responsabilizan por un manejo sostenible.

Se piensa el cambio climático como un proceso inevitable y responsable de la situación medioambiental actual, sin embargo, obviamos nuestra responsabilidad e incidencia en el tema. Se hace



Imagen 3 | Kimberly Halyburton, Montaje *Marca de agua*. «Extracción» caja de luz 6x44 cm | Fuente: archivo personal (2019).

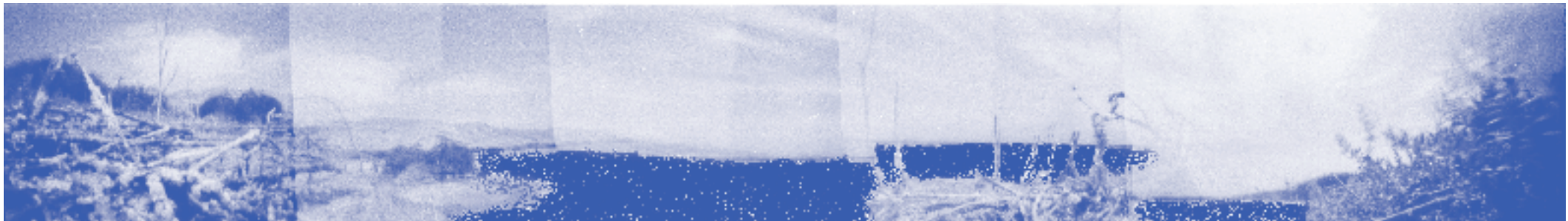


Imagen 4 | Kimberly Halyburton, Montaje *Marca de agua*. «Desecho» caja de luz 6x43 cm | Fuente: archivo personal (2019).

innegable la importancia de realizar obras con énfasis en la ecología, en donde se muestre el paso del tiempo, la falta de agua y el deterioro de los paisajes naturales, un tema contingente que actualmente está marcando el destino y estabilidad de las grandes ciudades en el mundo.

Con esta obra el suelo se convierte en evidencia del deterioro, del paso del tiempo y del cambio de clima. Muestra la escasez de agua en la zona central, del mal trato y poca protección que tienen las principales cuencas de agua de la región, nos insta a preguntarnos qué ocurre cuando este lugar se seca, cómo afecta eso a la región o a otros lugares del mundo. Es así como *Marca de agua* documenta el humedal de Batuco desde lo estético, busca inquietarnos por la mancha, la grieta, el formato, la técnica.

Estas imágenes se entienden como metáforas del dilema de nuestra existencia moderna; buscan un diálogo entre la atracción y la repulsión, la seducción y el miedo. Somos atraídos por el deseo, una oportunidad de vivir bien, pero estamos conscientes de que el mundo está sufriendo por nuestro éxito. Nuestra dependencia de la naturaleza para proporcionar los materiales para nuestro consumo y nuestra preocupación por la salud de nuestro planeta nos pone en una contradicción intranquila (Burtynsky, 2011, p. 34).

El año 2018 alrededor de 300 hectáreas del humedal de Batuco fueron compradas por la Fundación San Carlos de Maipo, institución que se caracteriza por restaurar y proteger ciertos ecosistemas naturales con enfoque social. Han presentado un plan de conservación (2018-2023) con estrategias que incluyen avance en políticas públicas, educación ambiental, planes de manejo en biodiversidad, hídrico y territorial, entre otros. En abril del 2021 el humedal es declarado definitivamente como santuario de la naturaleza por el Consejo de Monumentos Nacionales. La presión social ejercida durante años por la población, liderados por la fundación Batuco Sustentable, junto a la visibilización de la problemática medioambiental por diferentes medios visuales, ha sido crucial en la protección de este espacio clave para la conservación de los cuerpos de agua de la zona central.

La fotografía es una de las tantas formas de mostrar lo que está ocurriendo, inquietarnos y llevarnos a actuar desde nuestras propias acciones y lo que podemos mostrar, mediante el poder intrínseco de las imágenes.

## REFERENCIAS

- Bajac, Q. (2011). *La Invención de la fotografía: La imagen revelada*. Blume.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Benjamin, W. (2016). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Gustavo Gili.
- Código de aguas [DFL 1122], Ley 21652 de 2014. Ministerio de Justicia.
- CONAMA. (2004). *Estrategia para la conservación de la biodiversidad en la región Metropolitana de Santiago*.
- Del Campo Tello, P. (2008). *Estudio de impacto ambiental para cerámicas Santiago Restauración, replantación manejo en el área del humedal de Batuco*.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- Fox Talbot, W. (2010). *The pencil of nature*. Project Gutenberg.
- Hacking, J. (2015). *Fotografía: toda la historia*. Contrapunto.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto*, Destino.
- Ramsar (2006). *Manual de la convención de Ramsar. Guía a la Convención sobre los Humedales*. Secretaría de la Convención de Ramsar. 4ta edición.
- Sontag, S. (2016). *Sobre la fotografía*. Penguin Random House.
- Unarte (2006). *Consultoría para establecer una línea base y zonificación para la conservación de la biodiversidad en el sitio prioritario (Informe n° 6). Plan de conservación humedal de Batuco*. The Nature Conservancy.

LISSETTE RUIZ ARAVENA

# CONTRA- NARRATIVAS:

IMÁGENES MIGRATORIAS

«Entre las muchas maneras de combatir la nada, una de las mejores es sacar fotografías, actividad que debería enseñarse tempranamente a los niños pues exige disciplina, educación estética, buen ojo y dedos seguros. No se trata de estar acechando la mentira como cualquier reportero, y atrapar la estúpida silueta del personaje»  
(Julio Cortázar, 1959).

Esta investigación artística pretende aportar a la comprensión sobre cómo se construye el poder, sus discursos y sus estéticas —muchas veces invisibles—. A partir de la hipótesis de que las metodologías creativas y artísticas nos permiten evidenciar cómo opera el poder hegemónico, me he planteado la pregunta sobre qué sucedería si los mismos instrumentos con que el poder construye sus relatos y sus estéticas fueran utilizados para la construcción de una contra-narrativa o un contra-discurso.

Este trabajo nace a partir de mi experiencia de la complejidad de explicar, solo a través de la imagen, un tema tan relevante a nivel político como lo es la inmigración en Chile y el mundo. A partir de esto me cuestioné cómo trabajar desde el formato de la fotografía documental habitual, pues ¿por qué exponer a personas que ya lo han sido tantas veces? ¿Por qué volver a retratarlas?

Comencé a realizar este trabajo hace varios años, en los cuales retrataba inmigrantes en barrios de Santiago centro, principalmente porque era un contexto cercano para mí en esa época. Viví en diferentes sectores característicos por la multiculturalidad, diversa en colores, sabores y olores. Desde el documental tradicional hacía registro de la calle todos los días en mis trayectos, desde mi trabajo a la casa, o salía a vagabundear en busca de imágenes que me resultaran interesantes y que pudieran ser descriptivas de la cotidianidad de los sujetos retratados. Luego me acercaba a ellos para compartir sus experiencias desde una conversación más amena, y a otros les realizaba entrevistas en audio. Sin embargo, me pareció que esas fotografías no lograban expresar lo que yo quería contar, describir y mostrar. Entonces, empecé a frustrarme por la imposibilidad de que las imágenes hablaran sobre lo que quería decir.

Mi primera cercanía con este tema surgió a partir de mi llegada a la capital, donde conviví con personas de diversos países como Perú, Colombia, Haití y también inmigrantes europeos. Sus problemáticas se me hicieron familiares, me contaban cómo habían llegado a Chile, qué les parecía el chileno, cómo los habían tratado, cómo se sentían en su trabajo. La mayoría me comentaba que había llegado a Chile en busca de una mejor calidad de vida, que nuestro país afuera se proyectaba como el lugar del «futuro esplendor» de Latinoamérica y que era mucho más fácil entrar a Chile que a los Estados Unidos o Europa.

En Chile la fotografía documental ha sido abordada ampliamente desde la denuncia, especialmente en los tiempos de dictadura. Cabe mencionar a importantes agrupaciones y frentes fotográficos desde los años 70 en adelante, como la AFI en los 80. Se podría decir que la historia de la fotografía en nuestro país está marcada por lo documental y los contextos sociales. Según Luisa Bellido (2002), a lo largo del siglo XX la fotografía se nos presenta como la principal fuente documental que guarda la memoria colectiva de los pueblos y de este modo se ha vuelto una pieza clave de su identidad. Además, la fotografía en Latinoamérica llega muy poco tiempo después de su invención en Europa, y se constituye como una forma de registrar y acercar al público del viejo continente a la «nueva realidad».

## **MIGRACIÓN EN CHILE: SUJETO/CONTEXTO**

Según el Departamento de Educación del Museo Histórico Nacional, a lo largo de la historia de nuestro país podemos evidenciar procesos de migración desde diversos países del mundo, sobre todo a partir del siglo XIX.

Jorge Larraín (2005) plantea que hay un racismo encubierto en América Latina, bien documentado, pero poco tratado en las ciencias sociales. Para el autor es claro que ha existido una exacerbación de la blancura y una visión negativa de los indios y negros. También, explica que es sabido que varios gobiernos intentaron mejorar la raza con políticas que favorecían la



Imagen 1 | Serie *Nosotros y los otros*. Santiago | Fuente: elaboración propia (2015).

inmigración europea. Existe además la segregación espacial en la cual las regiones indígenas son las que tienen una mayor tasa de vulneración, al igual que los barrios pobres en las ciudades contienen una mayor cantidad de población de piel oscura.

María Emiliana Tijoux (2014) explica que los orígenes del racismo se vinculan a la esclavitud. No es que el racismo surja de pronto, sino que hay una historia de esclavitud en la cual nadie hablaba de racismo, porque a los esclavos no se les consideraba personas, solo objetos de mercancías. Es sabido que en América Latina el mercado de esclavos fue una práctica frecuente de la economía más invisibilizada en Chile. De acuerdo al registro histórico nacional, desde la colonia española existe una resistencia a los orígenes indígenas y a los afrodescendientes traídos como esclavos por los colonizadores. Esta idea del rechazo a todo lo no civilizado por Europa se ha mantenido por siglos. Hay encuestas de percepción en la población que lo confirman, acentuándose en las personas mayores (20,2%), en la zona norte (17,3%) y en la Región Metropolitana (24,7%). «La mayoría de los chilenos se considera más blanco que otras personas de países latinoamericanos», de acuerdo a lo que perciben los encuestados, en tanto que consideran a las personas migrantes como más «sucias» que la población chilena (Informe Anual, INDH, 2017).

Néstor García Canclini, en su citado ensayo «Culturas híbridas»(2001), expone como primera hipótesis la incertidumbre acerca del sentido y el valor de la modernidad, que deriva no sólo de separar a las naciones, etnias y clases, sino de los cruces sociales en que lo tradicional y lo moderno se mezclan. El autor también hace referencia a una especie de reestructuración social, como un tipo de movimiento social transitorio, proponiendo a la ciudad como un gran escenario en el que confluyen los intercambios culturales y las relaciones sociales. En las ciudades se manifiestan y se visibilizan los sujetos, pero también existe la manipulación de los medios de comunicación de masas. Para el autor, uno de los temas más frecuentes de su trabajo es el espacio público, donde confluyen una multiplicidad de costumbres y desigualdades sociales evidentes, proponiéndonos la necesidad de reformular

estrategias que modifiquen la memoria histórica y den cuenta de los profundos cambios sociales. «Entiendo por hibridación procesos socioculturales en los que las estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas» (Canclini, 2001, p. 14).

En las últimas décadas en Chile, con la aceleración de los procesos migratorios que se evidencian notoriamente en la Región Metropolitana, se puede apreciar cómo operan estos cambios. Desde el auge de la inmigración es necesario poder observar y aceptar las particularidades de cada cultura. Otra forma para aceptar y comprender la ciudad como un gran escenario es no solo transitarla, sino más bien observarla desde el lente, la mirada o el foco de lo anticolonial, para así tener una opción para escapar de la modernidad.

## **EL PANOPTISMO DE M. FOUCAULT Y LAS NUEVAS FORMAS DE VIGILANCIA**

Para comprender las nuevas formas de vigilancia y control de nuestros tiempos es imprescindible revisar el célebre texto *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* de Michel Foucault (1975), donde hace un paralelo entre las sociedades contemporáneas y el modelo panóptico propuesto por Jeremy Bentham (1748-1832).

El modelo panóptico propuesto por Bentham se concibe como un tipo de arquitectura de vigilancia y control de la producción, originalmente pensado para ser utilizado en una fábrica por el propio hermano de Bentham, para luego aplicar el modelo en un recinto penitenciario, el cual serviría de base para la construcción de la sociedad moderna capitalista, en todos los ámbitos y etapas de desarrollo de los individuos. Su aplicación se puede observar desde la normalización de la educación formal, la salud en los hospitales, las cárceles, el trabajo y todos los modos de separación y división de las estructuras públicas y privadas.

Para García Jiménez (2009), la propuesta de Foucault apunta a que se ha asistido a la conformación de un nuevo tipo de estructura social que suplió a la antigua sociedad del espectáculo

punitivo, por una sociedad de la vigilancia que instauró el perfeccionamiento de los dispositivos disciplinarios que aseguran el control y la normatividad de los individuos. Tal sociedad de vigilancia también recibiría el nombre de sociedad panóptica, que se caracterizaría por reproducir la estructura y funcionamiento del poder económico, político, social y cultural propuesto por Bentham, donde la prisión tiene como finalidad maximizar la eficacia y minimizar la economía del sistema carcelario con el propósito de domesticar las almas. Tal como el sistema carcelario ayudaría a domesticar las almas, para Foucault el sistema panóptico moderno ayudaría a domesticar los cuerpos.

La mirada panóptica cuenta con numerosos aliados que garantizan su eficacia. Los ojos que vigilan se han multiplicado, para ello los medios de comunicación, las telecomunicaciones y la computación han contribuido a afirmar esa fuerza de homogeneización que envuelve a los individuos en las sociedades contemporáneas (García, 2009).

### LA CÁMARA TERMOGRÁFICA

La primera cámara térmica para aplicaciones militares fue desarrollada en Suecia en 1958 por una empresa llamada AGA, denominada actualmente FLIR Systems. Como es capaz de producir una imagen clara en oscuridad total, la tecnología termográfica ofrece la capacidad de ver y detectar las amenazas en las noches más oscuras. Las cámaras térmicas pueden ver a través de la niebla, la lluvia y la nieve. También tienen la capacidad de ver a través del humo, lo que aumenta su interés para usos militares, puesto que son capaces de ver a través de un campo de batalla totalmente cubierto.

El uso de cámaras térmicas está muy extendido en el campo de la seguridad en las fronteras geopolíticas. Gracias a su gran capacidad de detección de objetivos de dimensiones humanas a varios kilómetros de distancia, resultan especialmente idóneas para las labores de vigilancia y protección en dichos territorios. Algunas

cámaras térmicas de FLIR Systems pueden detectar objetivos de dimensiones humanas a una distancia de aproximadamente 20 kilómetros, como FLIR Systems, Sistemas de termografía, visión nocturna y cámaras.

### CONTRA-NARRATIVAS DE LA IMAGEN

«Contra-narrativa» es una palabra compuesta que no aparece con una definición concreta. En cambio, si me refiriera a las narrativas y su significado según el Diccionario de la lengua española, su definición sería la «habilidad o destreza en narrar o en contar las cosas» (Real Academia Española, 2015, acapción 4). Pero si nos preguntáramos por el término contra-narrativa, no nos aparecen definiciones concretas, más que las asociadas a publicaciones sobre extremismo y el manejo, desde los medios de comunicación, de poder. No obstante, existen algunas definiciones aplicadas al término contra-narrativa. Según Strong Cities (2016), una contra-narrativa es un mensaje que ofrece una alternativa positiva a la propaganda extremista o posterga narrativas extremistas por la deconstrucción, deslegitimación o desmitificación. El término ha llegado a incluir una amplia gama de actividades, como campañas de comunicación estratégicas del gobierno para intervenciones específicas que desacreditan las ideologías y las acciones de los extremistas violentos.

Según Enric Miravitllas (2015), debido al fracaso de las políticas de contraterrorismo represivo ha surgido el diseño de «contra-narrativas» como un nuevo instrumento para afectar la capacidad de reclutamiento y reducir las bases de apoyo de grupos extremistas violentos. Las contra-narrativas serían relatos que pretenden erosionar la legitimidad de las narrativas extremistas, ya sea directa o indirectamente. Los contradiscursos buscan reducir el grado de aceptación de los relatos extremos desde un punto de vista ideológico, planteando resolver un conflicto mediante el uso de la fuerza. Existirían tres tipos ideales de contra-narrativas: la comunicación estratégica gubernamental, las narrativas alternativas y las narrativas al choque.

La comunicación estratégica gubernamental es una contra-narrativa que su promotor —el gobierno— usa para informar a la ciudadanía de sus acciones respecto al extremismo violento y los conflictos que este invoca para justificar su existencia.

Las narrativas alternativas son conjuntos de historias que forman un relato alternativo al planteado por las narrativas violentas y cuyo objetivo es reducir la legitimidad del discurso violento aumentando la aceptación de un segundo discurso que se presenta como opción.

Las narrativas de choque buscan reducir el grado de aceptación de las narrativas violentas entrando en conflicto directo con su sistema de historias: destruyen, desacreditan y desmitifican los mensajes de la narrativa adversaria al tiempo que deslegitiman a sus narradores.

La idea de contra-narrativa de las imágenes migratorias se ha ido perfeccionando a medida que mi investigación se desarrolla, sobre todo en lo referente a las narrativas que manejan el poder económico, político y los medios de comunicación de masas y cómo estos despliegan su poder operacional por medio de tecnologías militares. Además, algunos de estos dispositivos son usados por privados que pueden tener la tecnología como un bien de consumo.

También hay artistas como Trevor Paglen o Harun Farocki, quienes centran su trabajo en visibilizar el mundo secreto que hay detrás de las imágenes que los medios de comunicación nos muestran como verdades. Por otro lado, está Anonymous, el colectivo de piratas informáticos famoso por su amplio historial de ataques contra páginas gubernamentales y bancarias de diversos países, reclamando por la injusticia ante la hegemonía de los poderosos, las que develan públicamente destruyendo la imagen de su enemigo. Otro autor que también nos invita constantemente a sospechar de las imágenes es Joan Fontcuberta (1955) con varias publicaciones que reflexionan entorno a la sospecha y la educación de cómo leer las imágenes como *Blow Up*<sup>1</sup> (1966).

Es así como la vigilancia está por doquier. Al igual que en el panóptico de Bentham y la metáfora del biopoder ejercido en los cuerpos dóciles, hoy en día nos encontramos con que además de esta vigilancia que se ejerce desde los grandes grupos de poder, tenemos otro tipo de vigilancia, la que ejercemos entre nosotros mismos, con la masificación de las redes sociales que convierten al individuo (sujeto) en juez y delator.

La tesis del filósofo Byung-Chul Han en *La Sociedad de la Transparencia* (2013), cobra sentido desde el comienzo del siglo XXI. En ella, el autor plantea que la antigua sociedad de la negatividad y el ocultamiento, la sociedad disciplinaria donde el sujeto se encontraba oprimido por fuerzas externas que limitaban su vida a la explotación en el trabajo —como menciona Foucault— habrían caído, para dar paso a la sociedad de la transparencia. En este tipo de sociedad se hace desaparecer lo extraño, lo distinto. En ella todo se vuelve homogenizable y regido por el poder adquisitivo al desaparecer la confianza, y la sociedad apuesta por la vigilancia y el control. Se trata de una coacción sistémica con un imperativo económico, no moral o biopolítico. Las cosas se hacen transparentes cuando se expresan en la dimensión del precio y se despojan de su singularidad. En la sociedad de la transparencia sería todo igual. Google y las redes sociales, que se presentan como espacios de libertad, se habrían convertido en un gran panóptico.

El cliente transparente es el nuevo morador de este panóptico digital, donde no existe ninguna comunidad sino acumulaciones de egos incapaces de una acción común, política, de un nosotros. Los consumidores ya no constituyen ningún afuera que cuestionara el interior sistémico. La vigilancia no se realiza como ataque a la libertad. Más bien, cada uno se entrega voluntariamente, desnudándose y exponiéndose, a la mirada panóptica. El morador del panóptico digital es víctima y actor a la vez (Herder Editorial, 2013).

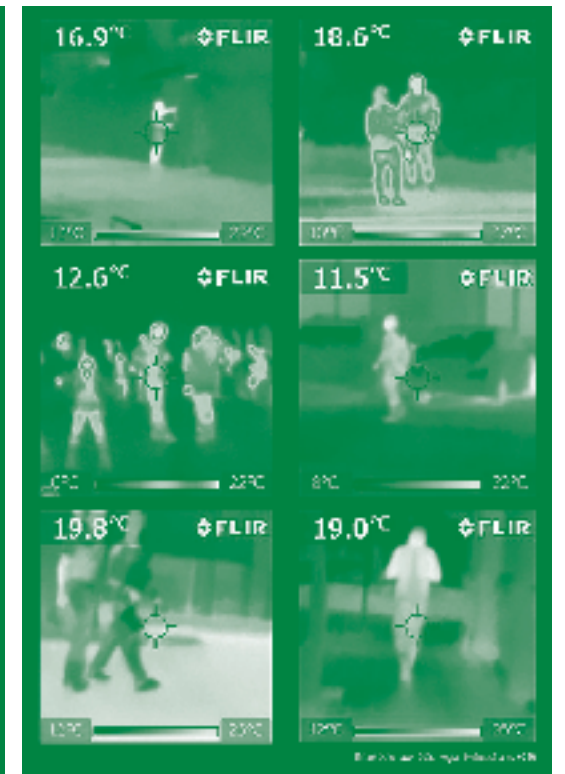
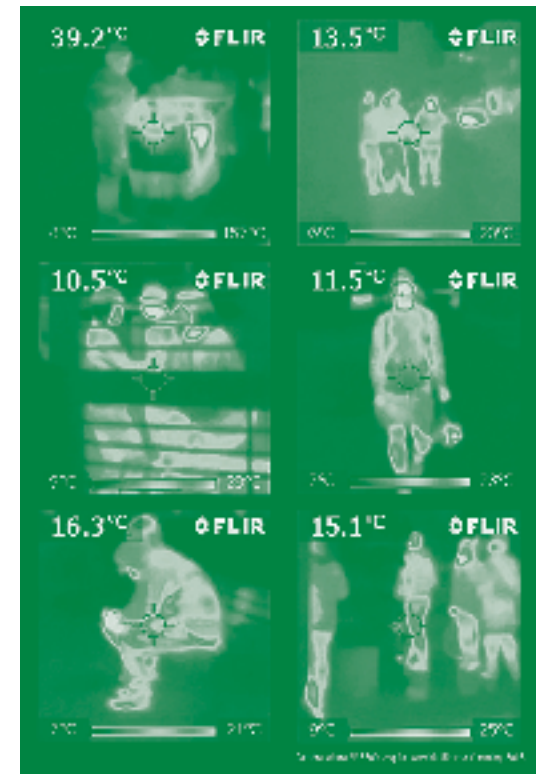
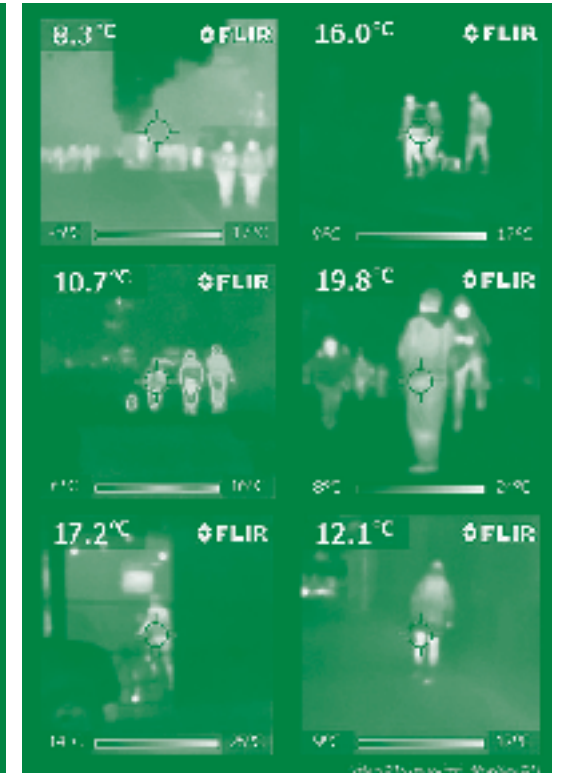
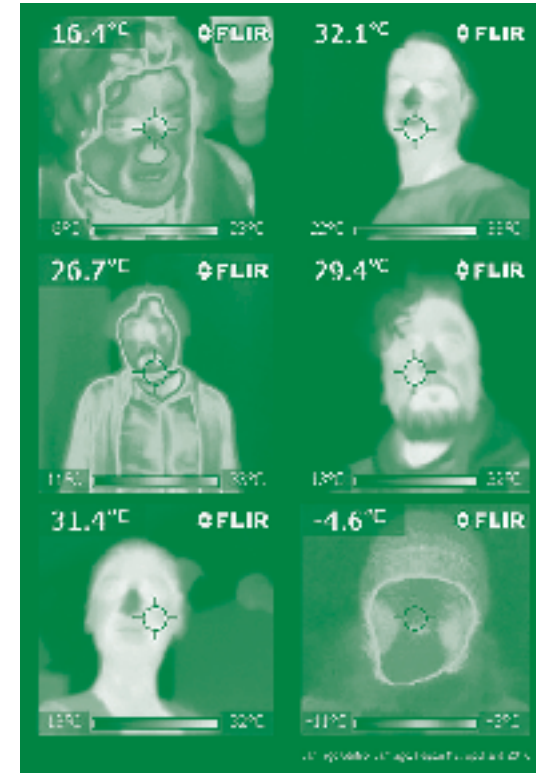
Esta reseña del libro de Han se aplicaría al ejemplo de «Haitian Not Welcome»: el odioso mensaje en un basurero de Santiago que refuerza el debate acerca del racismo en Chile. Mensaje que se

viralizó desde Twitter a principios del 2018, al igual que otros casos y la proliferación de páginas y grupos en Facebook con contenido racista, escudándose en un acérrimo nacionalismo.

Siguiendo la idea de la sociedad de la transparencia de Han, nuestra sociedad estaría en este estado de positivismo y transparencia extrema que se aplicaría a todos los espacios de la vida. Estas imágenes más reales que la realidad serían imágenes carentes de sentido, porque no tendrían «punctum» sino tan solo «studium», aludiendo al libro *La Cámara lúcida, notas sobre fotografía* (1980) del filósofo, escritor, ensayista y semiólogo francés Roland Barthes. Para Barthes, el «studium» sería lo evidente, lo completamente perceptible, sin tiempo, solo presente. Además, estaría dado por la cultura, el saber propio, lo adquirido, a diferencia del «punctum», caracterizado por la fascinación, por la emotividad que provoca una respuesta en el espectador. «Ese segundo elemento que viene a perturbar el Studium lo llamaré Punctum: pues Punctum es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte y también casualidad»(1989, p. 59).

Para concluir la hipótesis de Han sobre la sociedad transparente hipervisibilizada, fenómeno que tiene cada vez mayor sentido en cuanto a lo que va del siglo XXI en Chile, pareciera que la sociedad se volviera cada vez más a merced, no tan solo de la antigua vigilancia que nos relató Foucault, sino que estaríamos sumidos bajo dos procesos paralelos de control: el ejercido por el poder desde «los otros», y el que ejercemos como individuos, el «yo». Entonces, como dice Han, nos habríamos vuelto nuestros propios represores en la era de la sociedad transparente.

Imagen 2 y 3 | Lissette Ruiz, imágenes de investigación de obra captadas en Street View, Santiago (2016) | Fuente: Google Maps.



«La peculiaridad del panóptico digital está sobre todo en que sus moradores mismos colaboran de manera activa en su construcción y en su conservación, en cuanto se exhiben ellos mismos y se desnudan»

(VÁZQUEZ ROCCA, 2017).

En cuanto a mi trabajo de contra-narrativas de imágenes migratorias, dejé de usar la fotografía documental como registro y comencé a friccionar imágenes obtenidas desde un dispositivo de vigilancia —cámara termográfica y Street View de Google— con la intención de mostrar las situaciones de control y vigilancia a que están sometidos los inmigrantes que cruzan las fronteras nacionales. Además, según lo antes expuesto, existiría un control ciudadano en el cual las fronteras son las calles de la ciudad. Basándome en esta idea, comencé a retratar la vida cotidiana como lo hacía antes con la fotografía documental, pero ahora buscaba hacer una contra-narrativa de la imagen que me permitiera hacer el ejercicio de simular las situaciones de vigilancia que suceden en la frontera. Ocupando el mismo dispositivo de control que se usa para vigilar a los inmigrantes en los pasos fronterizos, mi intención fue «friccionar» la imagen en la propia ciudad.

Comencé a trabajar con la cámara termográfica buscando homogenizar a los sujetos retratados, ya que con el dispositivo solo se logran apreciar las siluetas de la gente, por lo que podría estar capturando a cualquier persona con esta herramienta y sería el mismo tipo de imagen. Usé la cámara termográfica que se ocupa en arquitectura para medir temperatura y humedad en materiales de construcción en los lugares que para mí eran habituales en el espacio público. Cada vez que salía a hacer retratos simulaba estar trabajando en terreno en algo referente a urbanismo o geografía. En más de una ocasión tuve problemas cuando capturaba imágenes fuera del barrio. Aunque era una cámara para medición, algunas personas me increparon por estar fotografiándolas y, al explicarles que era un trabajo de arquitectura no me creyeron porque ya conocían el dispositivo, sabían que era una termográfica al igual que las que usan en los pasos fronterizos.

Mi trabajo con cámaras termográficas procura reflexionar sobre el modo de ver el fenómeno migratorio, en cuanto a la producción del imaginario que nos entregan los medios de masas, la prensa gubernamental y otros, pero además apuntar sobre el control interno psicológico que ejercemos como individuos por medio de las redes sociales, siguiendo la idea de sociedad transparente de Han.

## DESCRIPCIÓN DE MONTAJE CONTRA-NARRATIVAS MIGRATORIAS

La obra se presentó como una instalación de video sonoro con imágenes fijas de texto durante diez minutos, donde mi voz representaba las historias narradas por inmigrantes que había entrevistado durante los últimos dos años. En estos relatos se exponían sus vidas, percepciones de Chile y la discriminación que sentían en su condición de inmigrantes latinoamericanos.

Asimismo, dispuse nueve fotografías termográficas con impresión Lambda Duratrans, de 20x 29 cm, las que estaban dispuestas en sobres de archivo, cada una con el etiquetado de las calles donde se tomaron las fotografías. Estas se podían sacar de los sobres y revisar en un negatoscopio. El montaje estaba dispuesto al final de una pieza oscura donde solo se podía ver la pantalla y escuchar la narración de video con el sonido a volumen alto, para causar que los espectadores se dejaran guiar por la voz de la narración.



Imagen 4 y 5 | Lissette Ruiz, montaje de obra *Contra-Narrativas Migratorias*, Santiago. Fotografías impresión Lambda Duratrans, 20x 29 cm video sonoro | Fuente: elaboración propia (2016).

## CONCLUSIONES

«Realizar una fotografía requiere adoptar todas estas decisiones y dotarlas de un contenido expresivo, o sea, construir una retórica, pero en el límite, la elección de una entre diversas posibilidades representa una pequeña dosis de ‘manipulación’: encuadrar es una manipulación, enfocar es manipulación, seleccionar el momento del disparo es una manipulación»  
(Fontcuberta, 2011).

Esta investigación de la obra no solo está basada en justificar mi práctica artística, sino más bien en relatar una forma de vida en la que la fotografía se volvió mi arma para recorrer intersticios dentro del gran panóptico que nos toca vivir. Se trata de una investigación artística que aborda las situaciones de control y vigilancia en el espacio público a las que se encuentran sometidos los inmigrantes en Chile. Me interesó problematizar la vigilancia como forma de control concreta mediante los usos de cámaras ciudadanas en el territorio trabajado y en las fronteras límites del país. Según Foucault, este modelo panóptico no castigaría el cuerpo del individuo, sino más bien el alma, ya que se induce al detenido a un estado consciente y permanente de visibilidad que garantiza el funcionamiento automático del poder, sin que ese poder se esté ejerciendo de manera efectiva, puesto que el prisionero no puede saber cuándo se le vigila y cuándo no. El panóptico también serviría como laboratorio de técnicas para modificar la conducta o reeducar a los individuos, por lo que no sólo es un aparato de poder, sino también de saber. Esta idea de que estamos constantemente vigilados ha inquietado e influenciado la obra de algunos de los artistas que menciono como referentes (Farocki y Paglen).

Es así como visualicé mi propuesta de *Contra-narrativas* a través de la termografía y los dispositivos de seguridad de uso público. Dichos dispositivos me permitieron crear una ficción sobre las imágenes captadas, en vista que las imágenes obtenidas de este

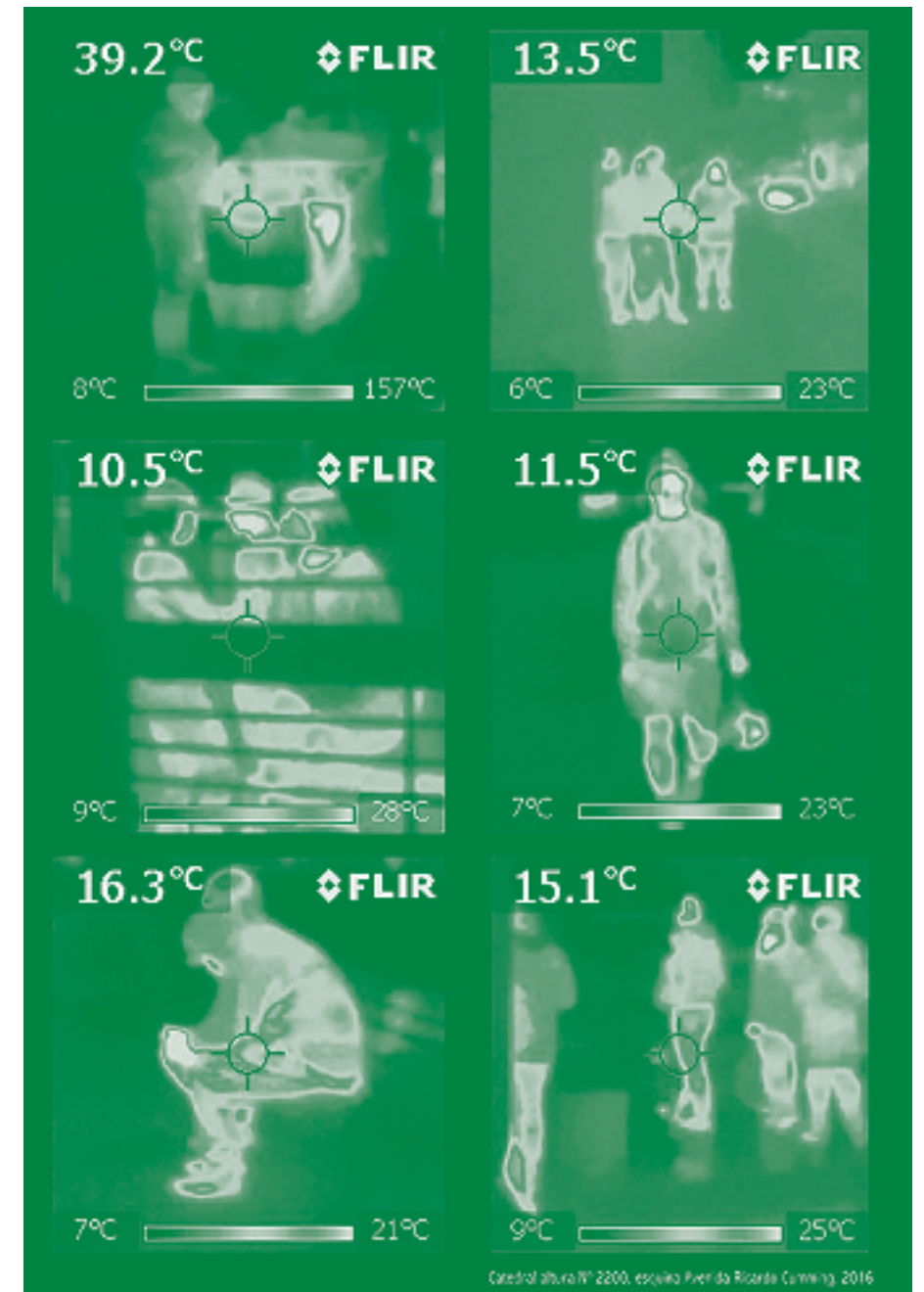


Imagen 4 y 5 | Lissette Ruiz, montaje de obra *Contra-Narrativas Migratorias*, Santiago. Fotografías impresión Lambda Duratrans, 20x 29 cm video sonoro | Fuente: elaboración propia (2016).

dispositivo en humanos homogeniza los rasgos raciales y solo se puede apreciar las siluetas lumínica de la mancha de calor. La idea era que con el uso de esta cámara se podrían simular situaciones de vigilancia que se producen con cámaras termográficas en la frontera, pero en este caso las fronteras eran las calles de Santiago. La operación de friccionar el uso de la cámara para contar una realidad desde una propuesta artística me permitió hacer una propuesta de contra-narrativa de la inmigración en Santiago Centro sin tener que exponer fotográficamente a las personas que habían colaborado con mi trabajo. Decidí sumar las narraciones de audio que relataban experiencias personales y entrevistas de personas inmigrantes para que el público pudiera tener pistas sobre la situación y el contexto complejo de este fenómeno social.

Para concluir este proceso de investigación, puedo decir que ha sido un gran desafío intentar diseñar estrategias para mostrar o hablar de imágenes que a veces parecieran cruzar los límites de lo artístico. Sin embargo, tengo plena conciencia de que el arte, por más que lo intentemos, no alcanza a trascender su ámbito simbólico. Finalmente, lo esencial radica en nuestros esfuerzos honestos por visualizar lo que va más allá de lo evidente.

## NOTAS

- 1 Película de culto del director Michelangelo Antonioni, *Blow Up* (1966), inspirada en el cuento «Las babas del diablo» (1959) de Julio Cortázar, que a su vez se basa en un relato del destacado fotógrafo chileno Sergio Larraín.
- 2 «Haitian Not Welcome», (#DonCNCOMentarios (@DonDateador) February 28, 2018). Fuente: [pic.twitter.com/Nt4FPDYvW6](https://pic.twitter.com/Nt4FPDYvW6).

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*. Editorial Paidós.
- Bellido Gant, L. (2002). *Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente*. Recuperado en <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/2monografico/05.pdf>
- Dibam. (s.f.). *Breve panorama de la inmigración en Chile (Recursos y contenidos Archivos Migrantes)*. Museo Nacional.
- Fontcuberta, J. (2011). *EL Beso de Judas. Fotografía y verdad*. Editorial Gustavo Gili, SL.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Editorial Siglo XXI.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Paidós.
- García Jiménez, R. (2009). *El panoptismo: nuevas formas de control social. Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/cccss/06/rgj2.htm>
- Chul Han, B. (2015). *La sociedad de la transparencia*. Heder Editorial.
- INDH. (2017). Manifestaciones de discriminación racial en Chile (Estudio de percepciones). *Instituto Nacional de Derechos Humanos*.
- Larraín Ibáñez, J. (1996). *Modernidad, razón e identidad en América Latina*. Editorial Andrés Bello.
- Miravitllas Pous, E. (2015). *Hacia una tipología de contranarrativas frente al extremismo violento*. Universidad de Barcelona. <https://aecpa.es/es-es/hacia-una-tipologia-de-contranarrativas-frente-al-extremismo-violento/congress-papers/1228/>
- Strong Cities. (2016). *Contra-narrativas y Estrategias de comunicación (Documento informativo)*. *Instituto para el Diálogo Estratégico (ISD)*. Reino Unido.
- Tijoux, M. (2014). El Otro inmigrante «negro» y el Nosotros chileno. Un lazo cotidiano pleno de significaciones. *Onteaiken* (Boletín nº 17). <http://onteaiken.com.ar/ver/boletin17/art-tijoux.pdf>.

Vásquez Rocca, A. (2017). Byung-Chul Han, La Sociedad De La Transparencia, Explotación Neoliberal Y Psicopolítica. *De Lo Viral- Inmunológico A Lo Neuronal- Estresante. Revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*. Universidad Católica de Valparaíso.

MACARENA VIO ARAVENA

# *Mucha lucha*

ACTIVISMO Y RESISTENCIA  
EN EL ESPACIO PÚBLICO

Sin duda que la llegada de las redes sociales a nuestras vidas fue transformando las experiencias cotidianas de interacción social, diluyendo las antiguas nociones sobre lo público y lo privado. En medio de este escenario, para muchos distópico y marcado por la alienación y la vigilancia, también se ha podido desplazar e incluso amplificar gran parte de lo que sucede en el espacio *offline*, trasladándose a debates, discusiones atingentes y a temas de género tales como el sexismo, los derechos reproductivos, la identidad de género, la desigualdad salarial, el acoso callejero, entre muchos otros.

La peculiar manera en que estos temas y problemáticas son abordados en el espacio *online* son mediante posteos, memes, videos, comentarios, noticias, fotografías e ilustraciones que caen muy frecuentemente en formas explícitas de violencia. Así, las redes sociales, junto con ser lugares de libre expresión, intercambio y colaboración, en los últimos años se han convertido también en auténticos campos de batalla de guerras digitales, generando espacios de discusión extremadamente polarizados.

La constatación de este fenómeno fue a partir de la elección y posterior investigación del siguiente tema contingente: el uso desmedido del lenguaje violento hacia las mujeres, sobre todo las feministas. Este tema en particular me motivó a desarrollar el proyecto de obra denominado *Mucha lucha* (2018), cuyo principal proceso creativo y de investigación se expondrá en este texto.

En sus inicios, *Mucha lucha* se concibe como un proyecto fotográfico donde se buscaba generar un cruce del imaginario entre la lucha libre y el rol de la mujer. De esta manera se realizaron fotografías de estudio a mujeres simulando poses de lucha haciendo uso de sus respectivas máscaras y vestuarios.

Las características formales y estéticas que definen la serie fotográfica consisten en que el cuerpo de las modelos se encuentra al desnudo y solo algunas partes íntimas permanecen cubiertas con flores de plástico, haciendo una analogía con la denominación coloquial que hacemos de la «flor» al órgano femenino. Además, el criterio de selección de las modelos apuntaba a incorporar cuerpos que retrataran una diversidad de identidades y, a su vez, que pudieran representar la lucha que hemos debido llevar las mujeres en contra de las imposiciones que brindan los estereotipos de género.

Sobre las máscaras utilizadas, estas fueron confeccionadas por escolares femeninas —ex alumnas del primer colegio donde trabajé como profesora— que tuvieron como encargo la creación de personajes de lucha libre. Estas se alejan del lugar común de las luchadoras profesionales para pertenecer a un imaginario visto por adolescentes. En ese sentido, la identidad de la mujer desaparece y aparece el personaje ficticio.

## LENGUAJE DE ODIOS COMO PRODUCTOR DE IMAGEN

Para que una conducta violenta sea posible, tiene que darse una condición: existir un cierto desequilibrio de poder. Al momento en que se decide responder a ello, pasa a ser una disputa. Los usuarios que utilizamos las redes sociales como Facebook, Instagram y Twitter, somos conscientes de los desencuentros y de la violencia que se desata en gran medida en estos medios, producto de discrepancias entre discursos con ideas antagónicas. Podemos observar —muchas veces sin quererlo— ciertas conductas constitutivas de violencia hacia las mujeres, en especial a todas aquellas que son feministas, junto a las personas que forman parte de las disidencias, las cuales terminan siendo víctimas de ciberacoso, ataques reiterados y difamaciones. En definitiva, un exceso que se percibe tanto en el bombardeo de imágenes violentas como en un lenguaje textual que incita al odio. Es en estos excesos donde se asientan parte de mis intereses visuales.

La segunda parte del proyecto *Mucha lucha* se activa precisamente mediante la observación del lenguaje peyorativo expresado hacia las feministas chilenas, inscrito en las redes sociales. Frente a esto me interesó profundizar en cómo la reiteración del lenguaje permite que se traspasen estos discursos sociales. Tomé la decisión de adentrarme en algunos medios de circulación del odio al amparo del anonimato, es decir en perfiles falsos, grupos de Facebook y ciertos usuarios de Twitter con tendencias ultraconservadoras, en donde el límite de la tolerancia está puesto en juego.

Facebook e Instagram, al ser redes hermanas, poseen ciertas normas comunitarias, entre las que se encuentran: la prohibición de generar grupos (en el caso de Facebook), publicaciones con temáticas de discriminación o mensajes que inciten al odio, faltas de respeto y deshonra que pudieran ofender y herir a las personas. Es evidente que estas normas no son tomadas en cuenta, aun cuando existe la opción de reportarlos para que, eventualmente, si el algoritmo lo permite, no sigan funcionando.

Una forma de comprender esta violencia preponderante en las redes sociales, analizando el comportamiento de ciertas personas, es a través de *En el enjambre* (2014) del filósofo Byun Chul Han. El autor reflexiona en este libro sobre el cambio en la conducta de las personas que no reparan en las consecuencias. Para eso aborda el concepto de respeto, el cual se relaciona con el *pathos* de la mirada, que significa la acción de mirar hacia atrás, ver a la distancia. Las nuevas tecnologías carecen del ejercicio de la distancia. En lugar de respetar, existe otro término: el espectador, es decir, espectáculo. Vivimos en una sociedad del espectáculo y del escándalo en la que se eliminan las distancias físicas y geográficas, pero también las mentales.

El emisor del mensaje en estas nuevas formas de comunicación, aparece en muchas ocasiones como emisor anónimo, adquiriendo la facultad de la no-distancia y el no-respeto. Como anónimo vive cómodamente en las redes sociales, propagando información —cualquiera sea— de forma inmediata.

Los solitarios digitales son activos consumidores de información, generando así horizontalidad mediática. Ahora, la mirada se fija en el «propio yo», sin respetar a los otros con sus diferencias. El enjambre, entonces, vulgariza su lenguaje y su cultura. Al tener la opción de mirar(nos) constantemente en la pantalla negra, nos convertimos en personas que necesitamos que la imagen sea perfeccionada. Todo lo que sucede en las redes sociales puede, en definitiva, formar parte de un relato ficticio perfectamente concebido, o también pueden ser consideradas un mundo paralelo tan válido como el real.

Otra de las ideas un tanto evidentes que propone este filósofo, es sobre el hecho de que la información necesita circular de forma rápida e inmediata, pero para eso requiere que las plataformas digitales sean lo más libres y flexibles, es decir, con bajas protecciones y defensas, de modo que permitan transmitir toda la información, independiente de si esta puede causar un daño en la integridad de las personas. Aquí reside parte del problema de la violencia en los medios *online*.

Estos planteamientos del autor los pude constatar durante el 2018, cuando descubrí la existencia de un grupo global y privado de mujeres feministas, que tenía como objetivo denunciar masivamente a grupos, páginas o perfiles de usuarios —posibles solitarios digitales— que se dedican a acosar, amenazar, burlarse o ridiculizar a las mujeres, en especial a las feministas. La acción de denunciar en forma masiva implica, por ende, un eventual cierre de estos grupos o perfiles, logrando así evitar que sigan perpetuando la violencia y odio machista que sin tapujos promueven en estos espacios.

Este tipo de prácticas feministas de reunión, encuentro y de lucha contra la violencia patriarcal en el espacio *online*, tienen como antecedente el ciberfeminismo de los años 90, el cual veía en la llegada de Internet una promesa. Existía la creencia y esperanza de que este ofrecería a mujeres y adeptos al feminismo un nuevo comienzo para crear nuevos lenguajes, programas y plataformas, declarando el ciberespacio como un lugar libre donde no importara el género, edad, sexo, raza o posición económica de los usuarios, rechazando por tanto nuestra aparente forma física y material.

Donna Harraway (1984) fue una de las pioneras en busca de esta liberación con su libro *Manifiesto Cyborg* (1985), donde nos propone una nueva identidad, un híbrido entre cuerpo y máquina que se alejaba del sistema sexo-género binario. De manera que, para algunas mujeres, el ciberespacio se consideraba una plataforma inherentemente libre de las mismas viejas relaciones y luchas entre géneros. Sin embargo, pareciera que aquellas ideas formaban parte de una utopía que se alejaba de la realidad, pero al mismo tiempo importante de rescatar y replicar en su conjunto incluso en estos tiempos.

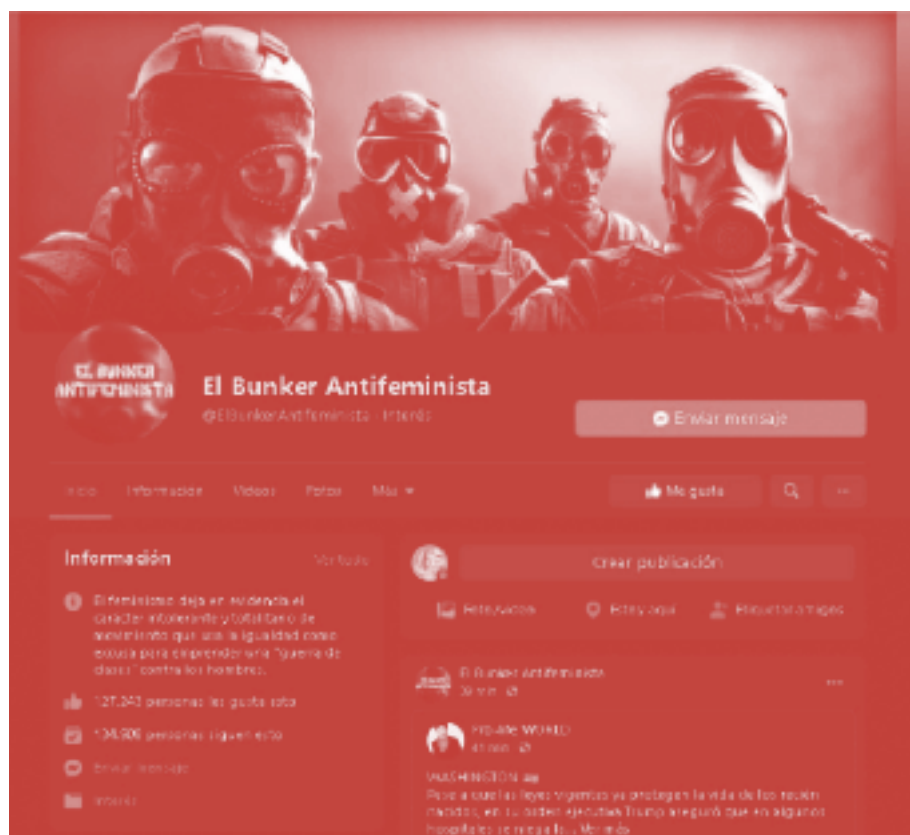


Imagen 1 | Macarena Vio, captura de grupo de Facebook | Fuente: elaboración propia.

Hoy en día nos encontramos ante una situación en donde internet —más que ser un espacio homogéneo y de liberación— ha aportado al ritual misógino, trasladando la violencia del mundo físico al *online* de forma deliberada.

Si bien es cierto que en sus primeros años Internet fue considerado por la mayoría de las mujeres usuarias como una oportunidad para la acción política efectiva (su estructura desjerarquizada parecía idónea para ello), la red no ha resistido a la escritura invisible y al ojo ciego del poder patriarcal y sigue reiterando modelos de dominación, amparados en muchos casos por el arrojo que da el anonimato y por los procesos autorregulatorios de aquéllos que ven que las identidades históricamente fuertes y las situaciones de dominación y poder reaccionarias que las mantienen se desmoronan (Zafra, 2005, p. 87).

Lo que me llevó a adentrarme en el grupo de denuncias masivas en Facebook fue observar su funcionamiento desde el interior. En una de las conversaciones, una de las integrantes chilenas me explicó el funcionamiento de las denuncias y nombró algunas de las comunidades o grupos públicos que han reportado, sin mayores logros, grupos de acosadores antifeministas que se han vuelto bastante problemáticos, con nombres igualmente agresivos: El Bunker Antifeminista, The Antifeminist Warrior, La guía del varón, fueron los principalmente nombrados.

Para continuar con la presentación del proceso creativo de la obra, es preciso abarcar con antelación ciertos referentes teóricos y visuales que se acercan a las metodologías de obra adoptadas.

La utilización de un lenguaje violento y peyorativo por parte de las personas ha gozado de larga data. Un ejemplo clarificador de esto es a partir del término *queer*, que en sus inicios fue un insulto o término peyorativo propio de los años 80. Este adjetivo, cuyo significado era extraño, anormal o retorcido, era asignado a todas aquellas personas disidentes que cuestionaban lo binario

y las categorías universales o fijas. En la literatura y conferencias que realiza Paul B. Preciado, explica que uno de los principales aportes de Foucault es plantear que las técnicas de poder son siempre construcciones históricas y culturales, que no tienen una dimensión esencial, por lo que es posible apropiarse de ellas, sacarlas de contexto y resignificarlas, transformándose así en otra cosa. A su vez, señala que el término feminismo fue utilizado por primera vez en 1871 por un médico francés para designar los efectos secundarios de la enfermedad de la tuberculosis en los hombres. Dichos efectos producían una pérdida de los caracteres secundarios masculinos y daban cabida a una «feminización» del cuerpo masculino, lo cual tiene una connotación despectiva. Tomando esto en consideración, palabras como feminismo, *queer*, homosexualidad, transexualidad o género no fueron inventadas por los agentes involucrados sino, por el contrario, por un discurso médico opresor de los últimos siglos. Sin embargo, tanto el movimiento *queer* y los distintos feminismos se han apropiado de estos términos y los utilizan como bandera de lucha. Paradójicamente, como expone Preciado, los primeros feministas han sido hombres, tanto ‘los tuberculosos’ como los que solidarizaban con las mujeres que reclamaban el derecho a voto e igualdad política. Esta última noción fue utilizada por Alexander Dumas hijo, no como forma de apoyo, sino para criticar directamente a los hombres.

En complemento con lo anterior, una de las prácticas literarias que desarrolló el escritor chileno Pedro Lemebel consistía de igual forma en la apropiación de terminologías de carácter peyorativo que condenaban a las minorías sexuales: marica, loca, traba, culorroto, etc. Por otro lado, en el ámbito de las artes visuales se encuentra un trabajo del artista visual Felipe Rivas San Martín, perteneciente a un colectivo de disidencia sexual llamada CUDS. La obra, cuyo nombre es «Tengo un amigo heterosexual y lo apoyo», funciona irónicamente a modo de cita de otra frase utilizada alguna vez por heterosexuales: tengo un amigo gay y lo apoyo. Como señala Rivas San Martín en su página web:

Al cambiar el término homosexual por heterosexual, se produce al principio un efecto de confusión en los lectores y luego un segundo momento, en el que ese lector puede tomar distancia de los discursos tradicionales sobre la sexualidad y apreciarlos de una manera crítica (2019).

A medida que fui investigando sobre el poder del lenguaje violento y sus repercusiones, tomé en cuenta que las imágenes de las luchadoras se encontraban incompletas al no portar un nombre que las pudiera identificar y diferenciar, entendiendo que las personas pensamos y nos pensamos en categorías todo el tiempo. Dotar de nombres a las luchadoras permitiría que se volvieran memorables e impactantes al público, similar a lo que sucede con las luchadoras profesionales que forman parte de este deporte.

Una vez asignados nombres como Femiloca, Feminazi, Femiorca y Femihistórica, se procede a generar y rescatar otros que igualmente forman parte de este imaginario, tales como Calienta Sopa o Calienta Caldos, Mata ingenieros (referencia del feto ingeniero) y Bestia. Cada una pensada para formar parte de tres bandos o facciones denominados: Perras del Mal, Las Intocables y Furia Vegana. La historia de las luchadoras y sus facciones se recopila en el fotolibro *Mucha lucha*, el cual presenta un relato ficticio sobre el origen de un Campeonato Mundial Femenino de Lucha creado el 8 de marzo del año 2018 y organizado por el Salón de la Histeria (SDH). La publicación se considera otro medio y soporte con el que se difunde el proyecto.

En efecto, la estrategia de apropiación (o adopción) y traslado de los insultos o términos peyorativos al plano identitario y la construcción de una imagen asociada de cada una de las luchadoras, da paso a la siguiente pregunta: ¿qué puede significar la construcción y representación de una luchadora enmascarada con un nombre determinantemente violento? Lo que busca esta acción es contribuir a la problematización de temáticas vigentes como la violencia de género en las redes sociales, vistas en el uso peyorativo del lenguaje y en generar una relectura al momento de visibilizarla. ¿De qué manera sería posible generar un mayor alcance de aquello? La respuesta está en su traslado a la calle.

Imagen 2 | Macarena Vío, Mata ingenieros | Fuente: fotolibro *Mucha Lucha* (2018).



## ENTRE CALLES Y REDES

En medio de la decisión de trasladar las imágenes al espacio público surgió la siguiente interrogante: ¿cómo volver a la calle algo que no se quiere ver y que se encuentra en las redes sociales? La respuesta estuvo en convertir las imágenes fotográficas en afiches y seleccionar lugares específicos en donde pudieran convivir o dialogar con el lugar y los espectadores.

Las primeras intervenciones callejeras realizadas con los afiches de las luchadoras tuvieron lugar en el centro de Santiago. Se optó por salir a pegar con engrudo junto a un amigo encargado del registro fotográfico y audiovisual, al caer la noche, debido a la concurrencia de personas durante el día y por el carácter clandestino que conlleva realizar estas intervenciones.

Esta primera acción intentó generar un diálogo con los elementos propios del lugar, que actuaban como soportes al igual que los muros. Como era de esperar, gran parte de los afiches pegados fueron víctimas de la censura que se suele desplegar por parte de otros agentes que taparon los afiches con spray u otra imagen en papel, produciendo una jerarquía de estrategias visuales (solapadas). A su vez, se encuentran los fiscalizadores de la limpieza y pulcritud en las calles, los reconocidos removedores de carteles, lo que da cuenta del carácter efímero que tienen estas expresiones visuales en la vía pública.

Lo que buscaban estas primeras instancias de intervención eran generar un gesto político de visibilización y diálogo en el mundo *offline*, criticando a estos términos y construcciones sociales por medio de la reapropiación del lenguaje.

En este proceso, la ciudad surge como soporte material de los afiches y como ejercicio político de resistencia al tomar la calle. Al fin y al cabo con las acciones no se trata tan sólo de dar a entender algo en el espacio público, también es importante cambiar este espacio y llenarlo con nuevas asociaciones (Blisset y VVAA, 2000, p. 37).

Hay que considerar además que el afiche o cartel es una herramienta de información que históricamente se ha pensado y utilizado políticamente. Al momento de llamar a movilizaciones y protestas es el recurso instantáneo por excelencia.

A propósito de las movilizaciones, luego de las primeras intervenciones en la calle, opté por cambiar el contexto anterior por las marchas o movilizaciones feministas. Por tanto, el público que circula en los lugares es otro, y a medida que se puede ir avanzando en las marchas, las personas asistentes pueden fotografiar los afiches al poco tiempo de haberlos dejado en el muro.

Para esta instancia se prevé devolver este lenguaje a través de las redes sociales y por medio de la plataforma Instagram. Para eso se crea un perfil llamado @lucha\_mucha\_, donde principalmente se realiza difusión sobre las acciones realizadas en el espacio público. Cada uno de los afiches o *stickers* llevaba escrito el nombre de dicho perfil para su difusión. Esta nueva alternativa permitió que el perfil de Instagram y, por ende, las imágenes de las luchadoras, circularan de forma rápida y masiva en cuestión de minutos.

Con motivo de la primera marcha convoqué a amigas que me apoyaron a pegar los *stickers* y afiches, funcionando como un colectivo anónimo, al cubrir nuestros rostros con las máscaras que se utilizaron para las luchadoras. Posterior a las acciones colectivas en marchas feministas, decidí continuar con la difusión de las imágenes del proyecto repartiendo *stickers* a algunos amigos que viven en distintas comunas de Santiago para que los pudieran pegar donde quisieran. Sus efectos no se hicieron esperar ya que la campaña creada en Instagram, junto al hallazgo de los *stickers* en distintos puntos de la capital, dio cuenta de la efectividad de esta red en la proliferación de imágenes.

Nos estamos reinventando para ti.



Te informamos que esta sucursal está en remodelación.

Imagen 3 | Intervención callejera | Fuente: elaboración propia.

Imagen 4 | Macarena Vio, intervención callejera | Fuente: elaboración propia.



Imagen 4 | Macarena Vio, intervención callejera | Fuente: elaboración propia.



## DERECHAMENTE BETAS

Actualmente, el escenario en Instagram no es del todo distinto de lo que sucedía en Facebook y Twitter hace tres años. A pesar de que persisten y nacen más prácticas artísticas de activismo y resistencia, pareciera que la esperanza no le gana del todo al miedo, como auguraba la última campaña del actual gobierno chileno. Ya que, como señala Remedios Zafra, aún la configuración de la máquina tiende a fortalecer formas de pensar conservadoras (2017, p.7).

La creación y difusión de cuentas con una marcada tendencia de ultraderecha es un fenómeno similar a lo que fueron las cofradías antifeministas en Facebook, con la diferencia de que ahora se evidencian con mayor fervor. Esto ocurre probablemente por la polarización que ha desatado el contexto político actual, *ad portas* de aprobar o rechazar una nueva constitución, en el que se han instalado diversas *fake news*. Para eso se dedican a capturar imágenes y videos de cuentas ajenas, con el fin de generar nuevas publicaciones contra sus detractores, los denominados zurdos, comunistas, izquierdistas entre otros epítetos no del todo originales.

Continúa entonces la batalla *online* por quien captura y difunde mayor contenido, sea este verídico o no. Además, los usuarios de Instagram seguimos gozando de la facultad de denunciar o reportar cualquier atisbo de diferencia que no sea de nuestro agrado o no cumpla con nuestras convicciones, de forma que aquello que duele o molesta puede ser rápidamente excluido a golpe de botón. Botones, como mágicos y con nombre, naturalizados como una respiración online, dicen: bloquear, eliminar, apagar, cerrar, off. (Zafra, 2017, p. 7).

Sumado a esto se encuentran las «funas», que sabemos se dan hace bastantes años por las redes. Precisamente a mediados de este año 2022, algunas de las publicaciones del perfil oficial de Mucha lucha —sobre todo las que presentaban cuerpos que se salen de los cánones de belleza occidentales instaurados— fueron capturadas y expuestas por una cuenta llamada @derechamentefunada, con

evidente tendencia de derecha, tanto por el nombre como por las publicaciones gordofóbicas y misóginas que posee.

Para comprender lo que desató la «funa», es preciso relatar que a inicios de julio se reactiva la cuenta de Instagram, como dispositivo de difusión virtual que permite dar mayor visibilidad a la segunda edición del fotolibro, el cual cuenta con la incorporación de seis nuevas luchadoras. De esta manera, se crea una campaña con el fin de elegir sus respectivos nombres. Esta instancia apelaba a la colaboración y coproducción del proyecto, tal como se fue desarrollando desde el comienzo, considerando a las personas no como meros espectadores sino como agentes activos.

La última de las luchadoras resulta ser una *influencer* chilena que, a lo largo de su vida *online* y *offline*, ha recibido toda la clase de insultos por su cuerpo y por la supuesta promoción que hace de la obesidad. El hecho de que esta nueva modelo luchadora tuviera un nombre reconocible, generó automáticamente un bombardeo de respuestas por parte de este grupo (posiblemente de otros más), que ya venía acumulando a modo de colección, distintas publicaciones capturadas de su perfil denigrando a todas luces su cuerpo.

De alguna forma, tal como se fue dando la dinámica reciente, nos exige un nuevo momento de reflexión. Ahora que ellos deciden u optan por apropiarse de parte de la obra, exponiéndose y denigrando bajos sus términos, hace que surjan espontáneamente las siguientes preguntas: ¿comprenderán, en algún punto, que no están viendo más que su propio reflejo? ¿Llegará el día en que su fanatismo extremo les permita ver más allá de su ombligo? ¿Sabrán lo que significa subvertir el lenguaje? ¿Habrán escuchado alguna vez de los artistas y teóricos antes mencionados?

Pareciera que no se dan cuenta que se está utilizando su mismo lenguaje en su contra, como si los estuviéramos enfrentando a un espejo, en el que no logran de ninguna manera ver su reflejo. Tan solo continúan repitiendo eternamente este círculo de violencia *online*, sin mayores innovaciones.



Imagen 5 | Macarena Vio, captura de Instagram | Fuente: elaboración propia.



Imagen 5 | Macarena Vio, captura de Instagram | Fuente: elaboración propia.

Como reflexión final, esta inesperada «funa» no hace más que otorgar mayor material para la continuidad y dar un grado de victoria al proyecto. Es probable que, desde el punto de vista de ellos, somos tan solo sus víctimas, las que nunca gozarán del beneficio de ser tocadas por aquellos machos Alfas. En cambio, elijo pensar que *Mucha lucha* funcionó cual carnada para atraer este tipo de presas derechamente Betas. Pareciera ser que la nueva fórmula o estrategia consiste en generar un perfecto anzuelo ¿Cuál será el posible desenlace? ¿Seguirá esto en un *loop* infinito? Tan solo alberga la esperanza de que en los próximos tres años no nos encontremos con el mismo panorama donde personas sean objeto de acoso y discriminación reiterada incluso en el ámbito *offline*.

## REFERENCIAS

- Constante, A. (2013) *Violencia en las redes sociales*. Facultad de Filosofía y letras, UNAM.
- Chul Han, Byung (2014) *En el enjambre*. Herder Editorial.
- Grupo autónomo A.F.R.I.K.A, Blisset, L & Brünzels, S (2000). *Manual de guerrilla de la comunicación*. Virus editorial.
- Preciado B, P. *El origen de la palabra feminismo*. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=1MdQ1Eo1y7c>.
- Zafra, R. (2017). *Redes y Posverdad, del libro colectivo: En la era de la posverdad*. Calambur.
- Zafra, R. (2005). *La escritura invisible, el ojo ciego y otras formas (fragmentadas) del poder y la violencia de género en internet*. Recuperado de <https://www.remedioszafra.net/carceldeamor/vsc/textos/textorz.html>.



MARGARITA GÓMEZ M.

# Coreografía expandida

*BALLARE LUMINIS BELLIS*

Quien comience la lectura de este texto, seguramente se preguntará por la conexión entre el planteamiento de investigación —resultante en una coreografía expandida— y la fotografía, entendiendo que esta investigación se enmarca en el estudio titulado Magíster en investigación y creación fotográfica. Es importante señalar que este estudio se estableció desde un inicio proponiendo la indagación en una posible expansión del campo fotográfico y en la búsqueda de otras maneras de entender la fotografía, aproximación que sintoniza con las propuestas del arte contemporáneo.

El presente texto comprende una revisión de la investigación teórico-conceptual que acompañó la creación de la videoinstalación titulada *Ballare Luminis Bellis*, obra que culminó mi proceso de magíster. Comenzaré por presentar los conceptos transversales a la investigación y obra, continuando por los principales referentes teórico-conceptuales, para finalizar señalando las múltiples aristas que componen *Ballare Luminis Bellis*.

Mi proceso creativo comienza con la pregunta por «lo coreográfico», teniendo además como piedra angular el concepto de *otros cuerpos*. Entiendo por coreografía la organización de los «cuerpos» en el tiempo y el espacio. La obra mencionada anteriormente se plantea desde una propuesta poshumanista y material-vitalista, estableciendo relaciones entre los conceptos tiempo-movimiento-cuerpo y observando las plantas como seres particulares.

La investigación ha significado un ir y venir entre los conceptos señalados, culminando el proceso del magíster en la creación de una coreografía poshumanista que involucra seres de diferentes orígenes.

## TIEMPO

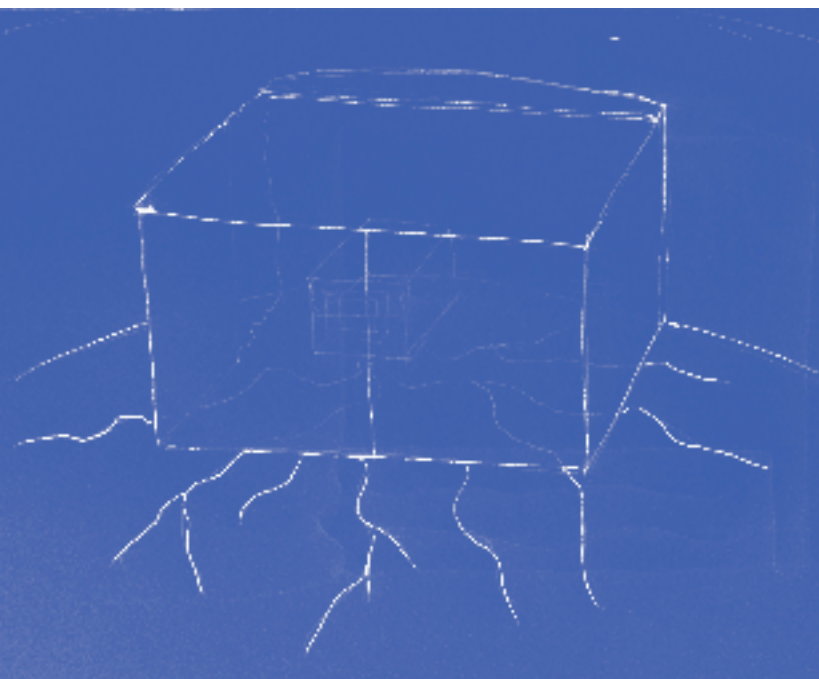
El proceso de investigación me permitió indagar en el carácter expansivo de la imagen fotográfica, sin dejar de sorprenderme en cómo les espectadores aún confían en ella como un esto ha sido, parafraseando a Barthes<sup>1</sup>.

Personalmente observo como un elemento particular y esencial de ‘lo fotográfico’ la problemática del tiempo. Desde esta perspectiva, al comprender la fotografía como una suerte de «cristalización temporal», esta tecnología sociotécnica me fue pertinente como medio para investigar los otros tiempos de aquellos otros-cuerpos, entendiendo también que el tiempo es un concepto clave en la comprensión de lo coreográfico.

En este sentido, la fotografía me interesa especialmente como un medio de conservación y cristalización frágil (residiendo su fragilidad en su cualidad matérica). En un mundo hiperconectado, surge la necesidad de detenerse y conectarse de otros modos. ¿Por qué seguir generando imágenes? Observo la fotografía como medio de conexión con el mundo. Realizo un ejercicio de observación activa que se cristaliza en lo fotográfico, donde el encuadre me permitía aislar los sujetos que cautivan mi atención. Entiendo el dispositivo fotográfico (la cámara) como un ojo atento a aquellas relaciones que no son posibles o se escurren de la observación en la cadencia humana.

## CONTROL-MOVIMIENTO

En el desarrollo de esta investigación he observado cómo mi proceso creativo ha estado constantemente permeado por diferentes sistemas de control, donde el curso natural de ciertos materiales es modificado, tensionándolos según las características de su propia naturaleza.

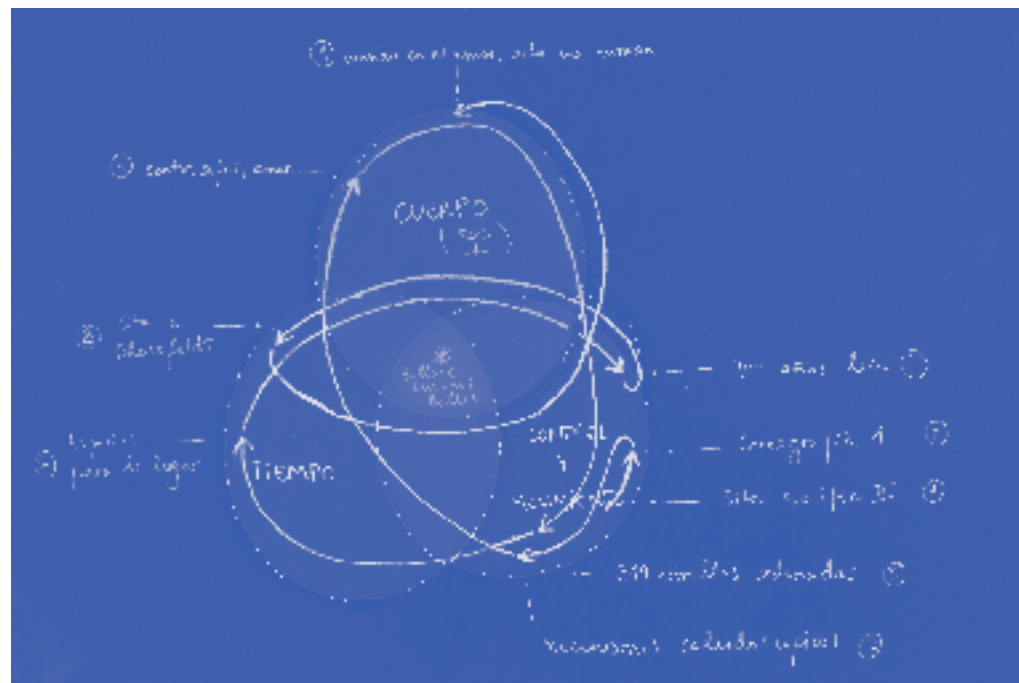


Margarita  
Gómez, boceto  
de composición  
de *Ballare*  
*Luminis Bellis*

En el Ballet clásico, disciplina que practiqué durante un largo tiempo, existe sólo una manera de llegar al resultado esperado.

Es el cuerpo el que debe adaptarse a una estructura de acción previamente existente. Es así como lo coreográfico aparece en las obras como un ejercicio de regulación de cierta naturalidad de diferentes cuerpos.

El movimiento de giro toma especial relevancia ya que este implica una doble concentración: primero a nivel espacial, pero también desde lo atencional.



Margarita Gómez, mapa-universo conceptual de la investigación-creación

## CUERPO

El avance de la ciencia nos ha señalado que todo está en permanente movimiento, a pesar de que nuestro ojo no nos permita observarlo sin la mediación tecnológica. Es a partir de esta premisa que me interesa trabajar con otros-cuerpos, compuestos por materiales que no son necesariamente músculos, huesos y órganos. Podría hablarse de un materialismo vital, donde, tanto la materia viva como las cosas inertes tienen un potencial, que en mi caso utilizo como coreográfico.

A lo largo de la obra se observa la manipulación de las relaciones espacio-temporo-kinéticas de «cuerpos», concepto de que es tensionado desde una postura poshumanista y material-vitalista que surge desde la lectura de diferentes autores que permiten considerar la idea de «otros cuerpos», y el cuerpo como algo más allá de lo humano.

## LO POSHUMANO

Rosi Braidotti (1954), filósofa y teórica feminista contemporánea, señala en su texto *Lo Posthumano* (2015) que este observa un mismo nivel de importancia hegemónica entre las especies. El poshumanismo de Braidotti se adhiere al posantropocentrismo, que rechaza al «Hombre» como medida de todo lo creado, como ser ubicado en la cúspide de una supuesta pirámide jerárquica entre todas las especies.

La autora propone una ética vitalista de mutua interdependencia transespecie, una interconexión vital entre los seres que se aleja de un especismo, para así centrar la atención en qué son capaces de hacer los cuerpos (humanos, animales, otros). Desde una perspectiva poscolonial y feminista, su interés radica además en descentralizar lo humano, desde un punto de vista más inclusivo y proponiendo un nuevo sentimiento de interconexión.

Tal como Braidotti, adhiero a una filosofía poshumanista. La observación de la materia como posiblemente activa me parece directamente relacionada con la idea de materia vibrante de Jane Bennett, idea que aparece también incorporada en *Ballare Luminis Bellis*.

## MATERIALISMO VITAL:

### LA MATERIA (O ESO) COMO «ACTANTE»

Jane Bennett (1957), oriunda de los Estados Unidos, es filósofa y teórica política. Su libro *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2010) se divide en ocho capítulos que intentan enfatizar la contribución agencial de fuerzas no-humanas. A Bennett le interesan tanto la materia viva como las cosas inertes, observando en ellas un potencial activo. Le interesa la contribución agencial de fuerzas no-humanas, lo que ella denomina como «el poder de las cosas».

Al referirse a la efectividad, a la «vitalidad» de las cosas, al presentarlas como «actantes», Bennett se refiere al efecto que ciertos elementos pueden producir en su entorno, efecto producido por la relación que estos podrían tener con los otros elementos que componen ensamblajes (agrupaciones no-humanas de trabajo, grupos ad hoc de diversos elementos, de materiales vibrantes de todo tipo). En este sentido, la materia sería entendida como un actante, capaz de producir efectos en su entorno a partir de ciertos elementos, componiendo de esta manera ensamblajes.

Es así como, basada en los dos últimos títulos, desarrollo mi investigación desde una propuesta poshumanista, propuesta que plantea el quiebre paradigmático de una hegemonía de todo lo vivo. A esto se suma el materialismo vital de Bennett, que observa la materia (viva e inerte) como posibles actantes.

Ahora falta gestar un último brote: las plantas como «seres» particulares.



Imagen 1 | Margarita Gómez, registro fotográfico de *Ballare Luminis Bellis*. Instalación. 220 x 230 x 300 cm aprox. , CCE Santiago Fuente: elaboración propia (2018).

## **LAS PLANTAS COMO «CUERPOS» ACTANTES: INTELIGENCIA Y SENSIBILIDAD VEGETAL**

Usualmente se denomina a alguien en «estado vegetal» cuando no da señales evidentes de consciencia de sí mismo o del ambiente que le rodea. Esta persona es, en teoría, incapaz de interactuar con los demás o de reaccionar a estímulos ambientales. Desde esa mirada de lo vegetal, ¿es la vida de las plantas tan pasiva y estática como acostumbramos a creer? Al respecto es interesante lo que Stefano Mancuso y Alessandra Viola exponen en *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal* (2015), texto que pretende reivindicar la importancia del mundo de las plantas desde, por ejemplo, un análisis paralelo con los sentidos humanos.

Una serie de estudios les permitiría señalar que las plantas serían capaces de comunicarse entre sí —y con animales—. Que estas, además de presentar los mismos cinco sentidos humanos, tendrían también la capacidad de ser sensibles a los campos electromagnéticos y que serían inteligentes a pesar de no tener cerebros —órganos «destinados a cumplir aquella función»<sup>2</sup>—. Mancuso y Viola señalan también que, a pesar de ser seres sésiles, que no se trasladan, viajan, las plantas sí presentan movimiento. Lamentablemente, desde nuestra agitada cadencia humana, su movimiento nos aparece como algo casi imperceptible y aparentemente inexistente para el ojo atento.

Siendo niña me gustaba jugar con flores. Si me sentaba en el pasto, tomaba las margaritas y las trenzaba para hacer una cadena. Cuando supe que los perfumes se creaban con esencias florales, quise participar de la alquimia y recuerdo experimentar con cardenales, para en el proceso aprender que, al aplastar sus pétalos, estos generaban un líquido de

color saturado; líquido que luego utilizaría como tinte de labios. Más adelante recibí de regalo una mimosa púdica. Su respuesta sensible a mi tacto fue sorpresiva y esclarecedora, en tanto pude comprender que las plantas son seres activos, a pesar de su aparente vitalidad estática. Es así como, a partir de esa experiencia, el movimiento me parece característica interesante en todo lo que nos rodea. Desde ese momento, observo todo como posible cuerpo y entiendo que todo se podría coreografiar eventualmente.

Trabajar con plantas significa trabajar con otros cuerpos que son orgánicos, viven. ¿Pero no está toda la materia viva acaso e interconectada? Trabajar con plantas es también de alguna manera trabajar con extensiones de mí misma. Siempre fui muy consciente de la literalidad de mi nombre: ¿qué significa ser una *margarita* o ser una *Margarita*? Según Mancuso y Viola, las (M) margaritas somos seres muy sensibles.

La combinación de los conceptos presentados por Braidotti, Bennett, Mancuso y Viola, junto a la problematización de la idea por «lo coreográfico», cayó en tierra fértil y terminó por «germinar» *Ballare Luminis Bellis*, una investigación temporal-motora del mundo vegetal y otros cuerpos.

En la obra *Ballare Luminis Bellis* se propone la tensión conceptual respecto al cuerpo además de un contrapunto temporal a partir del ejercicio de observación activa. En la obra propongo diversas capas de «cuerpos» y de «tiempos».

## CUERPO VEGETAL, LA MARGARITA COMÚN

Siempre me ha intrigado la relación entre la nominación de las cosas y su carga humana: todo es observado para nosotros, pero ¿por qué todo debe tener nombre? Es interesante pensar la razón posible a denominar un ramillete a partir de sentimientos o conceptos. Pensemos por ejemplo en los narcisos, las melancolías, los pensamientos, entre otros. Asimismo, es interesante que los nombres vegetales puedan ser trasladados a los seres humanos.

Independiente del origen de estas conceptualizaciones, se me hace imposible no sentir mi nombre, Margarita, como una vinculación directa al mundo vegetal y a su corporalidad. Es así como en al menos dos de mis obras he elegido a las *Bellis Perennis*, denominadas también como margarita común como marco de trabajo. En estas obras vislumbré que no es solo la planta la dañada por mi intervención mecánica-rítmica, sino que, en otras temporalidades o formas, yo también resulté afectada.

Me interesó generar un diálogo poético entre su denominación coloquial y mi propuesta de comprenderla como un «otro-cuerpo». En este caso, al estar trabajando con una «otra margarita», podría plantearse que, en cierto sentido, estoy trabajando con una extensión de mí.

Esta flor, además de cumplir un sentido poético en la obra, tiene características biológicas que me permiten desarrollar el proyecto. Las bellis son conocidas también como el ojo del día, pues se abren por la mañana y se cierran por la noche. Dicho fenómeno se debe a que estas plantas pertenecen a las especies nictinásticas: especies que responden a los estímulos lumínicos con reacciones kinésicas en sus hojas y flores (acción por fototropismo positivo).

Es así como se desarrolla un primer gesto coreográfico. Este consistió en el cambio del ciclo circadiano, tanto de la «margarita común» como de quien escribe este texto: para el registro del timelapse, el mecanismo electrónico-lumínico fue activado durante las noches para despertar a la planta y, durante el día, el sistema era apagado y se bloqueaba el paso de luz, para que esta «margarita» y su acompañante electrónico pudiesen descansar. La escenografía creada para esta coreografía expandida fue instalada en mi habitación a lo largo de varias semanas. Durante ese período y en el transcurso de las noches, activaba el sistema a las 11 p.m. para desactivarlo a las 11 a.m. de la mañana siguiente, de forma tal que la planta reaccionara kinésicamente e hiciese fotosíntesis. Eso significó que, durante la totalidad de ese lapso horario y en intervalos de un minuto, el obturador de la cámara interrumpiera la calma nocturna con su sonido inquietante. A lo anterior se le sumó el haz de luz proyectado por el cuerpo mecánico que, cada cierto tiempo, se desplazaba iluminando toda la habitación irrumpiendo la oscuridad del sueño.



Imagen 2 | Margarita Gómez, frame n° 50 del *timelapse* de *Ballare Luminis Bellis* | Fuente: fotografía digital montada luego en un video Full-HD (2018).

## ACTANTE OBJETUAL, EL MECANISMO ELECTRÓNICO-LUMÍNICO

Como acompañante de danza y para generar un diálogo entre seres de diferentes procedencias, diseñé un objeto con morfología vegetal. Este mecanismo electrónico-lumínico se compone principalmente por un Arduino UNO<sup>3</sup> vinculado a un servomotor y una lámpara de crecimiento vegetal.

El siguiente gesto coreográfico se realizó a partir de la programación de dicho mecanismo: el motor debía realizar en un movimiento de semicírculo, girando entre los grados 0° y 180°. Propongo, de esta manera, una coreografía poshumanista<sup>4</sup>, generada a partir de la programación sumada a las características físico-motoras de estos compañeros de baile; un movimiento pendular para la flor y un semicírculo para el mecanismo electrónico-lumínico.

## LA CÁMARA

En el caso particular de esta coreografía, la fotografía juega un rol fundamental como medio útil de observación: el movimiento vegetal es generalmente imperceptible para un ojo humano desnudo. La coreografía que propongo pertenece a una cadencia temporal distinta a la humana y, por lo mismo, su primer público objetivo también es otro. Es una coreografía creada para el ojo de la cámara. La cámara es el único cuerpo capaz de observar esta suerte de *pas de deux*, registro que luego permitiría traducir la cadencia vegetal aletargada a la agitada temporalidad humana a través de un *timelapse*.

Para identificar claramente este paralelo temporal que es de mi interés, instalé un reloj analógico en la parte inferior de la escena (imagen 2), reloj que funciona como señalamiento temporal visual y sonoro, al ser un referente para les humanas en la cadencia universal. La interacción se registró con fotografías en intervalos de un minuto, para luego ser montada en un *timelapse*. Cada noche se tomaron aproximadamente 650 fotografías, posteriormente montadas a modo de fotogramas en una línea de tiempo para generar un video en temporalidad humana de aproximadamente veinte segundos. Así, a pesar de no observar el movimiento directo de la acción y performatividad de estos cuerpos (la planta y el mecanismo-electrónico), la cámara nos permite recrear su movimiento a partir de la ilusión de movimiento continuo. Por lo tanto, la cámara actúa a modo de un tercer participante (y observador) de esta coreografía expandida.

Por otro lado, existe un segundo ojo atento en *Ballare Luminis Bellis*: una cámara infrarroja, conectada a la misma fuente energética que alimentaba toda la instalación. Esta me permitió observar los «otros cuerpos» metaperformáticos que habitaron el espacio (ya fuesen estos humanos o, por ejemplo, pelusas flotando en el aire). Así, la cámara aparece en dos instancias: primero en la realización del *timelapse* y luego como ojo atento a la acción de les *metaperformers*.

## **METAPERFORMERS:**

### **ESPECTADORES Y OTROS SERES**

El diseño de la instalación abarcó la arquitectura del Centro Cultural España Santiago (en adelante CCE Santiago), instalándose directamente en el Espacio La Curva, y se proyectó como una invitación a realizar un medio giro al interior de esta: un espejo del movimiento realizado por el mecanismo electrónico-lumínico en torno a la flor (imagen 3). La obra se instala en el espacio de manera tal que, al entrar, los espectadores-humanes están invitados a realizar un semicírculo en torno a la escena, para así observar en una cara la experiencia directa (la planta y mecanismo electrónico-lumínico habitaron el espacio de exhibición durante toda la muestra) y en la contra cara una pantalla con el *timelapse* reproduciéndose en *loop*. De este modo, al realizar este semicírculo en torno a la escena, los espectadores humanos presenciarían el contrapunto temporal que me interesa. Al realizar la instalación me sorprendí al observar que quienes entraron en ella también podían complementar la coreografía desde otros tipos de movimientos, pero también al darme cuenta de que los participantes, incluso, no solo fueron humanos.

Desplazamiento del ser objetivo en torno al ser vegetal



Desplazamiento del ser metaperformático al interior de  
*Baltars Luminis Bellis*



## EL SER, LA PARÁSITA, *BALLARE LUMINIS BELLIS*

Decidí nominar esta instalación, entendiéndola también en su conjunto como un cuerpo. Es por esto que me guie por el sistema de nomenclatura inventado por Carl Linneo (1707–1778), quien es considerado uno de los padres de la ecología y fue el creador del sistema binominal de denominación de los seres. Su sistema, creado en 1731, responde al siguiente patrón: la primera palabra refiere al género, para luego continuar con el nombre de la especie (su particularidad dentro del género nombrado). En el caso de este cuerpo, parásito que habitó el CCE Santiago, su género sería *Ballare*: que se relaciona con el baile y la coreografía; concepto que sería genérico en mis creaciones como artista. Por otro lado, lo específico de esta obra reside en su carácter lumínico (*Luminis*) y vegetal, particularmente una *Bellis perennis*.

La morfología de este ser responde a características que denomino como *postorgánicas*: es un cuerpo rígido, negro, pesado. Un cuerpo que se alimenta a través de cables eléctricos que se extienden a su vez como raíces conectadas a la fuente energética y en expansión lumínica hacia el resto de la arquitectura.

## CONCLUSIÓN

Esta investigación no pretende terminar con conclusiones absolutas, ya que esta se propone desde el ámbito del arte y, en mi opinión, el arte propone preguntas que no llevan necesariamente a respuestas unidireccionales.

Recuerdo mi primera experiencia con la mimosa púdica y entiendo que mi concepción del mundo estuvo siempre empapada de poshumanismo material-vitalista. En ese sentido, los textos mencionados de Rosi Braidotti, Jane Bennett, y Stefano Mancuso y Alessandra Viola terminaron por complementar y profundizar esta postura. Estas influencias cayeron en suelo abonado y fértil, permitiéndome revisar reflexivamente mi obra y, a la vez, enriquecer mi producción, culminando este proceso en *Ballare Luminis Bellis*. Para esta obra final elegí una planta, una «margarita común», ya que, a pesar de ser prácticamente malezas en los jardines, observo su belleza no solo desde un punto de vista estético, sino que también desde la observación de sus características motoras y temporales. Este proceso decantó en la creación de un *ser* que presenta diferentes capas de interactividad coreográfica: primero una relación margarita-mecanismo-cámara, luego la relación de estos seres ante la mirada de un *metaperformer* —que también es observado por otra cámara— y, finalmente, el ser que contiene ambas relaciones, la instalación *Ballare Luminis Bellis*.

La técnica fotográfica, el video y la instalación permitieron cristalizar, destacar y marcar los contrastes temporales entre los seres, así como la facilitación de la coreografización espacial de sus intérpretes. Todo esto para plantearle al observador que, en nuestra actitud antropocentrista, dejamos de lado muchas interacciones y temporalidades con seres igual de importantes que los humanos.

Todo este proceso no hubiese sido posible sin el apoyo de quienes acompañaron tanto el proceso creativo como la investigación conceptual teórica. Quiero agradecer especialmente a mis «ramificaciones» familiares, a la red de apoyo y todes les otras seres que estuvieron involucradas en esta obra. Muchas gracias a Gladys Acosta, Rolando Castillo C., Rolando Castillo P., Camila Colussi, Cristina Gómez, Juan Esteban González, Josefina Hepp, Andrea Jösch, Nicole L’Huillier, Clara Meneses, Ana Monteiro, Valentina Montero, Aarón Montoya, Carla Motto, Silvana Passi, Natasha Pons, Raúl Valles, al hermoso equipo de CCE Santiago, y tantos seres más. Tanto la investigación como la creación de *Ballare Luminis Bellis* contó con el financiamiento de FONDART Nacional.

## NOTAS

- 1 La idea referencial de Barthes de la fotografía ya ha sido discutida por suficientes autores, como para volver a profundizar en eso. Entre los autores que han rebatido la idea indicial del medio fotográfico se encuentra, por ejemplo, Joan Fontcuberta. Por otro lado, el autor habla del carácter fantástico de las fotografías. Me parece que cada vez que nos encontramos con lo que él llama punctum, inevitablemente se inicia un viaje mental a través de los recuerdos (y quizás también sueños). Es el punto ciego, el carácter expansivo del punctum.
- 2 Creo que la inteligencia no es únicamente pertinente al órgano cerebral. Teniendo una formación de bailarina, he podido experimentar directamente, cómo la totalidad de mi cuerpo puede, por ejemplo, ser portador de memoria.
- 3 Un Arduino UNO es una placa que usa diferentes microprocesadores y microcontroladores, que permiten usar *Open-source softwares*. Estas placas leen señales entrantes (*inputs*) a través de sensores, botones u otros, para luego llevarlas a señales de salida (*outputs*), que permiten activar, por ejemplo, un motor, encender una ampolla o publicar algo online.
- 4 Creo interesante reflexionar también en la idea de dormir como una especie de «estado vegetal». Ya que la acción sucede durante la noche, en modo paralelo a esta coreografía, y debido a que la escenografía se encuentra instalada en mi habitación, el movimiento de la planta y mecanismo están acompañados por mi quietud de sueño. Es así como, a pesar del sonido y luminosidad de la instalación, terminé por lograr adaptarme a los nuevos habitantes, finalmente durmiendo como tronco.

## REFERENCIAS

- Barthes, R. (2008). *La cámara lúcida*. Editorial Paidós.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Editorial Gedisa, S.A.
- Mancuso, S., y Viola, A. (2015). *Sensibilidad e inteligencia en el mundo vegetal*. Galaxia Gutenberg, S.L.

# BIOGRAFÍAS

## **VALENTINA MONTERO PEÑA (1973)**

Doctora por la Universidad de Barcelona. Directora del Magíster en Investigación-Creación de la Imagen, Universidad Finis Terrae. Investigadora Fondecyt. Directora de PAM / Plataforma Arte y Medios. Como curadora independiente ha realizado exposiciones para el MNBA, MAC, CCCB, Centro de Fotografía de Montevideo, entre otros.

### **GASPAR ABRILOT (1982)**

Fotógrafo profesional y Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae. Profesionalmente es editor e impresor en el taller Gronefot Fine Art / Sala de Máquinas y además es docente en la Universidad Andrés Bello y Universidad de Talca. Su trabajo autoral se ha desarrollado analógicamente en torno al documentalismo medioambiental, centrándose principalmente en paisajes modificados por el ser humano.

### **FRANCISCO GARCÍA (1977)**

Arquitecto por la Universidad Finis Terrae (2002), diploma en arquitectura sustentable de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2003), y Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae (2020). Actualmente, dirige el centro de registro y extensión académica del Campus Creativo de la UNAB.

### **KIMBERLY HALYBURTON FUSTER (1990)**

Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae, artista visual y docente. Desarrolla su trabajo en fotografía experimental, incorpora el uso de cámara estenopeica, cianotipia sobre diversos soportes, revelado en clorofila y antotipia con materiales orgánicos. Forma parte de Cooperativa Atkins, ha sido parte de publicaciones sobre fotografía, y realizado ponencias y exposiciones colectivas en Chile, España, México y Argentina.

### **LISSETTE RUIZ ARAVENA (1982)**

Artista visual y Magíster en Investigación y Creación Fotográfica. Integrante del Colectivo de fotógrafas Fronterizas, trabaja en temáticas principalmente vinculadas a Identidad/inmigración/Territorio. Su obra aborda la imagen desde el cuestionamiento de la propia fotografía y su relación con la realidad, desde una perspectiva social y política.

### **MACARENA VIO ARAVENA (1987)**

Artista Visual y Profesora de Arte en Educación Media. Es Licenciada en Arte por la Universidad Católica de Chile), Diplomada de Diseño Gráfico en la Academia Mac (2013) y Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae. Ha exhibido en museos, galerías y en otros espacios culturales dentro de Chile. Su labor como docente en establecimientos escolares no ha estado al margen de su quehacer artístico. Desarrollando metodologías creativas que contribuyen a la generación de pensamiento crítico y de nuevas perspectivas en torno a las artes visuales con enfoque de género.

### **MARGARITA M. GÓMEZ M. (1989)**

Trabaja como artista medial, audiovisual y docente. Es Licenciada en Arte de la Universidad Católica de Chile y Magíster en Investigación y Creación Fotográfica de la Universidad Finis Terrae. Ha realizado cursos de profundización en danza, programación, electrónica básica, entre otros. Es fundadora y miembro activa del colectivo de arte Las Electros. Ha realizado exposiciones y ponencias en China, Polonia, Alemania, Martinica y Chile, tanto individual como colectivamente.

*Investigar con imágenes*

Terminó de imprimirse  
el quince de agosto del año dos  
mil veinticuatro en el Laboratorio  
de Investigación-Creación de  
Publicaciones Artísticas (GPA) de la  
Facultad de Artes de la  
Universidad Finis Terrae.  
Encuadernado por Casa en Blanco.  
El cuerpo del libro está compuesto  
en papel Bond ahuesado de 80 g y  
cubierta en Woodstock Nero de 260 g.  
Se usó la familia Australis Pro.  
Edición de 50 ejemplares numerados.  
Santiago, Chile

2024

