



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTA DE ARTES
MAGISTER EN INVESTIGACIÓN – CREACIÓN DE LA IMAGEN

TÍTULO DE LA MEMORIA DE OBRA
Anti-Monumentos de la Luz

GASTÓN QUINTELA DAVILA

Memoria de obra presentada a la Facultad de Artes
de la Universidad Finis Terrae para Optar al Grado de
Magíster en Investigación - Creación de la Imagen.

Profesora Guía: Rosario Montero Prieto

Santiago, Chile
2022

ÍNDICE GENERAL

RESUMEN.....	6
PALABRAS CLAVE.....	6
1. INTRODUCCIÓN	7
1.1. PROBLEMATIZACIÓN	7
1.2. JUSTIFICACIÓN.....	8
1.3. TERRITORIO.....	9
2. MARCO TEÓRICO.....	12
2.1. MODERNIDAD Y MEMORIA	12
2.2. RUINA Y ANTI-MONUMENTOS.....	13
2.3. REFERENTES VISUALES.....	19
3. DISEÑO METODOLÓGICO	26
3.1. PARADIGMA, METODOLOGÍA Y TÉCNICAS	26
3.2. DESCRIPCIÓN DE PROCESOS DE TRABAJO	29
4. DESARROLLO DE OBRA.....	31
5. CONCLUSIONES	37
6. REFERENCIAS	38

ÍNDICE DE IMÁGENES

Contexto, Conceptos y Referentes

Einar Altschwager/ Tranque de la luz (Pretil y Torre de Válvulas)	9
Einar Altschwager/ Tranque de la luz (Chalet y Torre de Válvulas)	9
Einar Altschwager/ Tranque de la luz (Pretil)	11
Auguste Salzmänn / Jérusalem, escalier antique taillé dans le roc (1854)	13
Robert Smithson / The Sand Box Monument (1967)	15
Jane and Louise Wilson / Casemate (2006)	16
Joseph Kosuth / Clock (One and Five) versión en inglés/latín (1965)	17
Eugene Atget / Cluny - Neptune - art espagnole (1911)	19
Eugene Atget / Grand Trianon, Éscalier (1905)	19
Bernd and Hilla Becher / Fördertürme (1965–1996)	20
Robert Smithson / Passaic (1967)	21
Stan Douglas / Michigan Theatre (1997/98)	22
Darren Almond / Fullmoon Series (2008)	23
Richard Misrach / Flooded Marina Gas Pumps (1983),	24
Richard Misrach / Burnt Forest and Half Dome (1988),	24
Toshio Shibata / Kufu City Yamanashi Prefecture (2006)	25
Toshio Shibata / Naka Town, Tokushima Pref. (2019)	25
Toshio Shibata / Okawa Village, Koshi Prefecture (2007)	25
Toshio Shibata / Clackamas County, OR (2004)	25

Imágenes de Obra

Agua 35 (20 x 20)	32
Agua 29 (20 x 20)	32
Agua 08 (20 x 20)	32
Agua 42 (20 x 20)	32
Agua 40 (20 x 20)	32
Agua 26 (20 x 20)	32
Agua 29 (20 x 20)	32
Agua 51 (20 x 20)	32

Bosque – Agua 14 (20 x 20).....	33
Escultura – Válvula 2 (40x40 cm).....	33
Pretil (40x40 cm).....	33
Medianero (30x30 cm).....	33
Fractura (70x70 cm).....	35
Montaje UFT – Sala 30 (oeste)	36
Montaje UFT – Sala 30 (este).....	36

RESUMEN

Este documento contiene el desarrollo de una propuesta de memoria alternativa para un proyecto de modernidad señalado como fallido, inconcluso o imaginado, localizado en la periferia urbana de la ciudad de Valparaíso (Placilla de Peñuelas). Se recurre a una metodología etnográfica y producción de una bitácora visual que contiene como eje conceptual la noción de ruinas modernas entendidas como “Anti-monumentos” de la actividad industrial de comienzos del siglo XX. La obra se materializa en 43 imágenes fotográficas dispuestas en un montaje que sugiere un recorrido, territorio y estratos de complejidad en la relación entre la naturaleza y la cultura material de la modernidad.

PALABRAS CLAVE

Ruina, Anti-Monumentos, Tranque de la Luz, Valparaíso

1. INTRODUCCIÓN

1.1. PROBLEMATIZACIÓN

Este proyecto investigación / creación intenta representar una imagen alterna de modernidad para un complejo natural e industrial del extrarradio de la ciudad de Valparaíso, con la potencialidad de albergar otros mundos posibles que tensionen la memoria colectiva y la noción de ciudad patrimonio. Podemos enunciar la conjetura de que hemos imaginado una modernidad particular, donde la naturaleza, la ciudad, los actores y el tiempo nos advierten de lo fallido, de lo inconcluso, una repentina conciencia y el término de una ensoñación romántica. ¿Quizás este apéndice austral de modernidad nunca ha existido?

Las imágenes fotográficas resultan evidencia de un pasado común y permiten la representación de memorias individuales y colectivas de ciertos acontecimientos; una suerte de reminiscencia en imágenes, ancladas en los discursos de verosimilitud y de subjetividad a través de la imaginación. Como señala Fortuny (2014) la fotografía posibilita pensar este esfuerzo de rememoración de lo acontecido como memorias visuales; las cuales pueden resultar selectivas, parciales, con versiones en pugna y en constante elaboración (Halbwachs, 2004). Este contexto situado corresponde a un espacio de memoria (Huysen, 2000) que, al igual que otros territorios, esta perseguido por los fantasmas de su pasado, con una historia discontinua, un lugar que devela el colapso de un proyecto de desarrollo y tensiona la recreación de ciudad moderna.

De forma intencionada se recurre a la imagen fotográfica dada “...su capacidad de indexación de la realidad [que] ha facilitado... [la] categorización de los nuevos territorios, creando una visión de la tierra que hacen visibles las agencias coloniales...” (Montero, 2020); de esta manera, la imagen de lo moderno, como un imaginario de lo verdadero, no sería más que una opinión institucionalizada a partir de determinadas posiciones de poder, una huella diferida entre el sujeto y el soporte fotográfico en la cual han intervenido diversos dispositivos anclados en una cultura e ideología particular (Fontcuberta, 1997).

En este contexto se enmarca esta propuesta de investigación / creación, donde se busca explorar visualmente formas alternas de modernidad en un contexto situado; y proponga otras representaciones visuales que posibilite la discusión de otras narrativas posibles. En definitiva, se espera representar una imagen de modernidad que tensione la memoria colectiva y el carácter teleológico del proyecto moderno.

En términos biográficos, la práctica de recorrer la ciudad de Valparaíso por diversas circunstancias es una constante en mi trayectoria vital, desde la infancia de alguna manera se ha generado una memoria visual personal; que articula espacios urbanos, semi rurales, personas y acontecimientos que he descubierto, visitado y revisitado, que presentan la característica de conjunción entre la naturaleza y producción humana; todas estas representaciones que condensan y/o acumulan tiempo para este anfiteatro natural. Cabe señalar que este proceso casual e intuitivo me ha llevado a problematizar sobre cuál es la esencia de ciudad en su conjunto, punto de partida que permita una descripción y comprensión de su estado actual; paradójicamente, esta búsqueda de entendimiento racional me ha llevado a explorar otras posibilidades que entrañan la necesidad desarrollar una práctica de creación de otros discursos visuales que difiera de lo patrimonial, es decir, generar una propuesta de memoria alterna de una modernidad situada y particular, una representación sintética que aspira a la verisimilitud o plausibilidad de su estética y contenido.

1.2. JUSTIFICACIÓN

Recurriendo a criterios tradicionales de justificación, la importancia de la implementación de este proyecto radica en tensionar la imagen de modernidad; que en este caso, refiere a una expresión de la primera industrialización en Chile en el extrarradio de la ciudad de Valparaíso, que responde a una racionalidad de un modelo europeo de ciudad. La creación de la imagen constituye un recurso estético que posibilita gatillar y/o explorar nuevas formas de representar la ciudad, a partir de su historia y la manera de proyectar lo futuro; en específico, el registro fotográfico nos permite imaginar la realidad interior de la imagen, una primera realidad del acontecimiento (Kossoy, 2014, p. 241), confluyendo en un plano de dos dimensiones la acumulación de tiempo y una propuesta de representación determinada, las cuales posibilitan un proceso de creación de realidades, en este caso, una lectura plausible y alterna de modernidad.

Podemos afirmar que la fotografía como objeto tecnológico de reproductibilidad técnica de imágenes es el resultado de la modernidad, es decir, es la conjunción de saberes de distintos campos científicos y la posibilidad de los sujetos de conocer la naturaleza de las cosas registrando sus características en un plano de dos dimensiones. Efectivamente, de manera temprana 1839 François Arago enunciada que esta nueva invención permitiría establecer una forma de acceder al conocimiento de las cosas a través de una imagen (Sougez, 2017); dicho de otra forma, una manera de conocer o aproximarse a la verdad a través de la representación visual, lo cual descansa en la noción primigenia de “espejo fiel de los hechos de la historia cotidiana” (Kossoy, 2014). Dada esta aparente credibilidad de la imagen fotográfica junto con su contexto histórico y cultural de surgimiento, es que se considera especialmente pertinente para el proceso de creación artística con este medio, lenguaje y dispositivo en su especificidad para la propuesta de memorias visuales alternativas.

1.3. TERRITORIO

El Tranque de la Luz se construyó en 1905 como parte del proyecto de la central hidroeléctrica El Sauce de la Compañía Alemana Transatlántica de Electricidad, con el objetivo de suministrar electricidad a los tranvías de la ciudad de Valparaíso (Steiner, 2017). El proyecto y las obras fueron dirigidas por el ingeniero hidráulico alemán José Lindacker, quién había proyectado el embalse Peñuelas y quién posteriormente vivió junto a su familia en las instalaciones aledañas a las compuertas del tranque (Torres et al., 2018).



Einar Altschwager/ Tranque de la luz (Pretil y Torre de Válvulas)
1930 Placilla de Peñuelas, Valparaíso.

© Museo Histórico Nacional¹



Einar Altschwager/ Tranque de la luz (Chalet y Torre de Válvulas)
1930 Placilla de Peñuelas, Valparaíso.

© Museo Histórico Nacional

¹ <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/18375>

La central dejó de funcionar en 1995 por motivos de rentabilidad económica (Steiner & Fuentes, 2021) y los terrenos se rebautizaron como “Curauma, la ciudad nueva” en el contexto de un proyecto inmobiliario de gran envergadura (Mansilla & Fuenzalida, 2010). En la actualidad el Tranque de la Luz es de propiedad de la Empresa Sanitaria de Valparaíso (ESVAL)².

La construcción de la memoria de este período de industrialización temprana de Chile dice relación con proceso de creación de imágenes fotográficas en Chile en la transición del siglo XIX al XX, como una forma de difusión e instauración de las bondades naturales, incipiente industrialización y la naturaleza de la población para incorporar el proyecto moderno (Cornejo, 2012), las cuales pueden pesquisarse en las imágenes y relatos de publicaciones como *Chili & Chiliens* (Wiener, 1888) o en la documentación de los registros fotográficos del Tranque de la Luz³. En este sentido, la pregunta de investigación incorpora una dimensión metodológica en cuanto intenta descomponer las condiciones de posibilidad de una imagen en tres elementos, el objeto por fotografiar, el sujeto que genera la fotografía y la materialidad/montaje de la solución visual.

En términos formales la pregunta se enuncia como:

¿Cuáles son las especificidades que pueden asumir las condiciones de posibilidad de una imagen fotográfica para representar visualmente una memoria alternativa de un proyecto de modernidad fallido, inconcluso o imaginado?

² <https://www.plataformaurbana.cl/archive/2016/11/23/esval-compra-en-110-mills-terrenos-cubiertos-por-la-laguna-la-luz-de-curauma/>

³ <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/20477>



Einar Altschwager/ Tranque de la luz (Pretil)
1930 Placilla de Peñuelas, Valparaíso.
© Museo Histórico Nacional ⁴

⁴ <https://www.fotografiapatrimonial.cl/Fotografia/Detalle/20477>

2. MARCO TEÓRICO

2.1. MODERNIDAD Y MEMORIA

La modernidad se puede entender como un “proyecto futuro, fundamentado en la razón y en la ciencia, permitiendo al hombre la creación de las normas propias y la construcción de un nuevo orden social” (Bastos, 2016), que se caracteriza por el abandono de la visión religiosa de la existencia, la afirmación de lo profano y la creencia en el progreso como un valor en sí mismo (Vattimo, 1997); desde esta perspectiva la racionalidad y la subjetivación resultan centrales en la manera de establecer las relaciones sociales, cuya meta es el progreso y la búsqueda de la perfección. Ahora bien, en el contexto de esta propuesta, resulta pertinente conceptualizar la modernidad como una categoría narrativa, es decir, asumiendo como principio la negación de una modernidad absoluta y generalizante; y en su lugar, avanzar en la exploración de como determinados contextos sociales y culturales han elaborado y entendido lo moderno desde sus particularidades (James, 2004).

Desde finales del siglo XX la representación visual de Valparaíso está marcada por la conceptualización de lo patrimonial, desde su mirada primigenia surgida desde la revolución francesa, es decir, imágenes que dan cuenta de una existencia del pasado como objetos de interés artístico, histórico y en general cultural (Sánchez, 2006) y su posterior traducción a procesos de comercialización y turismo; todo ello anclado en una forma de representar este patrimonio como vestigios de una modernidad, que asume de manera implícita una narrativa particular, evocando una memoria colectiva y finalmente una historia verosímil, es decir, con apariencia de verdadero.

Entonces, la representación del Tranque de la Luz se puede catalogar como una forma de documentar una ruptura con el pasado de los asentamientos de los primeros habitantes de Alimapu y al mismo tiempo como expresión de la racionalidad moderna. Con un marcado acento de propaganda, la visualidad se orientó a retratar los procesos de modernización e industrialización, donde la imagen fotográfica adquiere protagonismo en el registro de infraestructura portuaria, edificaciones institucionales, obras hidráulicas, ascensores que informan de este dominio sobre la naturaleza.

2.2. RUINA Y ANTI-MONUMENTOS

Las ruinas representan una metáfora y alegoría del pasado de la humanidad y de la condición moral de la existencia humana; ellas contienen en sí mismas elementos que permiten conocer una identidad, una cultura, un paisaje en la historia (Lacruz, 2017); constituye una transitoriedad histórica mediante la desintegración y la decadencia de los acontecimientos pasados, pero al mismo tiempo, una proyección de futuro, nuevas formas de sentido desde el fragmento, lo destrozado, lo inacabado (Benjamin, 2011). Como señala Dillon (2005), hasta el período del renacimiento las ruinas de las civilizaciones clásicas son analizadas por su contenido cultural (monumental), durante el barroco adquieren un trasfondo melancólico de transitoriedad y decadencia; en el siglo XIX la naturaleza en sí misma adquiere centralidad como ruina. En el siglo XX la ruina no sería producto del paso del tiempo, representa el resultado de las guerras y las transformaciones de la producción industrial (Lacruz & Ramírez, 2017).



Auguste Salzmann / Jérusalem, escalier antique taillé dans le roc (1854)
conduisant à l'ancienne porte du fumier.

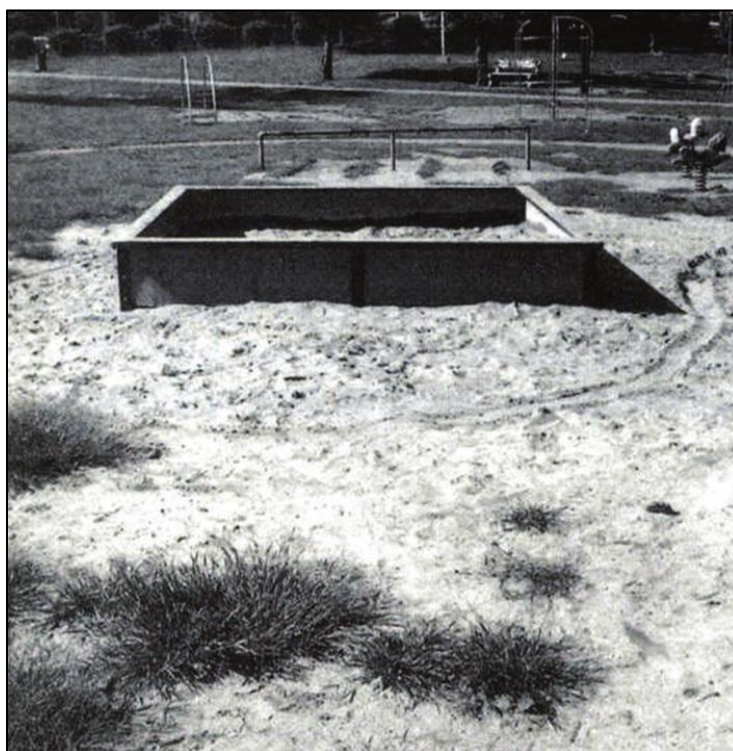
© Metmuseum.org ⁵

⁵<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/286956>

La ruina moderna correspondería a una venganza de la naturaleza sobre la cultura, que entiende la acción humana como un voluntarismo que interviene de manera efímera el mundo, pero que finalmente todo vuelve sobre su curso y se restaura el imperio de la naturaleza (Simmel, 2010); su valor en términos estéticos radicaría en la capacidad de representar el quiebre de la cultura a partir de las fuerzas de la naturaleza (Simmel, 1988). La ruina refiere al desmoronamiento de la cultura material, de la producción de infraestructura, monumentos, artefactos, que también implicaría el desplome de los códigos y certezas de lo moderno, es una conceptualización que el ser humano ha construido en alianza y también en conflicto con la naturaleza (Márquez et al., 2019).

Prats (1997) plantea que la ruina es un factor de desestabilización y desorden que desafiaría la planificación de lo urbano, un elemento que molesta e incomoda porque cuestiona las nociones presentes y futuras de progreso. En definitiva, las ruinas ponen en cuestión la mirada teleológica del proyecto moderno, singularizando un elemento material insoslayable; representan la convergencia de un pasado y un presente, la pervivencia de vestigios incompletos de un pretérito que es irrecuperable y a la vez ineliminable (Sarlo, 2005). La representación de la ruina involucraría una paradoja, “lo que está presente es solo una ausencia”, corresponde al presente imaginado de un pasado, del cual solo podemos captar en estado de fragmento o descomposición (Márquez et al., 2019).

La presencia de las ruinas generaría una nostalgia, que corresponde a un deseo por el pasado perdido e irreversible en donde confluyen la temporalidad y espacialidad de un proyecto de sociedad, retrotrayendo el pensamiento a una etapa temprana de la modernidad, que permitía enunciar “la promesa de un futuro diferente”; en este sentido, el imaginario de las ruinas es una creación que surge en la modernidad temprana (Huyssen, 2006). La nostalgia es un sentimiento de pérdida y desplazamiento, pero también es un romance con la propia fantasía de lo posible (Boym, 2011); corresponde a un concepto compuesto por dos dimensiones, la restaurativa que pone énfasis en volver al hogar (*nostos*), al origen, y propone reconstruir lo perdido y reparar las lagunas de la memoria; y la reflexiva que se direcciona a habitar el dolor (*algia*), en el anhelo y la pérdida, la experiencia del recuerdo imperfecto de lo que ha ocurrido “la nostalgia reflexiva revela que el deseo y el pensamiento crítico no se oponen, del mismo modo en que los recuerdos afectivos no nos absuelven de sentir compasión, reflexionar críticamente o juzgar” (Boym, 2015).



Robert Smithson / The Sand Box Monument (1967)
Passaic, NJ, USA
© Holt/Smithson Foundation⁶

Este abandono de un futuro posible sería consustancial al proyecto de modernidad, que ha sido ejemplificado por Robert Smithson con el concepto de ruina al revés, es decir, un monumento que se encuentra en estado de ruina antes de construirse; un proyecto de modernidad imaginado o inconcluso; en este sentido, los fragmentos, vestigios, “esos agujeros son, en cierto sentido, los vacíos monumentales que definen, sin pretenderlo, los vestigios de la memoria de un juego de futuros abandonado” (Smithson, 2006). La metáfora de la imagen del cajón de arena se constituye en el epítome de la disolución del mundo moderno encarnado en los granos de arena, un espacio vacío y desolado como una tumba abierta para el juego de los niños (Zinguer, 2017). En las palabras de Smithson (2006): “el último monumento era un cajón de arena o un desierto modelo. Bajo la luz mortecina de la tarde de Passaic, el desierto pasaba a ser un mapa de desintegración y olvido infinitos”

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en referencia al trabajo fotográfico de Bernd e Hilda Becher, se acuña el concepto “nuevas ruinas”⁷ para señalar los retratos de plantas industriales en Europa y Estados Unidos, los trabajos sobre vestigios de instalaciones militares de Jane y Louise Wilson; o la obra sobre viviendas inconclusas o abandonadas de Edgar Martins (Lacruz & Ramírez, 2017). El debate

⁶ <https://holtsmithsonfoundation.org/>

⁷ Atribuido a la escritora Rose Macaulay por la publicación del “Esplendor de las ruinas” (1953) el cual contiene fotografías de monumentos de la antigüedad clásica.

contemporáneo sobre las nuevas ruinas, de acuerdo con DeSilvey & Edensor (2013), se centran en tres aspectos fundamentales; la potencialidad de las ruinas para analizar las manifestaciones del poder del capitalismo, la posibilidad de imaginar nuevas formas de relacionarse con el pasado reciente, y repensar las formas convencionales de organizar el espacio urbano.



Jane and Louise Wilson / Casemate (2006)
© Royalacademy.org.uk⁸

El concepto de anti-monumento es propuesto por Lacruz & Ramírez (2017) como una deconstrucción de la idea de monumento gatillada por el análisis de la obra “Un recorrido por los monumentos de Passaic” de Smithson; en términos semánticos, el prefijo “anti” refiere a opuesto o con propiedades contrarias, en este caso, a la noción de monumento de la antigüedad clásica. Ahora bien, los procesos deconstructivos en el arte corresponden a una forma de crítica utilizada por primera vez por el filósofo francés Jacques Derrida en la década de 1970, que afirma que no hay un único significado intrínseco en una obra, sino muchos, y a menudo estos pueden ser contradictorios entre sí. Entonces un enfoque deconstructivo implicaría descubrir, reconocer y comprender los supuestos, ideas y marcos subyacentes, tácitos e implícitos de productos culturales como las obras de arte (Tate, 2022).

⁸ <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/jane-and-louise-wilson-ra>

Lacruz & Ramírez (2017) señalan que un anti-monumento no corresponde a una negación o destrucción del concepto de monumento, por el contrario, señalan que implica una descomposición como una estrategia para reconstruirlo desde un punto de vista diferente; citando a Derrida (1989) sostienen que deconstruir “consiste en deshacer, descomponer, des sedimentar estructuras, (...) más que destruir, era necesario también comprender cómo estaba construido un conjunto, para lo cual era necesario reconstruirlo”



Joseph Kosuth / Clock (One and Five) versión en inglés/latín (1965)
© Tate.org.uk

La definición de monumento proviene del trabajo de Françoise Choay “Alegoría del patrimonio, concretamente:

“El sentido original del término es aquel del latín *monumentum*, a su vez derivado de *monere* [que significa] avisar, recordar, aquello que interpela a la memoria. La naturaleza afectiva de su vocación es esencial: no se trata de constatar cosa alguna ni, tampoco, de entregar una información neutra sino de suscitar, con la emoción, una memoria viva. (...) Garante de los orígenes, el monumento calma la inquietud que genera la incertidumbre de los comienzos. Desafío a la entropía y a la acción disolvente que el tiempo ejerce sobre todas las cosas, naturales y artificiales, el monumento intenta apaciguar la angustia de la muerte y de la aniquilación. Esta manera de relacionarse con el tiempo vivido y con la memoria constituye precisamente la esencia del monumento” (Choay, 2007).

La propuesta de anti-monumento implica una doble distinción para las nociones de tiempo y memoria, concretamente:

- a) Tiempo entrópico, como elemento que añade temporalidad a las cosas, entendido como la inevitabilidad de los procesos en referencia a las cualidades de desorden y descomposición; “En este contexto las ruinas ya no son la imagen del conocimiento perdido, o la inevitable reconquista del espacio por la naturaleza, ni siquiera la simple nostalgia de la modernidad. Las nuevas ruinas parecen más bien convertirse en una forma de luto o duelo por la pérdida de la estética en sí” (Lacruz & Ramírez, 2017).

- b) Tiempo lineal, recurriendo a la distinción de Deleuze (1987) entre tiempo como acumulación de capas del pasado, donde las múltiples capas se van concatenando en el presente (horizontalidad del tiempo); y el tiempo como simultaneidad de puntas de presente (verticalidad del tiempo), donde el presente se relaciona con el pasado, con el presente mismo, y con un futuro posible. El primer estado sería pertinente para la noción tradicional de monumento y el segundo aplicable a la temporalidad del anti-monumento (Lacruz & Ramírez, 2017).
- c) Memoria del tiempo, el recuerdo de un acontecimiento histórico importante se rememora a través de un monumento, que nos ayuda en la comprensión presente de aquellos elementos pasados que lo han configurado; por el contrario, los anti-monumentos representan espacios en abandono, deteriorados u olvidados, donde su funcionalidad primigenia ha quedado detenida en el tiempo; propiciando una descomposición que proyecta y/o modifica su naturaleza a otras posibilidades (Lacruz & Ramírez, 2017).
- d) Memoria del espacio, los monumentos corresponden a obras de memoria de la humanidad, los resultados de pasajes relevantes de la civilización; en definitiva, de la grandeza del espíritu del hombre, que a través de un proceso de idealización se transforma en una utopía de la humanidad. Los anti-monumentos son espacios paradójicos, que de acuerdo con Ramírez (2003) evidencian “las tensiones contradictorias de las fuerzas económicas en acción, en un devenir físico caracterizado por una continua oscilación entre orden y desorden, entre globalización y fragmentación” derivadas de la vida moderna. Lacruz & Ramírez (2017) se refieren a los anti-monumentos como espacios distópicos y proponen entenderlos como espacios heterotópicos, recurriendo a Foucault (1984) con el concepto de heterotopía que corresponde a:

“especies de contra emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales (...) están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo efectivamente localizables”

2.3. REFERENTES VISUALES

Eugene Atget

Fotógrafo (París, 1857–1927), generó una obra que es considerada un retrato enciclopédico e idiosincrásico de esa ciudad en la cúspide de la era moderna donde se destaca una catalogación de los distritos parisinos que serían destruidos por la remodelación en la administración Haussmann, destacando una mirada documental, que propone formas de composición y fragmentos de arquitectura con una impronta personal⁹.



Eugene Atget / Cluny - Neptune - art espagnole (1911)
Paris © Icp.org¹⁰



Eugene Atget / Grand Trianon, Éscalier (1905)
Paris © Icp.org¹¹

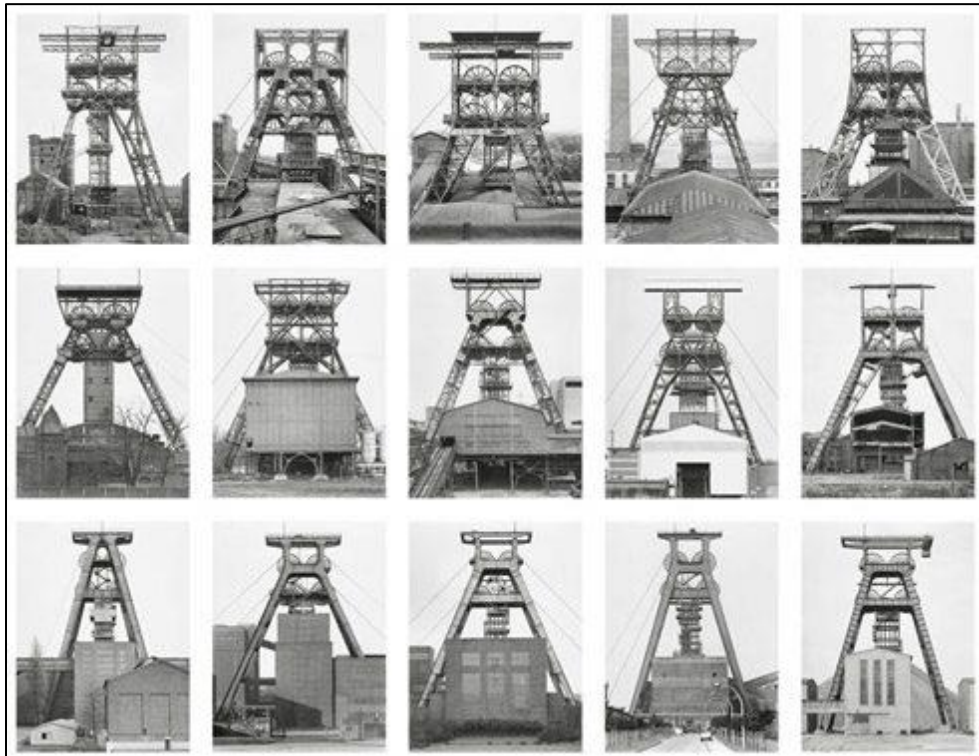
⁹ <https://www.moma.org/artists/229>

¹⁰ <https://www.icp.org/browse/archive/objects/cluny-neptune-art-espagnol>

¹¹ <https://www.icp.org/browse/archive/objects/grand-trianon-%C3%A9scalier>

Hilla y Bernd Becher

Artistas (1931–2007; 1934–2015) referentes de la Escuela de Fotografía de Dusseldorf, centraron su trabajo en una sola temática que corresponde a la desaparición de la arquitectura industrial de Europa occidental y América del Norte en el contexto de la modernidad, con una mirada aparente de objetividad, articulada con el minimalismo y el arte conceptual contemporáneo ¹².



Bernd and Hilla Becher / Fördertürme (1965–1996)
© Schirmer/Mosel¹³

¹² <https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2022/becher>

¹³ <https://www.goethe.de/ins/es/es/kul/mag/20565837.html>

Robert Smithson

Artista Visual (New Jersey, 1938), con intereses en cartografía, la geología, la prehistoria, la filosofía, la ciencia ficción y las representaciones en espiral, que sugieren un replanteamiento radical del paisaje, donde sus obras se materializan textos teóricos, collage, fotografías o instalaciones a gran escala ¹⁴



Robert Smithson / Passaic (1967)
© Artforum¹⁵

¹⁴ <https://holtsmithsonfoundation.org/>

¹⁵ <https://www.artforum.com/print/199806/robert-smithson-the-monuments-of-passaic-1967-32571>

Stan Douglas

Artista Visual (Vancouver, 1960), que ha desarrollado instalaciones de video, producciones teatrales y simulaciones de realidad virtual que recrean momentos históricos (epifanías y memorias) de historias sobre los movimientos sociales de Norteamérica del siglo XX. “En las intrincadas obras del artista, el tiempo y el lugar se pliegan sobre sí mismos para crear un paralelo tanto de la visión como de la narrativa: el espectador experimenta simultáneamente múltiples momentos de la historia y la geografía y los reconcilia en una nueva historia”¹⁶.



Stan Douglas / Michigan Theatre (1997/98)
© Davidzwirner ¹⁷

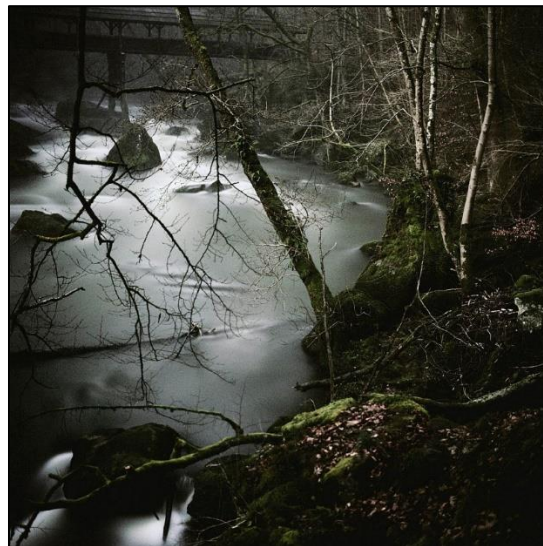
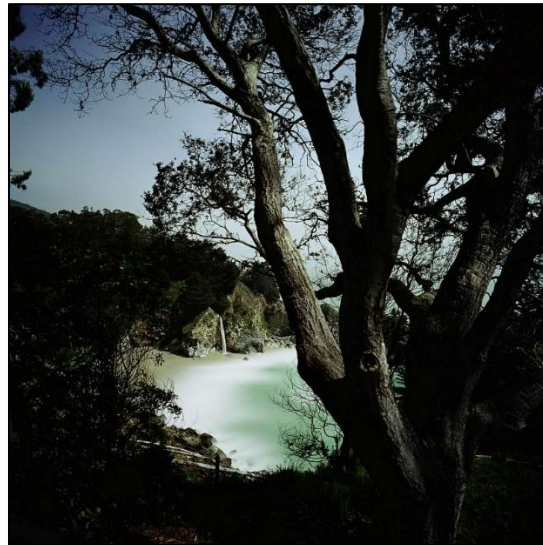
En parte de sus obras trabaja en su ciudad natal, sobre historias y contexto conocidos los cuales representa e invita a nuevas formas de interpretar el pasado, de alguna manera, intenta generar memorias alternativas de sucesos y/o territorios designados subjetivamente como relevantes para su persona; en sus palabras “a menudo represento historias menores, pero siempre trato de representar un síntoma local de una condición global”

¹⁶ <http://www.dreamideamachine.com/?p=75434>

¹⁷ <https://www.davidzwirner.com/exhibitions/1998/detroit-photos#/explore/Michigan-Theatre--artwork-F9A15017-A00C-4454-A850-3C537A31A24C/Artwork>

Darren Almond

Artista (Gran Bretaña, 1971), en la serie Fullmoon se constata el encuentro entre lo conceptual y lo poético sobre la naturaleza. En sus palabras “con el obturador abierto durante más de un cuarto de hora, los ríos, los prados, las montañas y las costas se iluminan casi como el amanecer, pero la atmósfera es diferente: un resplandor suave emana incluso de las sombras, las líneas estelares cruzan el cielo y el agua cubre la tierra como una brumosa espuma. La luz de la luna realzada infunde a los paisajes un sentido de lo surrealista o lo sublime, y con inquietantes ideas del tiempo, la naturaleza y la belleza”¹⁸



Darren Almond / Fullmoon Series (2008)
© SCAI The Bathhouse ¹⁹

¹⁸ <http://internationalphotomag.com/darren-almond-fullmoon/>

¹⁹ <https://www.artsy.net/artwork/darren-almond-fullmoon-at-nabae-coast>

Richard Misrach

Fotógrafo (Los Ángeles, 1949) propone imágenes que reflexionan sobre la forma de interacción humana con la naturaleza, su obra está permeada por preocupaciones ambientales con una gran comprensión del color, la luz y el tiempo²⁰.



Richard Misrach / Flooded Marina Gas Pumps (1983),
California, "Desert Cantos III: The Flood"
© Art Institute Chicago ²¹



Richard Misrach / Burnt Forest and Half Dome (1988),
Yosemite, USA
© Art Institute Chicago ²²

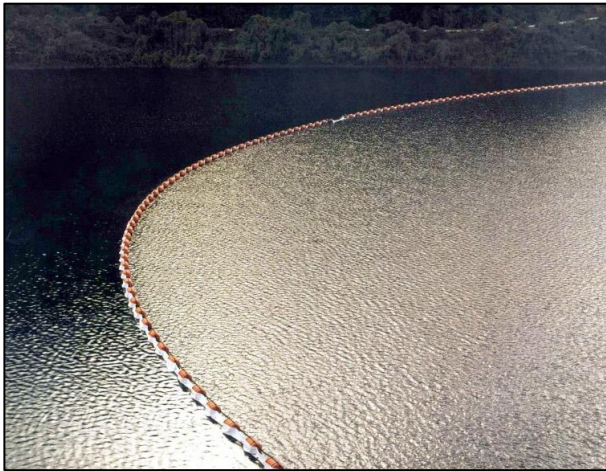
²⁰ <https://fraengelgallery.com/artists/richard-misrach>

²¹ <https://www.artic.edu/artworks/191452/flooded-marina-gas-pumps-salton-sea-california-from-the-series-desert-cantos-iii-the-flood>

²² <https://www.artic.edu/artworks/191465/burnt-forest-and-half-dome-yosemite>

Toshio Shibata

Fotógrafo (Tokio, 1949) cuya obra se orienta al cuestionamiento y recreación de la imagen como paisaje. Ha desarrollado trabajos principalmente en Japón y Estados Unidos, su propuesta de imagen representa la relación entre los humanos y su entorno, destacando los poderes destructivos y creativos de la presencia humana dentro de la naturaleza²³.



Toshio Shibata / Kufu City Yamanashi Prefecture (2006)
© Laurence Miller Gallery ²⁴



Toshio Shibata / Naka Town, Tokushima Pref. (2019)
© Laurence Miller Gallery



Toshio Shibata / Okawa Village, Koshi Prefecture (2007)
© Laurence Miller Gallery



Toshio Shibata / Clackamas County, OR (2004)
© Laurence Miller Gallery

²³ <https://www.shashasha.co/en/artist/toshio-shibata>

²⁴ <http://www.laurencemillergallery.com/exhibitions/toshio-shibata3?view=slider#12>

3. DISEÑO METODOLÓGICO

3.1. PARADIGMA, METODOLOGÍA Y TÉCNICAS

Una manera de entender la investigación en las artes visuales correspondería a la idea de tensionar las representaciones sobre un objeto de estudio, lo cual supondría la práctica de creación como estrategia de conocimiento, con el propósito de plantear interrogantes, explorar nuevas aristas y/o posibilidades sobre una temática dada. Este proceso de investigación requiere la adopción de una metodología pertinente al paradigma humanista y al objeto de estudio, en concreto que albergue un conjunto de métodos que ordene y legitime los procedimientos de producción de conocimiento.

Se opta por la metodología etnográfica como una estrategia de investigación cuyo objetivo se direcciona a describir y analizar la vida social y cultural de un grupo humano, cuyo comportamiento e interrelaciones deben observarse a la luz del contacto directo y en lugar donde viven, trabajan e interactúan (Hammersley & Atkinson, 1994). En su dimensión visual la metodología etnográfica se circunscribe dentro de la antropología social que utiliza imágenes como instrumento pertinente para la observación, descripción y análisis de la realidad humana; poniendo énfasis en la distinción entre uso e intención de la producción de imágenes, el primero se relaciona con la necesidad de documentar un fenómeno; y el segundo, da cuenta del punto de vista del investigador (Banks, 2010), es decir, la creación de una solución visual que permite describir y/o comprender un fenómeno estudiado.

En este contexto, la imagen sería subversiva en la pretensión humana de acercarnos a la verdad, es una trampa de lo mágico o quizás un refugio de subjetividad humana, que nos permite dar sentido a la mirada, como señala Flusser (1990) “las imágenes tienen la finalidad de hacer que el mundo sea accesible e imaginable para el hombre. Pero, aunque así sucede, ellas mismas se interponen entre el hombre y el mundo; pretender ser mapas y se convierten en pantallas”; al trasladar esta reflexión a esta propuesta de creación de imágenes, refuerza la intuición de memoria como la contraparte subjetiva de la historia, por tanto, en principio sería posible generar nuevas imágenes que permitan representar la modernidad o el resultado de esta de forma alternativa, despojándola de la pretensión teleológica, esta finalidad evolutiva de la sociedad.

¿Podemos entender la práctica artística como etnografía?, a este respecto Foster (2001), plantea la pertinencia de esta metodología y sus métodos derivados de la antropología al momento de emprender la creación en contexto de investigación, argumentando que la complementariedad entre la mirada crítica del arte y el foco por la alteridad de la antropología; la relación entre cultura material y la indagación y/o creación de objetos, la característica interdisciplinaria relacional y contextual en la forma de crear y/o producir conocimiento / obra y la utilización de la noción de

reflexividad propia de la etnografía (y las ciencias sociales) aplicados a las prácticas de creación autoral. Sobre este último elemento, Marxen (1991) releva la visión del artística y teórico Joseph Kosuth sobre la dimensión autorreflexiva del arte, donde se incorpore la conciencia social y la caracterización de una cultura de la cual el artista es parte; “el arte debe ser una especie de abstracción de la cultura, con la ventaja de que permite experimentar y vivir esa abstracción [a través del proceso de investigación / creación]” (Kosuth, 2002).

Se asume una aproximación estética-crítica para investigación / creación sobre estas ruinas modernas (anti-monumentos), ya que se necesita implementar un proceso recursivo de “mirar, representar y relatar” (Boym, 2009); un proceder reflexivo que singulariza vacíos, imperfecciones y/o grietas, los cuales separan objetos y finalidades de los contextos en que estos monumentos se convirtieron en ruinas (Blackmore, 2017).

Para esta propuesta de trabajo, de forma complementaria se destacan los siguientes procesos:

- a) El caminar como una opción de creación del pensamiento (Gros, 2014), la observación (mirar) se articula con la práctica de recorrer el territorio, donde los individuos recurren de forma conjunta a sus capacidades perceptivas, intelectuales y corporales para construir su relación con el entorno; en este sentido, existen múltiples recorridos durante el transcurso del trabajo de campo y con itinerarios abiertos a las posibilidades.
- b) La reflexividad es una actividad intencionada y consciente que implica para quién investiga una conversación interna (introspectiva) en torno a la experiencia del proceso de investigación de forma simultánea a su desarrollo (Coffey & Atkinson, 2005); interroga sobre las preconiciones que se tienen del objeto de estudio, las formas de interacción objeto-sujeto concretas y las representaciones resultantes, que en este caso, se plasman en la creación de imágenes fotográficas.
- c) El pensamiento retroductivo o abductivo es la inferencia de un caso a partir de una regla general y un resultado (Génova, 1996), es decir, de la relación entre aproximaciones deductivas e inductivas a un objeto de estudio; en este caso, supone un proceso recursivo entre la búsqueda de conceptos, referentes, trabajo de campo, representaciones, escritura, conversación y acumulación de imágenes; en secuencias aleatorias y/o intencionadas, donde la investigación – creación está mediada por la experiencia situada de quién investiga.

- d) El desarrollo de una bitácora visual resulta especialmente pertinente como una forma de registrar y refinar gradualmente las formas de representación desde la práctica artística, supone la generación de apuntes visuales que estén permeados por la intencionalidad del autor y que a través de su materialización permita hacerla consciente e inteligible; es decir, un proceso recursivo de pensamiento y representación a través de la imagen fotográfica.
- e) La acumulación de imágenes como recurso metodológico que permita una mirada panóptica en un montaje apelando al sentido secundario del contenido de las fotografías, donde el significante de connotación no está dado por cada imagen o fragmento en singular, sino en la concatenación, en la sintaxis que las emparenta en un aire de familia (Barthes, 1961).

A continuación, se formalizan los objetivos de esta propuesta.

Objetivo General:

Explorar las especificidades que pueden asumir las condiciones de posibilidad de una imagen fotográfica para representar visualmente una memoria alternativa de un proyecto de modernidad fallido, inconcluso o imaginado

Objetivos Específicos: (TRES)

- a) Analizar formas de representación visual para la articulación entre naturaleza y vestigios de la modernidad.
- b) Indagar en procesos reflexivos y abductivos destinados a tensionar el objeto de estudio y al mismo fundamente propuestas alternativas de visualidad
- c) Desarrollar una bitácora visual como propuesta de obra fotográfica, junto con un montaje pertinente al proceso de investigación – creación.

3.2. DESCRIPCIÓN DE PROCESOS DE TRABAJO

El proceso de investigación – creación de este proyecto se desarrolló durante el segundo semestre de 2022 (agostos – diciembre); perfilándose desde la interacción entre actividades totalmente planificadas, de naturaleza espontáneas y otras explícitamente accidentales y/o fortuitas. La ventaja de adoptar una metodología flexible y humanista permitió dicha iteración entre estructura y emergencia y al mismo tiempo posibilitó espacios para una mayor comprensión del objeto de estudio y sus posibles formas de representación.

A continuación, se presentan algunas de las principales actividades llevadas a cabo en el contexto del proyecto:

Visitas a territorio, se desarrollaron 7 caminatas por diversos senderos del Tranque de la Luz, el cual presenta cerca de tres kilómetros de largo por un ancho promedio de 300 metros, visitando espacios que colindan con las riberas norte y sur. Se destacan recorridos por proyectos inmobiliarios, zonas de deportes náuticos, estructuras de seguridad de rebases, pretil de contención, torres de válvulas, ruinas de casas, infraestructuras de conducción de aguas, y zonas recreativas.

Creación de imágenes, se experimentaron diversas estrategias de registro de imágenes fotográficas, por ejemplo: largas exposiciones, horarios nocturnos y en amanecer; en cuanto a la forma y composición, encuadres de paisaje, tomas cerradas, recortes y/o fragmentos como detalles. Todo lo anterior, con la intención de alternar visualidades del espejo de agua con la naturaleza y las estructuras olvidadas.

Abordaje conceptual, el proceso de investigación – creación fue transitando desde una mirada focalizada en la modernidad y memoria como elementos centrales de indagación visual, a entenderlos como contexto más amplio que posibilita y soporta la noción de ruinas y en específico de anti-monumentos. En este sentido, autores como Huyssen (2006), Boym (2009, 2011, 2015), Smithson (2006) y Lacruz y Ramírez (2017) permitieron comprender los elementos teóricos que resultan pertinentes al proyecto,

Lectura de referentes, la propuesta de visualidad del proyecto se articula a partir de la observación de una genealogía de referentes desde Eugene Atget, Hilla y Bernd Becher o Robert Smithson a propuestas de Stan Douglas y Toshio Shibata, que permitieron alfabetizar la mirada y gatillar procesos conscientes e inconscientes en la creación de imágenes.

Análisis de imágenes, los resultados de los procesos de observación contenidos en la bitácora visual fueron examinados y diseccionados en sus elementos visuales de manera pormenorizada y en conjunto con el objetivo de descubrir/generar una sintaxis que aglutine los elementos de connotación de las imágenes.

Proceso analítico, constituye la reflexión entre creación y examen crítico de las imágenes en un proceso recursivo de idas y vueltas, entre pensamiento y trabajo de campo, entre asimilación de conceptos, emociones y/o referentes y la formalización de la mirada.

Retroalimentación de proceso, se expresa en los espacios de presentación, análisis y devolución sobre los avances de obra en el contexto de taller de las asignaturas y tutorías del magister; donde la mirada colectiva de los actores involucrados (docentes – estudiantes) propiciaron reflexiones e indagaciones que enriquecieron el proyecto.

Formalización de solución visual, la experiencia de indagar en formas pertinentes de presentar el proceso de creación – investigación resultó desafiante y a la vez crucial en la conciencia de avanzar en una experiencia (montaje de obra) que permita hacer una propuesta coherente con el proceso reflexivo del proyecto de investigación.

4. DESARROLLO DE OBRA

El proceso de creación de imágenes responde a intuición – intuición de representar un “museo abierto de anti-monumentos” de lo moderno, donde la observación de los elementos dispuestos en el Tranque de la Luz, en una articulación entre naturaleza y objetos de la cultura material industrial, permitiera este cuerpo de fotografías emparentadas por un aire de familia. La obra integra 43 fotografías (color) en formato cuadrado de diversos tamaños los cuales responden a la generación de un relato visual, en concreto:

- a) Imágenes 20 x 20 cm. (33); generadas con el objetivo de representar fragmentos del territorio que convoca esta obra, en una lógica centro – periferia, intencionado relaciones diversas entre el espejo de agua y su contorno inmediato, identificando elementos que nos retrotraen a épocas pasadas, que evocan emociones e interrogantes sobre origen y funcionalidad; y al mismo tiempo, nos vincula con lo actual y lo potencial. Este conjunto de imágenes configura el contenedor visual de la obra.
- b) Imágenes 30 x 30 cm. (3) y 40 x 40 cm. (6); desarrolladas para singularizar ruinas modernas como esculturas, compuestas por la iteración entre la naturaleza y lo humano; siendo formalizadas como tal a través de la fotografía; se entienden encuadradas como “anti-monumentos” porque han sido creadas con la intencionalidad de albergar una propuesta de memoria posible. Estas imágenes se entienden con las piezas centrales del museo abierto, donde el encadenamiento de sus visualidades nos propone una forma de iterar entre pasado, presente y futuro, un tránsito en la verticalidad del tiempo.
- c) Imagen 70 x 70 cm (1): creada para representar una síntesis de la obra, un “anti-monumento” que articula en partes iguales la naturaleza y la ruina industrial, el fallo o abandono del proyecto moderno, proponiendo interrogantes sobre la forma de convivencia inmediatas y ulteriores. Es una propuesta visual de recursividad en el tiempo y el espacio.

Esta propuesta de obra se formaliza como un conjunto de imágenes por agregación de elementos de significado, con una intencionalidad de mirada contextual y complementaria, que trascienda la estética y semántica de cada imagen por separado.



Agua 35
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Agua 29
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



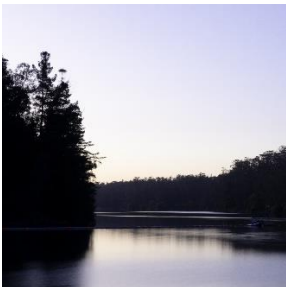
Agua 8
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



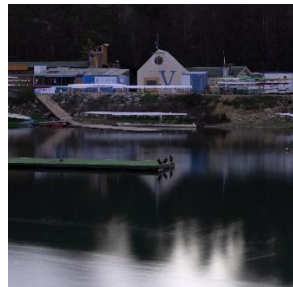
Agua 42
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



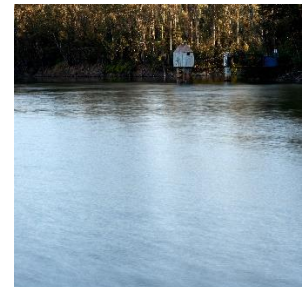
Agua 40
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Agua 26
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Agua 29
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Agua 51
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Bosque – Agua 14
(20x20 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Escultura – Válvula 2
(40x40 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Pretil
(40x40 cm)
Tranque de la Luz (2022)



Medianero
(30x30 cm)
Tranque de la Luz (2022)

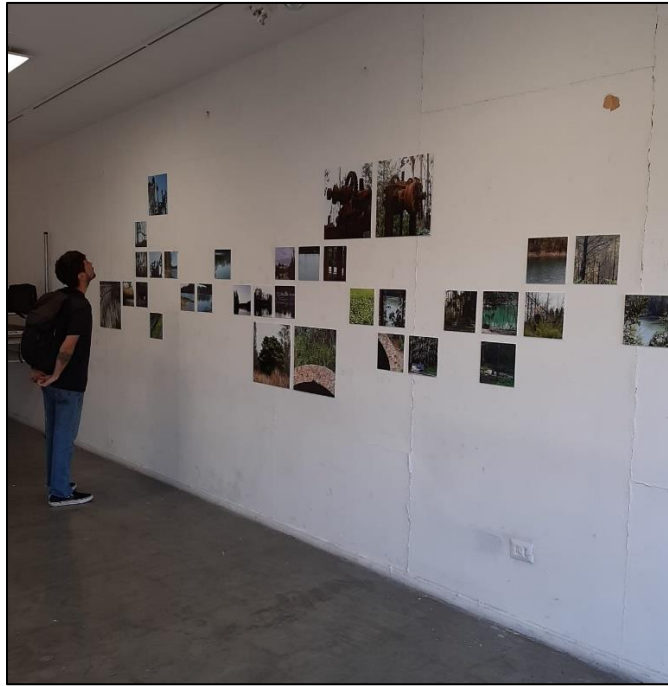


Fractura
(70x70 cm)
Tranque de la Luz (2022)

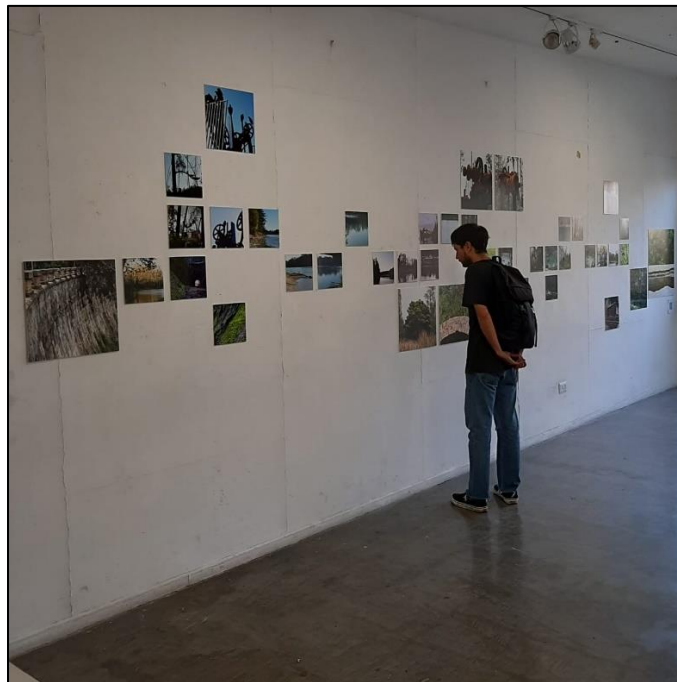
La materialidad final de las imágenes corresponde a impresiones en papel fotográfico de 260 gramos semi mate libre de ácido, puestas en trovicell de 3 milímetros, para ser montadas directamente sobre muro. El montaje se dispuso de manera horizontal en siete (7) metros continuos y una altura de piso a cielo de 2,5 metros, con el propósito de referenciar un desplazamiento por un territorio pertinente con la metodología del trabajo de campo, y al mismo tiempo con la morfología del territorio.

Las imágenes se desplegaron en un patrón irregular, no obstante, en un recorrido vertical de la mirada se pueden identificar tres estratos; el primero, el más bajo con fotografías que muestran espacios dominados por la vegetación y vestigios de asentamientos humanos o elementos industriales; el segundo, en el centro se establecen las imágenes que muestran el espejo de agua con líneas de horizonte y recortes variados; y el tercero, el superior donde se alternan elementos arquitectónicos y/o ingenios industriales con el cielo.

En términos compositivos, las imágenes encuadran el recorrido por el “museo abierto de antimonumentos” en una alternancia entre paisajes y detalles, pensando en una visualidad tradicional de retratos de objetos.



Montaje UFT - 30/11/2022
Sala 30 - vista oeste



Montaje UFT - 30/11/2022
Sala 30 - vista este

5. CONCLUSIONES

La propuesta de representación visual de “museo abierto de anti-monumentos” contiene imágenes fotográficas que evidencian el paso del tiempo en la relación entre la naturaleza y la cultura material derivada de la modernidad, se constatan objetos, materialidades, texturas, tonalidades y/o escalas, que intentan articular una solución visual coherente en su conjunto. En este sentido, cada imagen fotográfica por separado presenta un contenido semántico particular, pero solamente en la concatenación de elementos de connotación (sintaxis) permite imaginar la analogía de recorrido de museo.

Las imágenes que representan anti-monumentos insinúan en su composición una proyección de plinto que se puede atribuir a la naturaleza, como una metáfora de contenedor del voluntarismo de la humanidad, que singulariza estas esculturas de un proyecto industrial desgastadas por el paso del tiempo, pero que al mismo tiempo problematiza el presente y proyecta interrogantes a futuro. El proceso de “encuadrar” estas ruinas y la presencia implícita del plinto de la naturaleza, propone una relación de la imagen en una lógica vertical que articula pasado, presente y futuro posible.

La propuesta visual en su conjunto nos emplaza a preguntarnos sobre la dimensión ontológica del Tranque de la Luz; ¿corresponde solamente a una estructura olvidada y sentenciada a desaparecer?, ¿constituye un indicio del fallo de la modernidad en el territorio?, ¿refleja una evidencia de la venganza de la naturaleza sobre la actividad del ser humano?; en este sentido, el objetivo de esta propuesta de investigación – creación no persigue buscar respuestas o razonamientos de alcances explicativos, su especificidad se orienta a tensionar, plantear nuevas aristas de análisis, proyectar posibles salidas y sentidos a los procesos y objetos representados.

A nivel del proceso de creación de la obra, la metodología etnográfica, los criterios de reflexividad, pensamiento abductivo y la concreción de la bitácora visual, que posteriormente se plasma en la propuesta de montaje, supone una inmersión paulatina y sostenida con el objeto de estudio, donde los procesos analíticos se entremezclan con la intuiciones visuales y emociones. En este sentido, la comprensión de los ritmos y especificidades que imponen los procesos creativos ha supuesto un aprendizaje sustantivo en el contexto de mi origen disciplinar.

Finalmente, es preciso señalar que el resultado del proceso investigación – creación solo supone una salida posible para la representación visual alternativa de proyecto de modernidad singularizado en el Tranque de la Luz; precisamente la noción de “anti-monumento” no clausura escenarios posibles, no otorga respuestas sustantivas y definitivas; por el contrario, nos invita a imaginar formas alternas para el significado de las ruinas en esta relación recursiva entre memoria y tiempo.

6. REFERENCIAS

- Banks, M. (2010). *Los datos visuales en investigación cualitativa*. Ediciones Morata, S. L.
- Barthes, R. (1961). Le message photographique. *Communications*, 1, 127–138.
- Bastos, M. (2016). La modernidad y el mito de lo sagrado en el arte. *Revista de Teoría Del Arte, Abril*.
- Benjamin, W. (2011). *Libro de los pasajes*. AKAL.
- Blackmore, L. (2017). Ruinas modernas y arte contemporáneo: el caso de El Helicoide de la Roca Tarpeya. *Cuadernos de Literatura*, 21(42), 255–277.
<https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl21-42.rmac>
- Boym, S. (2009). Ruins of the Avant-garde: From Tatlin's Tower to Paper Architecture. In J. Hell, A. Schönle, J. Adams, & G. Steinmetz (Eds.), *Ruins of Modernity* (pp. 58–86). Duke University Press. <https://doi.org/doi:10.1515/9780822390749-007>
- Boym, S. (2011). Nostalgia. In *Atlas of Transformation*. Tranzit.
<http://monumenttotransformation.org/atlas-of-transformation/html/n/nostalgia/nostalgia-svetlana-boym.html>
- Boym, S. (2015). *El futuro de la nostalgia*. Antonio Machado Libros.
- Choay, F. (2007). *Alegoría del patrimonio*. Gustavo Gili.
- Coffey, A., & Atkinson, P. (2005). *Encontrar el sentido a los datos cualitativos: Estrategias complementarias de investigación*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Cornejo, T. (2012). Fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo. *Historia*, 1(45), 5–48.
<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=33423276001>
- Deleuze, G. (1987). *La imagen - tiempo: estudios sobre el cine 2*. Paidós.
- Derrida, J. (1989). *La desconstrucción en las fronteras de la filosofía: la retirada de la metáfora*. Paidós.
- DeSilvey, C., & Edensor, T. (2013). Reckoning with ruins. *Progress in Human Geography*, 37(4), 465–485. <https://doi.org/10.1177/0309132512462271>
- Dillon, B. (2005). Fragments from a History of Ruin. *Cabinet, Winter*(20), 1–9.
- Flusser, V. (1990). Hacia una filosofía de la fotografía. In *Mexico: Trillas: Sigma* (Issue Fotografía-estética).
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas, Fotografía y Verdad*. Gustavo Gili.
- Fortuny, N. (2014). *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía argentina*. La Luminosa.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. AKAL.
- Foucault, M. (1984). Espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.
http://148.206.107.15/biblioteca_digital/articulos/7-132-1932qmd.pdf
- Génova, G. (1996). Los tres modos de inferencia. *Anuario Filosófico*, XXIX(3).
<http://www.unav.es/gep/AF/AFIndice.html>
- Gros, F. (2014). *Andar, una filosofía*. Taurus.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Premsas Universitaries de Zazagoza.
- Hammersley, M., & Atkinson, P. (1994). *Etnografía. Métodos de investigación*. Paidós.
- Huyssen, A. (2000). After the War: Berlin as Palimpsest. *Harvard Design Magazine, spring*, 70–75.
- Huyssen, A. (2006). Nostalgia for Ruins. *Grey Room*, 23, 6–21.
<http://www.jstor.org/stable/20442718>

- James, F. (2004). *Una modernidad singular, ensayo sobre la ontología del presente*. Gedisa.
- Kossoy, B. (2014). *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Cátedra.
- Kosuth, J. (2002). *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990*. MIT Press.
- Lacruz, M. E. (2017). Los Anti-Monumentos De Canarias. *XXII Coloquio de Historia Canario-Americana*, 1–12.
<http://coloquioscanariasamerica.casadecolon.com/index.php/aea/article/view/10055>
- Lacruz, M. E., & Ramírez, J. (2017). Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados. *Revista Indexada de Textos Académicos*, 7, 86–91.
[https://doi.org/10.24192/2386-7027\(2017\)\(v7\)\(05\)](https://doi.org/10.24192/2386-7027(2017)(v7)(05))
- Mansilla, P., & Fuenzalida, M. (2010). Procesos de desarrollo urbano-regional y exclusión territorial: Nuevas formas de urbanización en el área metropolitana de Valparaíso. Estudio de caso ciudad de Curauma. *Invi*, 25(August 2010), 103–123.
- Márquez, F., Bustamante, J., & Pinochet, C. (2019). Antropología de las Ruinas. Desestabilización y fragmento. *Revista Cuhso*, 29(2), 109–124.
<https://doi.org/10.7770/cuhso.v29i2.1852>
- Marxen, E. (1991). La etnografía desde el arte. Definiciones, bases teóricas y nuevos escenarios. *Alteridades*, 19(37), 7–22.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172009000100002
- Montero, M. R. (2020). Cosas de capucha: prácticas subversivas de representación en la era de la vigilancia. *Diagrama*, 4, 75–87.
- Prats, L. (1997). *Antropología y patrimonio*. Ariel.
- Ramírez, J. (2003). *Fragmentos para una poética de la ciudad contemporánea*. Proyecto Sur.
- Sánchez, V. (2006). *¿Puede la fotografía artística ser considerada patrimonio? Estudio de un caso: Mariana Matthews*. Universidad de Chile.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI.
- Simmel, G. (1988). *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Edicions 62.
- Simmel, G. (2010). *Roma, Florencia y Venecia*. Gedisa.
- Smithson, R. (2006). *Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey*. Gustavo Gili.
- Sougez, M.-L. (2017). *Historia de la fotografía*. Cátedra.
- Steiner, M. (2017). El fantasma de la fuerza motriz del agua”: Emil Rathenau y sus redes eléctricas en Chile y España. *Labor e Engenho*, 11(4), 446–476.
<https://doi.org/10.20396/labore.v11i4.8651201>
- Steiner, M., & Fuentes, P. (2021). *Luz para Valparaíso: El Complejo Hidroeléctrico El Sauce y La Luz. Un patrimonio industrial compartido entre Placilla de Peñuelas y la Elektrópolis Berlín*. Centro Cultural de Placilla.
- Tate. (2022). *Tate.org*. Deconstruction. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/d/deconstruction>
- Torres, C., Gallardo, L., Maino, S., Labra, R., & Soto, V. (2018). Arquitectura en silencio, el valor de la ruina industrial. *Universum (Talca)*, 33(1), 281–301.
<https://doi.org/10.4067/s0718-23762018000100281>
- Vattimo, G. (1997). *El fin de la modernidad*. Gedisa.
- Wiener, C. (1888). *Chili & chiliens*. Librairie Léopold Cerf.
- Zinguer, T. (2017). History of the Sandbox : Between the Intimate and the Vast. *Crossings Between the Proximate and Remote*, September, 283–285.

