



**FACULTAD DE ARTE**  
UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

Universidad Finis Terrae  
FACULTAD DE ARTES

**LÍMITE NATURAL**

**Fotografía e investigación sobre aspectos de la mirada y la observación  
en el paisaje**

Darío Nicolás Tapia Sepúlveda

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

Profesora Guía: Andrea Jösch Krotki

Diciembre 2020

## **AGRADECIMIENTOS**

Primero agradecer a mi familia, y a los amigos que se involucraron con este proyecto; además a Lali, Mateo y Leonor por estar siempre acompañando, observando y siguiendo este proceso.

Especialmente a los compañeros de viaje, Ivan Grbac por su trabajo lujoso sobre las imágenes, los amigos de Iris Copiado Fino, por su calidad y compromiso en las fotografías, Patricio Fernández por su maestría en el montaje de Límite Natural; de todas maneras, algo destacable en la muestra. Una mención importante es a Robinson Marchant quien con su conocimiento, conversaciones, mirada y sincronía me acompañó en este viaje. Junto a ello a mis compañeros de curso, tiempo valorable en el cual aprendimos unos de los otros y donde el conocimiento colectivo superó al individual; una experiencia importante. Al cuerpo docente del Magister en Investigación y Creación Fotográfica: Andrea Josch por su orientación y claridad / calidad en la forma de entender el proyecto, gracias. A los profesores Andrés Duran, Nicolás Franco, Valentina Montero, Carolina Castro, Camila Estrella, Demian Schopf, Jorge Gronemeyer, Cristian Silva-Avaria, Francisca Montes, Enrique Zamudio, cada uno con sus miradas aportaron en el proceso de obra. Gracias.

## ÍNDICE

Introducción	4
1.1. Naturalezas Observadas. La Representación desde el Paisaje.	7
1. 2. Antecedentes Visuales y Teóricos.	18
1.3. El Ejercicio de Fotografíar.	30
2.1 Construcciones, Emplazamientos e Ideas Conducentes a Límite Natural.	37
2.2. Naturalezas Del Paisaje y Aspectos Procesuales.	50
3.1. Límite Natural. Lectura Final.	54
4.1 Conclusión.	59
5.1. Referencias Bibliográficas.	60

***“La realidad de la vida cotidiana se me presenta además como un mundo intersubjetivo, un mundo que comparto con otros. Esta intersubjetividad establece una señalada diferencia entre la vida cotidiana y otras realidades de las que tengo conciencia. Estoy solo en el mundo de mis sueños, pero sé que el mundo de la vida cotidiana es tan real para los otros como lo es para mí.***

***En realidad, no puedo existir en la vida cotidiana sin interactuar y comunicarme continuamente con otros. Sé que mi actitud natural para con este mundo corresponde a la actitud natural de otros, que también ellos aceptan las objetivaciones por las cuales este mundo se ordena, que también ellos organizan este mundo en torno de “aquí y ahora” de su estar en él y se proponen actuar en él”.***

*Jesús M. De Miguel, & Omar G Ponce De León.*

## INTRODUCCIÓN

Durante el proceso de investigación he indagado cómo la percepción del paisaje<sup>1</sup> desde lo social y cultural permite la construcción de un imaginario simbólico desde lo fotográfico, dejando como pilares principales el lenguaje, la técnica y los recursos estéticos.

Este proyecto lo abordo tanto desde la práctica visual, con temas vinculados a la naturaleza y su delimitación a partir de un territorio, geografía, espacio y tiempo, en sectores que abarcan la Circunvalación Américo Vespucio, dentro de la Región Metropolitana. Lo anterior en *Límite Natural* es marco importante, ya que estos lugares y terrenos me han permitido observar áreas de abandono, cambios geográficos y climáticos, exceso de deforestación o manipulación de recursos. Dichos lugares anónimos, podrían estar relacionados a un imaginario simbólico o bien, a meros espacios reconocibles desde los fenómenos tanto climáticos como sociales, y sus transiciones culturales, que nos llevan a cuestionar la noción de naturaleza y paisaje; desde las imágenes construidas, que nos permiten reconocer sus características, ya sean de formas y orden, altura o tamaños, y esto a través de la fotografía como instrumento de *(re)presentación*<sup>2</sup>. Lo anterior me ha

---

<sup>1</sup> “El paisaje no es una cosa, no es un objeto grande ni un conjunto de objetos configurados por la naturaleza o transformados por la acción humana. El paisaje tampoco es la naturaleza ni siquiera el medio físico que nos rodea o sobre el que nos situamos. El paisaje es un constructo, una elaboración mental que los hombres realizamos a través de los fenómenos de la cultura” (Maderuelo, 2005:17).

<sup>2</sup> “Inevitable es el acto de reconocer lo que la fotografía nos muestra (...). La fotografía será un tipo de lenguaje. Esto nos obliga a pensar en una sintaxis fotográfica. (...). Esta necesidad de leer

permitido evidenciar y levantar algunos términos vinculados a la realidad desde la mirada no solamente del operador/observador, sino también desde las posibilidades que me llevan a declarar diferentes causales que podríamos asociar desde la *realidad*<sup>3</sup>, desde el referente, lo imaginario y simbólico, así como también debemos entender como ha desempeñado un papel importante el paisaje en la creación de identidades, tanto sociales y culturales que se podrían asociar a contenidos a partir del lenguaje estético y técnico.

Desde aquí la teoría de la *equivalencia*<sup>4</sup> me permite iniciar con los diferentes procesos de seleccionar y transfigurar, lo que me lleva a entender la fotografía como una herramienta conducente hacia un trabajo entre las relaciones de sentido y comprensión, en tiempos tanto permanentes como temporales. “Las imágenes son superficies significantes y que por lo mismo señalan” (Flusser, 2006:13). Se produce así una conjunción tanto de valor mental, físico y fundamentalmente con relación a una experiencia. Esta experiencia difiere en factores de tiempo, lugar y situación, cuanto, a las formas de interpretarlo, y cómo desde la noción el paisaje lo podríamos configurar tanto desde la sintaxis, semántica y pragmática de las imágenes.

Este abordar lo podemos construir visualmente, por una parte, pero su funcionamiento como mecanismo de comprensión está vinculando a la formulación de un lenguaje fotográfico, junto a su valor estético. Este método me ha permitido durante mi formación como fotógrafo, inicialmente desde la escuela documental, así como desde el campo autoral, entender la práctica como un ejercicio de pasamiento humano.

---

adecuadamente convoca a otras dos necesidades: primero reconocer los elementos constituyentes de la fotografía y luego un método hermenéutico” (Concha, 2004:19).

<sup>3</sup> “La fotografía (una foto, o el arte de la Fotografía) no es nunca inocente. Es parte de la cultura, de la sociedad y mantiene un protagonismo determinado dentro de esa cultura. Cada vez más una foto tiene diversos niveles de realidad.” (De Miguel, Jesús M. y Ponce De León. Omar G, 1994:91).

<sup>4</sup> “la equivalencia es la habilidad para usar el mundo visual como material plástico para los propósitos expresivos del fotógrafo. El fotógrafo podrá querer utilizar el poder de registro del medio y hacer un documento. O podrá querer enfatizar su poder transformador, y hacer que un objeto simbolice otro. Si utiliza la equivalencia con conocimiento y de forma consciente, dándose cuenta de lo que está haciendo, y si acepta la responsabilidad de sus imágenes, tendrá tanta libertad de expresión como la que existe en las demás artes” (White, 1963:249).

Por tanto, permite precisar la forma sobre la relación discursiva respecto a los diferentes dispositivos (aparatos heterogéneos en sus características y soportes que nos ayudan a describir la nitidez, definición y color como recursos estéticos). *Límite Natural*, no es sólo la práctica formal o técnica, sino también, su lenguaje explora la capacidad para construir modalidades de ver, mirar y observar desde la contemplación y el goce estético. En consecuencia, existe un vínculo entre construir imágenes desde lo técnico, para lograr imaginar, a partir de una producción fotográfica, paisajes desde el propio mundo simbólico del autor.

*“La experiencia perceptiva de un grupo se modula a través de la sucesión de intercambios con los otros. Las discusiones, los aprendizajes específicos, modifican o afinan las percepciones, que se hayan siempre abiertas a la experiencia y ligadas a una relación presente al mundo”.*

*David Le Breton.*

## **1.1. NATURALEZAS OBSERVADAS, LA REPRESENTACIÓN DESDE EL PAISAJE.**

Puedo entender por naturaleza, a todos los fenómenos que forman parte del universo físico, vinculado a organismos vivientes y con ello a sus diversas relaciones con los seres humanos. Lo anterior se reconoce también a un universo atribuido, donde la experiencia y el conocimiento se hacen clave para la formación y entendimiento de la construcción de la imagen mental, tanto para el creador y su lector observador; desde el arte y sus formas expresivas, la psicología y el diseño, lo que nos permite la contemplación, la cual trataré como tema de investigación a partir de la noción de paisaje.

Como Joan Nogué menciona, en *El Retorno al Paisaje* (2010), se aluden a centros de significados, lugares que se acercan a la experiencia y las aspiraciones de las personas, entendiendo el paisaje como un material físico y natural.

En este proceso las imágenes de mi proyecto se sitúan en un contexto específico, el precordillerano; lugares silenciosos, ausentes de vestigios humanos visibles.

“La realidad de la vida cotidiana se da por establecida como realidad. No requiere verificaciones adicionales sobre su sola presencia y más allá de ella. Está ahí, sencillamente, como facticidad evidente de por sí e imperiosa. Sé que es real. Aun cuando pueda abrigar dudas acerca de su realidad, estoy obligado a suspender esas dudas puesto que existo rutinariamente en la vida cotidiana” (Berger & Luckman, 1986:41).

Podemos entender que cada realidad consciente y observada será planteada por un sujeto que ve, mira, y observa; por lo tanto, selecciona y hace real lo que ve y representa como lugar. Entonces el paisaje se nos presenta como un “tipo de imágenes culturalmente aprendidas que requieren la elaboración de modelos que son paulatinamente asimilados. Si podemos definir un paisaje como tal es porque existieron representaciones anteriores que modelaron nuestra percepción” (Goffard, 2013:170).

La fotografía, desde su posición como herramienta y medio, nos plantea un ejercicio de apropiación e interpretación sobre las cosas, el tiempo y lo material. El tratar de entender cómo la técnica opera desde la práctica misma, nos plantea sus diferencias y posibilidades conceptuales, de los campos visuales donde es utilizada. Esta capacidad objetual, narrativa y reconstructiva de las imágenes nace de su comprensión y, en mayor medida, en relación con el desarrollo y capacidad para interpretar diversos mundos, transformaciones desde un lenguaje filosófico, estético, poético y, por, sobre todo, visual.

Un punto referencial en *Límite Natural* es que involucra un paisaje semirural como *domesticado*<sup>5</sup>, pero ¿qué une este tipo de lugares? Lo discursivo junto a las prácticas de observación y la deriva, o la acción de quién observa; podrían ser las primeras aproximaciones para entender este fenómeno sobre aquel objeto teórico. Tomo en cuenta esta analogía, sujeto a lo investigado en forma inicial hacia otras áreas, como la pintura holandesa (XVII), alemana (XVIII) o bien las miradas topográficas *Vedutte* (XVIII) en Italia. Junto a esto, corrientes y autores desde las primeras aproximaciones fotográficas o bien las prácticas de la fotografía directa como Paul Strand, La nueva objetividad (Albert Renger Patzsch) y la Nueva Visión (Lazlo Moholy Nagy), así como la fotografía norteamericana y los paisajes alterados del *New Topographic* (Robert Adams, Lewis Baltz); esta diversidad de modos y operaciones me permiten reflexionar sobre mi pregunta inicial. Además, lo asocio también a lo desarrollado por artistas como Axel Hutte (Essen,1951),

---

<sup>5</sup> “Una gran cantidad de espacios indecisos, desprovistos de función, a los que resulta difícil darles un nombre. Este conjunto no pertenece ni al dominio de la sombra o la luz. Está situado en los márgenes, a orillas de los bosques, a lo largo de las carreteras, en los rincones olvidados de la cultura. Donde las máquinas no llegan” (Clement, 2004:9).

Thomas Struth (Gelden,1954), fotógrafos vinculados a la Escuela informal de Düsseldorf, con sus procesos de construcción visual y teóricos (técnica fotográfica), creando obras que se soportan a partir de tipologías, series y documentación.

En cuanto a la obra *Límite Natural*, se trabajó partir de series y grupos de imágenes para crear una realidad polisémica, para no solo construir una documentación, sino reconstruir y trasfigurar lo representado desde la similitud desde la experiencia y su percepción. Esto da paso a una fotografía simple, frontal, y técnica. Ciertos actos y estrategias visuales que están relacionados con el espacio y sus modos de interpretarlo. Lo anterior hace referirme a como abordo la imagen<sup>6</sup>. Entonces la fotografía para mí es una herramienta idónea para el registro de la presencia y la adecuación de los lugares, sus cambios y conformaciones, como un primer acercamiento para llevar a cabo la construcción de mi propio sistema de significados. En síntesis, cómo nos relacionamos con el territorio.

Minor White, en su texto *Equivalencia Tendencia Perpetua* (1963), lo refiere a partir de las extracciones del mundo de las apariencias. Logramos presentar la ambigüedad de un objeto, y en esta nueva realidad, con la imaginación simbólica, creamos dicho objeto para inventar uno nuevo, y lo que inventamos está dentro de nosotros, entonces la fotografía se transforma en el pensamiento mismo.

Este artefacto técnico y óptico reconoce aspectos como encuadre pasivo, espacios intermedios y decisiones de forma, así como las particularidades del lugar y su contexto. Lo concibo como una herramienta fundamental en la producción de la obra, relacionar su posición, distancia y altura frente a lo fotografiado, definiendo su función para esclarecer el momento de un tiempo y espacio específico, entendiendo que no es solo la construcción visual como un mero referente sino la posibilidad de utilizar la metáfora como herramienta para el fotógrafo.

---

<sup>6</sup> “Toda imagen es polisémica; implica, subyacente a sus significantes, una <cadena flotante> de significados, entre los cuales el lector puede elegir algunas e ignorar los otros” (Barthes, 1964:131).

La observación de la naturaleza como ejercicio y las razones por las cuales el paisaje se ha vuelto importante ha sido, por un lado, la relevancia que ha suscitado, en el ámbito de la creación e investigación, las problemáticas respecto al territorio, lugar e identidad. Se podría plantear una configuración de observaciones que en tanto visibles (color, tamaño, iluminación, distancia) nos ubican y establecen en un lugar. Dicha imagen logra expresar un momento singular detenido a través de la fotografía que nos traslada a una realidad estéticamente experimentable y observable. Son estos elementos, entre otros, los que asociaré a las relaciones entre la mirada y la contemplación, desde diversas prácticas en los campos del arte.

Los cuestionamientos sobre las relaciones cambiantes entre las personas y su entorno son complejos, ya que son un constructo aprendido.

“El paisaje está lleno de lugares que encarnan la experiencia y las aspiraciones de la gente; lugares que se convierten en centro de significado, en símbolos que expresan pensamientos, ideas y emociones varias y, por lo mismo, no solo nos presenta el mundo tal como es, si no que es también, de alguna manera, una construcción, una forma de verlo. El paisaje es, en buena medida una construcción social y cultural, siempre anclado en un substrato material, físico, natural” (Nogue, 2010:45).

Esta aproximación sobre diferentes manifestaciones del entorno y su lectura es un instrumento que está abierto a representaciones de acuerdo con su apariencia y presencia. Puedo reconocer así tres aspectos sobre los que planteo el conocimiento del lugar: a partir del acto de ver o la mirada como ejercicio inicial (exterior), luego establezco el mirar ya como un pensamiento y razonamiento (interior); luego el observar, logramos un acercamiento para contemplar lo observado.

Se establecen niveles importantes sobre el cual podríamos contener un análisis, reflexión e interpretación desde el proceso creativo del fotógrafo para develar su propia realidad simbólica que conecta con el observador.

"La necesidad del ser humano de guardar la apariencia de aquellas personas u objetos que querían salvar de la muerte, trae consigo además una preocupación que perseguirá al arte durante siglos, la necesidad de la objetividad entre el objeto representado y su representación, es decir fidelidad en la creación de la imagen" (Martínez, 2018:15).

El paisaje como fenómeno, noción o concepto, dentro de los diferentes ejercicios de la imagen y el soporte donde se exhiba, lo hacen develar lecturas diversas, ya sea desde lo formativo y social, hacia un arte de la descripción o contemplación, donde las interpretaciones pueden deberse a experiencias, hechos o acciones. Así lo recoge el Convenio Europeo del Paisaje (CEP), al definirlo como "cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción e interacción de factores naturales y/o humanos"<sup>7</sup>.

Un acercamiento a este tema lo realiza Javier Maderuelo (2005), al mencionar cómo el término nace desde la pintura y que, por lo mismo, su definición está relacionada directamente con la mirada. Es decir, la interpretación de lo observado y su representación por medio de las imágenes involucran un goce estético desde lo bello y sublime. Estas experiencias nos ayudan a crear aquellos paisajes imaginados, en relación con lo que entendemos o conservamos en nuestro inconsciente. Este constructo visual posibilita que la fotografía como medio instale una lectura objetiva, que determina elementos como encuadre, posición de la toma o distancia de cámara. Lo anterior la transforma en una proyección desde la experiencia del ser/estar del fotógrafo para la creación de la imagen.

Autores como Michael Langford, en su libro *Tratado de Fotografía* (2009), reconoce factores claves de la interpretación fotográfica, como el punto de vista y encuadre, nitidez, valores tonales y cronometración, donde el punto de vista está

---

<sup>7</sup> Convenio Europeo del Paisaje, Florencia 2000. Recogido de *Fotografía y Paisaje Contemporáneo. Conceptos y Métodos*. Artículo en Progreso, Proyecto, Arquitectura N°4 "Permanencia y Alteración", Grandal Bisbal Ignacio. Mayo 2011.

relacionado al ángulo de cámara y el encuadre a la escala de planos; la nitidez está enlazada con la utilización del telemetro o enfoque que se transforma en un centro de interés, ya que cualquier individuo será guiado a posicionar su ojo sobre esa zona de enfoque; los valores tonales nos ayudan a trabajar desde el color o blanco y negro, para reforzar la atmósfera o ambiente; y, por último, la cronometración que establece el tiempo de ejecución del disparo, aunque podemos reconocer que hay otros tiempos involucrados, el de lo fotográfico, el del fotógrafo, el del reloj y, por último, el observador.

“Lo que actualmente podemos reconocer bajo el término genérico de “fotografía e imagen” está, así pues, constituido de usos e interpretaciones como de imágenes y obras. Estos conjuntos de imágenes constituidas en el pasado, históricos, que denominamos fondos o archivos pueden representar no solo un terreno ideal para el historiador sino también un nuevo ámbito de curiosidad” (Chevrier, 2009:27).

En esta lectura logramos entender como la fotografía ha evolucionado en términos formales y conceptuales, lo cual ha permitido en cierta forma, dar a entender el desarrollo de las imágenes, implícitamente relacionada en los ámbitos de la técnica y de la mirada.

¿Pero cuáles fueron los aspectos que determinaron los primeros pasos del medio fotográfico en el paisaje? Podríamos decir que los lugares y distancias son la base para temas que estuvieran relacionados al entorno no inmediato, los sucesos relacionados a las revoluciones científicas e industriales, que posibilitaron de alguna forma un acercamiento a partir de los artefactos de imagen y observación hacia fenómenos tales como la creación de fotografías de lugares, su conocimiento y recorrido; a partir de las nuevas formas de desplazamientos.

En este aspecto, el novelista, historiador y crítico de arte Debroise, menciona que se debe al repentino despegue de una clase social que observa su antecedente rural con nostalgia, pero que ve en los nuevos territorios una razón suficiente para separar y acercar, lo que entendemos en forma real o física: el

paisaje como un valor visual y temático. Esto posibilita el viajar en un deseo de proximidad a espacios remotos o en vías de gestación como territorio, “el paisaje fotográfico e instaurar una geografía imaginada, que el burgués cómodamente sentado observa con indulgencia en el centro de una tarjeta de visita” (Debroise, 1995:11).

El conocimiento y búsqueda desde la imagen establecieron una serie de formas y denominaciones en torno a lo visible, sus aspectos y particularidades, según, Javier Maderuelo (2005). Es así como en etapas tempranas las diferentes culturas de oriente, como las dinastías China Han (206 a.C 220 d.C), y en Occidente, casi en paralelo en el imperio Romano, logran definir sus mayores períodos de avances en los ámbitos de la cultura, la política y lo social. Por ende, su relación con lo paisajístico posibilitó diversas formas de entender el espacio y la ornamentación, logrando la comprensión consciente de su significado.



Imagen N° 1. Imagen de Villa de Livia en Prima Porta, Museo Nacional Romano, Roma. Fuente: Google Art Project.

Posteriormente aparecen nuevas formas de observar e interpretar lo topográfico, representado en el caso de la *vedutte* en Italia del Norte durante el siglo XVIII, y sus vistas sobre el territorio, lo cual dio paso a desarrollar una mirada más realista y detallada, esto a partir de recursos y operaciones nacientes, por ejemplo, el uso de espejos convexos, la cámara lúcida y oscura. Lo anterior como una necesidad de ver y apreciar las estructuras y su funcionamiento, donde el paisaje domina la escena. En este sentido se incorporan nuevas formas en la observación del paisaje que, junto a la utilización de elementos preópticos, inician lo que se antecede a la denominación de <punto de vista>. Se visualiza una

tradición de valor descriptivo que, junto con la ornamentación pictórica, dan un mayor realismo a las imágenes y que, junto al tratamiento de un lenguaje objetivo, desde el uso de la perspectiva y el espacio, articulan elementos claves que serán posteriormente absorbidos por la fotografía.

Durante el siglo XVIII se destacan Canaletto (1697-1768) y Bernardo Bellotto (1721-1780) en el ámbito italiano, realizan encargos especialmente destinados a viajeros y aficionados ingleses, a partir de la constatación de lugares de valor histórico o lejano, tal como lo menciona Chevrier (2006). *Vedutta* nace de la creación en la representación de un paisaje históricamente objetivo, descrito con precisión e identificable, un testimonio figurado de un lugar específico y preciso, por lo mismo se relaciona con un valor de documento y de valor estético, su relación con los ámbitos artísticos y las posteriores vistas realizadas por los fotógrafos, entre aquel conocimiento interno y su manifestación externa.

Dentro del contexto europeo occidental, Maderuelo (2005) señala que la valorización de lo observado es algo esencial para comprender el término paisaje, lo que me permite relacionar el concepto desde sus raíces etimológicas; asociándolo con aspectos territoriales, inicialmente, pero luego a lugar, país o territorio. Por lo mismo, la objetividad de las vistas en la pintura italiana permite un entendimiento sobre la ciudad y su emplazamiento, donde la creación de imágenes figurativas de escenas urbanas estaría basada en los conocimientos de la perspectiva y los recursos del dibujo y la pintura, que muestran una ciudad como escenario, de valor simétrico, espacio abierto y de alta profundidad.



Imagen nº2. Canaletto "Piazza San Marco". Venice. 1723. Fuente: Google Art Project.

Dicha relación con el lugar me permite entender las implicaciones observadas en el paisaje. Es aquí donde la fotografía como medio permite plantear diversas estrategias visuales, como lenguaje y denominación de los espacios y sus relaciones o semejanzas, donde lo fragmentado, discontinuo y ausente son ejemplo de las transformaciones actuales que sufren estos sectores.

La mirada me ha permitido plantear aspectos de las imágenes desde el propio lenguaje técnico y el pensar el territorio, acercando así el espacio observado y su reproducción. Estos modos de interpretar nuestro entorno establecen la presencia *absoluta* de un momento, donde técnica y valor instrumental son utilizados para la comprensión e interpretación de lo observado. En este sentido, según Walter Benjamin (1935), las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando. Una hipótesis o pregunta podría ser en qué medida cambia su modo global de existencia y, por lo mismo, las imágenes en su análisis y comparación revelan un medio concreto pero ambiguo en sus cuestionamientos teóricos y de representación. Es importante la atención sobre el medio fotográfico, el cual dialoga con prácticas que involucran el comprender e interpretar desde planos perceptivos, espaciales, culturales y sociales el espacio físico que habitamos.

En este sentido mi interés es lograr aquella relación, entre ver, mirar y observar, a partir del medio y la fotografía presentada. Para este proyecto he

trabajado sobre la naturaleza endémica y sobre problemáticas relacionadas con expansión y calidad, que son parte del “resultado de una transformación colectiva de la naturaleza, actúan como proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado, por lo mismo aceptamos su valor dinámico” (Nogué, 2010:127).

La experiencia respecto al espacio, junto a sus campos discursivos, signos y símbolos, genera la capacidad tanto referencial como documental que permite la creación de un documento que establece una designación respecto al referente y al objeto en cuestión; en este caso apelando a paisajes encontrados, lugares anónimos, a través de prácticas del divagar. Lo anterior permite dar significado a diversos espacios deshabitados, desde diferentes disciplinas del conocimiento, la geografía, geología, urbanismo o historia, pero es desde el arte donde se instalan ciertas preguntas y reflexiones que me interesan abordar.

La ciudad se ha convertido en un espacio donde los individuos han desarrollado un territorio espacial y físico, pero también, desde el imaginario, constituyen lugares de acuerdo con parámetros estéticos que se manifiestan en el sentido y vínculo entre las personas. Mientras la naturaleza se vuelve un fenómeno más complejo y lejano, paisajes alejados de toda conexión con la ciudad y, por lo mismo, más ambiguo. Esta mirada de la ciudad y su contexto natural me lleva a entender diversos procesos que se evidencian en el entorno, ya sea desde las posibilidades que plantea algún tipo de situación respecto al territorio, lugar o ubicación. En este sentido busco entender ¿cómo se manifiesta la morfología del lugar? y ¿cómo nos enfrentamos a las diferentes formas en su materialidad, en cuanto a la representación de observar estos lugares?

Berger y Luckmann (1966) plantean algunos temas que socialmente podrían generar aquella relación necesaria entre los sentidos y la contemplación, que, junto a la experiencia estética, lograrían determinar una cultura de comportamientos en base a un sistema de distribución, planificación, percepción, pensamiento y en las formas de comprender la naturaleza física o perceptiva de las cosas y su entorno, de acuerdo con un conocimiento adquirido.

Lo anterior hace referencia, para mí, a las operaciones y prácticas dentro de la fotografía, que ejecutan desde las imágenes un estatuto en relación con lo real. Esto nos permite establecer modelos culturales y sociales enfocados a las acciones de la mirada y el pensamiento, lo cual nos lleva a cuestionarnos sobre cómo el paisaje es abordado desde la experiencia receptiva en la representación debatiendo su veracidad, pero también logrando establecer una estructura visual y técnica desde las consideraciones de la práctica fotográfica.

En este sentido, “el paisaje no es lo que está ahí, ante nosotros, es un concepto inventado o, mejor dicho, una construcción cultural” (Maderuelo, 2005:38), que abre un campo visual importante en el cual se involucran tanto elementos naturales permanentes y observables que lo rodean, como también otros de valor cambiante (agua, árboles, geografía) y que, por lo mismo, configuran un modelo complejo y diverso. Este fenómeno me hace pensar en las imágenes como consideraciones y vínculos al paisaje, que permiten un sentido de lugar como una valorización del territorio.

La fotografía se transforma en una herramienta que se sitúa entre el objeto y lo simbólico en su sujeción con el paisaje, con el fin de articular una respuesta. Podríamos comenzar mencionando aspectos tanto en su evolución desde la cámara oscura, los avances ópticos y fijación de imágenes hasta la irrupción de la fotografía como medio mecánico/articulado, lo analógico y, posteriormente, su medio digital; donde la narración sobre el lugar queda supeditada a las diversas operaciones utilizadas.

Desde los usos de la cámara oscura como antecedente fotográfico de los nuevos medios del arte, se entiende la técnica como un mecanismo destinado a la producción de documentos con fines específicos, hasta la construcción de una mirada más analítica y exacta; que cabe afirmar, es el fotógrafo el que no genera una acción pasiva, al contrario, se involucra en procedimientos ópticos, de conocimiento o bien técnicos. Es esta evolución la que permitió determinar los primeros alcances técnicos respecto a los dispositivos como herramientas de transcripción de lo real. De esta forma, podríamos plantear la idea que el medio

fotográfico desde su lenguaje documental nos abre un camino a valorar no solo lo referencial, sino a su autonomía tanto visual como teórica.



Imagen nº 3. Darío Tapia. Chada, Buin (Camino rural). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: archivo del artista.

***“Dentro de la diversidad de discursos, se han desarrollado nuevas dimensiones del paisaje a través de la fotografía, como la fotografía de territorio, donde la imagen se usa casi como un instrumento de análisis, aunque con connotaciones artísticas, lo que a su vez se ve materializado en algunos casos en su sentido de huella o vestigio”.***

**Susana Delgado.**

## **1.2.- ANTECEDENTES VISUALES Y TEÓRICOS.**

Cada lugar se determina a partir de las distintas formas de observación, la experiencia individual del ser/estar respecto a la referencia sobre lo que observamos y cómo personas logramos incorporar nuestras propias imágenes para construir desde aquel imaginario lo que entendemos como lugar, territorio, o espacio culturalmente reconocible. Esta concepción de identidad es propia de las diversas formas de pensamiento, junto a las transformaciones de los lugares que habitamos. Lugares que se encuentran en espacios disimiles y fragmentados, propios del sentido residual y de cualidades especiales, que lo convierten en un espacio ambiguo.

“El espacio es muy importante para mí, pero de una manera abstracta. Quizás para intentar entender no solo que estamos viviendo en cierto edificio o en un determinado lugar, sino para darnos cuenta de que estamos viviendo en un planeta que está viajando a una velocidad enorme por el universo” (Gursky, párr.:2).

Esto permite dar cuenta como antecedente de obra, que dichos lugares pueden ser interpretados de maneras diversas, desde el reconocimiento y las características del espacio hasta una mirada no pasiva, llena de detalles y que no permiten la individualización de los contenidos; es un todo vinculado, las capas de vegetación existente son lugares que proponen aquel espacio infinito; imposible de separar de su contexto original debido a sus características, pero la importancia sobre este proyecto es la capacidad perceptiva y contemplativa que producen estas obras sobre el espectador (selvas en China, Japón, Alemania, Brasil, Perú y

Estados Unidos) y que nos acercan a la posibilidad sobre la idea de paraíso en la actualidad.

El uso del espacio y la composición conjugan elementos que más bien inquietan y producen un recorrido tanto subjetivo como objetivo dentro de la imagen. Este indicio sugerido sobre el uso de un límite silencioso, no observado y ciego a la vez, bloquea una profundidad del campo en lo visual, la que es limitada en ocasiones y profundas en otras, estableciendo una fuerte carga simbólica. Las imágenes del fotógrafo alemán Struth (1954) no solo sirven como indicio, documento e imagen, sino también establecen un lugar desde sus posibilidades metafóricas. El propio artista considera estas obras intuitivas, de un valor de percepción sensorial, que van más allá de una tipificación o clasificación de un lugar o tiempo, en consecuencia, establece lo tipológico como recurso visual.

“Contienen una gran cantidad de información delicadamente ramificada, lo que hace que sea casi imposible, especialmente en formatos grandes, aislar formas individuales. Uno puede pasar mucho tiempo frente a estas imágenes y permanecer indefenso en términos de saber cómo lidiar con ellas. No existe un contexto sociocultural para ser leído o descubierto” (Struth, párr.:24).

El lugar y el momento de la toma no importa, lo único que vale en este caso es la percepción respecto al lugar, que, al tener una fuerte carga de vegetación ante el público, lo involucra y lo lleva dentro del recorrido de las fotografías. Sus formatos de gran tamaño permiten observar detalles y entrar en un mundo cromático, uniforme y de riqueza <ramificada>.

Este proyecto observado como caso de análisis de obra, me ha llevado a entender el entorno como factor fundamental en la producción de imágenes, en un entorno particular, de vegetación propia de la precordillera en su valor endémico en el caso de Santiago de Chile. En ese sentido, “la mirada sobre la naturaleza es un hecho de cultura, cultura que fue visual antes de ser escrita” (Debray, 1992:162).

Las imágenes son ejes de sentido, comunicación y conocimiento, dando a entender cómo se articulan antecedentes y hechos, donde la intención es lograr unir lo temporal y espacial como metáfora. Pero logramos reconocer que la fotografía desde su invención se convierte en una herramienta para la transformación en las formas de cómo observamos el mundo y, por lo mismo, las miradas y procedimientos que relacionan el paisaje e individuos son una necesidad de conocimiento y búsqueda.



Imagen nº 5. Thomas Struth. Paradise 1, *New Picture from Paradise*. Australia. 1998.  
Fuente: [www.thomasstruth32.com](http://www.thomasstruth32.com)

“Las estrategias neutrales en las imágenes, donde las retóricas visuales como frontalidad, centralidad y vaciados humanos enfatizan una mirada que solo dan cuenta de cómo los espacios son utilizados de forma frontal, con profundidades de campo claras o bien en una estructura de valor figurativo, un <estado de las cosas> y donde los lugares son fotografiados como estructuras u objetos autónomos, llevándolos casi hasta la abstracción y ficción” (Goffard, 2013:180).

Estos antecedentes se transforman en una posibilidad de exploración a partir de estos recursos. “Podríamos decir lo que sucede en el caso de las formas naturales en general: son convincentes cuando las vemos en una fotografía, pues la relación que se establece entre ellas y todo el aparato, la institución de la fotografía, el constructo general, es sin duda emblemática, de los dilemas tecnológicos y ecológicos relacionados con la naturaleza” (Wall, 1989:13-14).

El interés que despierta la producción sobre lo temporal en las imágenes fotográficas se articula a partir de condiciones y estados históricos y geográficos. Me detengo en la obra de los artistas españoles María Bleda (Castellón, 1969) y José María Rosa (Albacete, 1970), para entender algunas estrategias usadas con el propósito de desenterrar y visibilizar el hecho como narración. Al evaluar sus metodologías fotográficas se despliegan y revelan diferentes sedimentos históricos en el paisaje y su representación, a partir de los recursos de exposición y planteamiento de obra, que evidencian una reflexión sobre los legados del conflicto y el territorio, pero también sobre las formas en la cual la fotografía como medio posible y transparente nos ubica frente a propósitos de creación en base a lo tipológico, fenomenológico y lo narrativo.

La documentación rigurosa desde lo fotográfico establece así un campo abierto a las cartografías reales y no a las reconocidas por una historia impuesta. Estas imágenes confieren su propio significado, asignan y relacionan otras narraciones. Fotografías duales (se presentan en pares) que proponen manifestar un tiempo y lugar, actuando sobre un campo abierto a la evidencia material. Se nos plantea una documentación material sobre lo real, en un ejercicio de apropiación e interpretación sobre lo que la mirada trata de entender, aquella fotografía descriptiva desde el hito.

Esta documentación plantea la idea de archivo, una apreciación desde un tipo de imagen que podríamos observar en autores como August Sander (documentalista histórico), Albert Renger Patzch (Nueva Objetividad) en cuanto a la idea de series o de inventarios como en el caso de Atget o los Becher. Logrando crear una relación entre documentación y simulacro, proponiendo la relación de

imagen, narrativa y lugar, desde la mirada de un paisaje objetivo (Imagen nº 7. San Luis de Bocachica, marzo 1741. Campos de Batalla 2010-2012), instalando así la noción sobre el observar un acontecimiento para argumentar una afinidad espacial que nos haga develar el hecho, desde la presencia de dos tiempos diferentes dentro un espacio simbólico. El hecho de utilizar dos imágenes enfrentadas plantea interrelaciones de acuerdo con la alusión al tiempo y su mediación de continuidad, sino también devela la capacidad de narrar lo evidente/ausente en su valor imaginado, lo que nos permite establecer una lectura política y narrativa del paisaje.



Imagen nº6. Austerlitz, 2 de diciembre de 1805. Campos de batalla. Europa (2010-2012).  
Fuente: [www.bledayrosa.com](http://www.bledayrosa.com)



Imagen nº 7. Hastings, 14 de octubre, 1066. Campos de batalla. Europa (2010-2012).  
Fuente: [www.bledayrosa.com](http://www.bledayrosa.com)

Las posibilidades del acontecimiento y el territorio nos obligan a relacionar ideas sobre la geografía y los elementos desde un hecho ya construido históricamente, pero ahora presentado desde su representación. De esta manera podríamos mencionar dos antecedentes dentro de la historia del medio fotográfico y el conflicto; un primer caso es el trabajo de Roger Fenton, citando la imagen *Valley of the Shadow of Death*, durante la Guerra de Crimea (1855). Dichas imágenes son utilizadas como elementos de documentación, situando la fotografía en su ejercicio de instrumento y canal de valor histórico, en tanto territorio y su vínculo en lo referente sobre la guerra, pero también observado desde la mirada paisajística.



Imagen nº 8. Roger Fenton (1819-1869). *Shadow of the Valley of Death*, Crimea. 1855.  
Fuente: [www.getty.edu/art/collection](http://www.getty.edu/art/collection)

“Cuando vemos un paisaje, nos situamos en él. Si viéramos el arte del pasado, nos situaríamos en la historia. Cuando se nos impide verlo, se nos priva de la historia que nos pertenece” (Berger, 1972:11).

El paisaje como fenómeno y antecedente en diversas culturas se observa y aborda desde diferentes ámbitos de la representación; una lectura que involucra desde el dibujo, la escritura o pintura y posteriormente desde la fotografía. Estas prácticas fueron las encargadas de dar interpretación a las formas de describir el

entorno, por ejemplo, en la pintura paleolítica encontramos referencias a animales, figuras u objetos presentes a su alrededor, esto posibilitó la investigación sobre sus formas de vida y visión del mundo. Posteriormente, en las decoraciones egipcias se evidencian pinturas de barcas y viajes, debido a su relación con el mar o bien las alegorías en los jardines romanos, que a partir de un orden y ornamentación superaban el mero valor descriptivo, estableciendo un sentido de valor artístico.

En este caso, el espacio que se determina como jardín, alude a una referencia decorativa, como propone Gilles Clement en el “Manifiesto del Tercer Paisaje” (2012), donde el paisaje y el jardín son espacios en que la naturaleza debe seguir su curso y que, por lo mismo, logran producir la experiencia de la contemplación a partir de los elementos insertos en él. Así se desprende que la naturaleza en algunos casos se constituye como un espacio de diversidad, para establecer un ejercicio en la observación de sus comportamientos, cambios y dinámicas naturales.

He planteado mi interés por la representación de ciertos territorios y lugares, junto a la necesidad contemplativa e intimista. Esto me hace apreciar aspectos más románticos, asociados a lo material, su huella o naturaleza. Estos son puntos claves que produjeron una herencia observada posteriormente en la fotografía.

Estos antecedentes nos obligan a entender como la fotografía hereda las diferentes experiencias a partir del paisaje en la pintura. Casos como la *Misión Heliográfica*, encargo realizado por la Comisión de Monumentos Históricos de Francia (1851), La *Mission Photographique* DATAR (1984), o la experiencia norteamericana FSA (*Farm Security Administration* 1937), son enfoques que plantearon formas de conservar el patrimonio y protección material e histórica a través del paisaje, el territorio y los elementos insertos en él, pero además sus valores sociológicos como los observados en el proyecto de FSA o el estudio del paisaje y el elemento diferenciador en cuanto a la experiencia.

David Hockney, en “El Conocimiento Secreto” (2012), deja en evidencia y revela como cuatrocientos años antes de la invención de la fotografía los artistas

utilizaban cámaras simples, espejos u objetos convexos; dado por los usos de estos artilugios ópticos se avanzó hacia nuevas formas de representación. Hoy en día la fotografía ha monopolizado de cierta manera aquel ejercicio, debido a la búsqueda del realismo provocado en las imágenes.

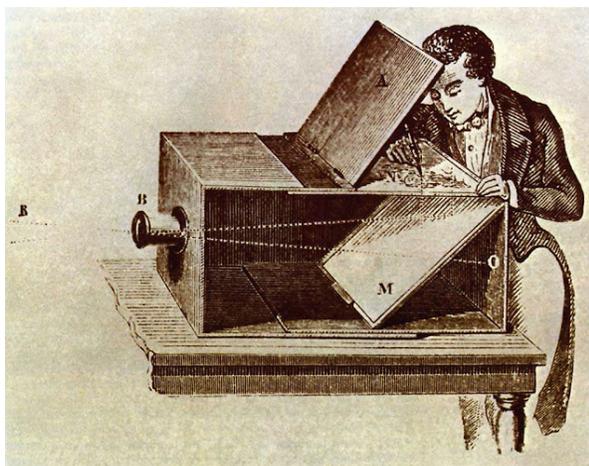


Imagen nº9. Esquema Cámara Oscura Siglo XVIII.  
Fuente: es.wikipedia.org

La cámara oscura, al proyectar una imagen sobre una superficie plana a través de un orificio, permitió desarrollar un antecedente claro en los pasos siguientes para el nacimiento de la fotografía. Esto lo podemos observar en Horsley Hinton, en su fotografía más reconocida, “El despertar del día” (1896). Fotógrafo de origen inglés, quien al trabajar la idea de enfoque nítido da énfasis a objetos en primer plano, nubes dramáticas y de construcción vertical, esto al revelar la relación directa con antecedentes en la tradición pictórica, que deseaba acercar la fotografía en una consideración como arte, de acuerdo con la utilización de diferentes herramientas para ocuparse y desarrollar la imagen fotográfica.

Junto con ello podemos mencionar que el uso de las nuevas técnicas ópticas para registrar produce aquel <efecto de realidad> y que, por lo mismo, las primeras fotografías abordan temas de paisajes diversos, desde los hermanos Bisson, en su serie sobre “Los Alpes” (1860), que llegaron a diferentes lugares y ruinas de valor histórico o bien paisajes aun vírgenes, como los desarrollados por O`Sullivan en el “Cañon Negro, Rio Colorado” (1871), y T. Muybridge en “Monte

Hoffmann” (1872). Estas fotografías se convertirán en la herramienta perfecta para la comparación de territorios, en una suerte de ampliación visual que aseguraba una visión sobre <lo real> con la nueva capacidad de constatar el mundo.

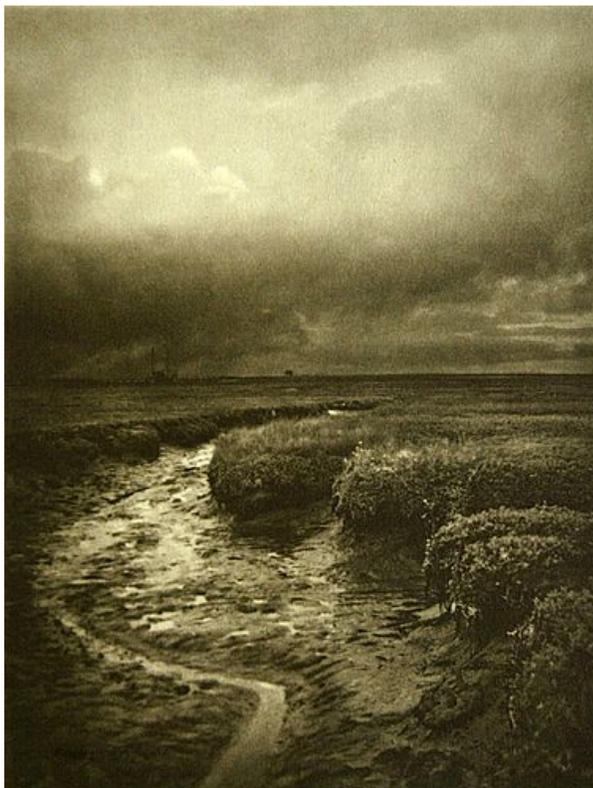


Imagen nº 10. Alfred Horsley Hinton. Landscape. Platino. 1890.  
Fuente: photohistorytimeline

Estos elementos claves en la historia de la fotografía nos revelan, entre otras cosas, la capacidad del medio y sus antecedentes en las corrientes pictóricas, que determinarán las prácticas fotográficas desde mediados del siglo XIX hasta principios del siglo XX, donde se entrevé una adecuación en el uso de los artefactos ópticos y la evolución de las emulsiones, lo que permitirá acompañar, explorar y argumentar visualmente diversos lugares, en un afán de los individuos para controlar y alinear la idea de naturaleza y paisaje.

Entendiendo que autores como W. Henry Jackson (1843-1942), Samuel Bourne dedicado principalmente al paisaje, escenas montañosas y glaciares, desarrollando la albúmina como técnica con gran variedad de tonos, Carleton

Watkins, (Cabo Horn, Río Columbia, Oregon, 1867) por nombrar algunos, iniciados en la labor paisajística, logran establecer ciertas dinámicas y pensamientos en cuanto al desarrollo del género, incorporando nociones más contemporáneas respecto a lo ya hecho, especialmente al desarrollar lo que denominamos mirada o puntos de vista. Estos fotógrafos producen una evolución hacia lo descriptivo que requiere de una mirada objetiva y precisa, dando base a lo identificable, lo que permite acuñar códigos y lecturas en imágenes nítidas, ricas en detalle, muy cercanas a lo documental. De alguna forma se genera una topografía, un documento histórico y material de lo observado.

Estos avances permitieron llevar un supuesto realismo, tanto en los temas utilizados como en los elementos dentro de la imagen, acercándose al conocimiento científico y/o al desarrollo industrial, como base para documentar la sociedad y su entorno. Esa cualidad de similitud, descrita desde la práctica pictórica, se traslada a la fotografía y, en especial, al uso de las técnicas de representación, evidenciando sin duda avances técnicos, científicos y tecnológicos.

“La fotografía puede aportar los más preciosos documentos presentes, y nadie podría disputar su valor desde este punto de vista. Si la práctica un hombre de buen gusto, esas fotos tendrían o parecerían arte. La fotografía debe registrar y darnos documentos” (Borges cita Matisse, 2003:78).

La palabra imagen (del latín *imago*) junto con los procesos de percepción, son el resultado de una apariencia representada óptica/física y material, es decir, la reproducción y mirada de una persona, esa acción como medio para interpretar un lugar o espacio específico. Por lo mismo, tal como Jeff Wall menciona (1999), la formación de las imágenes proviene del uso óptico y las tecnologías o simuladores digitales, que con sus cambios nos quieren acercar a la experiencia de realidad. Es así como nos da entender como la parte frontal (la óptica) ha mantenido una evolución sin mayores cambios en su forma y característica; quizás hasta lógica, en busca de una mejor calidad o nitidez; pero la parte posterior (la película o sensor digital) aluden a un constante cambio en las tecnologías

(simuladores) en una búsqueda de lo inmediato. Intento aludir al ejercicio de entender el lenguaje digital como medio y dispositivo canalizador de fotografías, que, a su vez, provoquen formas y niveles para observar la fotografía, ya sea desde la nitidez o falta de esta, o bien desde los recursos en la creación de la obra propuesta desde el referente y la anulación de este.

Entender lo anterior desde aspectos visuales y narrativos más que descriptivos, donde figura y forma se presentan como elementos sustanciales al momento de concebir y capitalizar una propuesta; esto abre la posibilidad sobre el medio con el cual trabajo y reflexiono en torno a la fotografía, la importancia de subrayar desde los diversos avances técnicos lo que me ha permitido entender la creación, circulación y recepción de las imágenes. Una nueva reflexión en torno al origen y los cambios se nos presentan en los campos discursivos de la creación fotográfica. La fotografía documental posibilitó un cambio importante en los campos de la articulación de nuevos discursos desde su capacidad narrativa en su diálogo con los contenidos de muestra y evidencia. Por lo mismo, es interesante la disputa sobre la verosimilitud en la fotografía y su valor enunciativo, que nos permite observar ejercicios descriptivos y su carácter, entre el mestizaje y la hibridación narrativa, donde la transfiguración de lo real se vincula con la metáfora. Con ello se articula un imaginario colectivo a partir de las ideas de lugar y ciudad; reconocidas desde sus contextos inmediatos o ajenos.

***“Es decir, la intención primera al escoger la fotografía era por su aparente antiestilo, asepsia y falta de pretensión estética. Por otro lado, la fotografía, al ser un registro de fragmentos de realidad, privilegiaba las variaciones analíticas de distintos puntos de vista, lo que sin duda permitía desmenuzar esa realidad en pos de acercar el arte y la vida”.***

***Nathalie Goffard.***

### **1.3. EL EJERCICIO DE FOTOGRAFIAR.**

En *Límite Natural* he manifestado la intención de entender el dispositivo en un afán para establecer un paralelo posible entre el operador como parte del objeto de investigación y la cámara fotográfica como un medio de extensión. Esta posibilidad permite como fotógrafo reencuadrar, transferir y adecuar la observación al exterior; lo que a mi parecer obliga a profundizar ciertos elementos en la naturaleza y su campo de interpretación, lugares de valor simbólico, orgánico y reconfigurable, donde el dispositivo como herramienta cumple una función para establecer aquel registro detallado, temático y en constante transformación.

Propongo un recorrido sobre diversos hallazgos en terreno y los vinculo respecto a los soportes que utilizo en el desarrollo de obra, aludiendo a la posibilidad ontológica y técnica de los distintitos <aparatos>, llevados al lenguaje digital como herramienta discursiva y asumido dentro de las prácticas visuales ya heredadas de su antepasado análogo.

Lo anterior nos hace develar la idea sobre cómo las prácticas fotográficas actuales se han democratizado, pero también han asumido un valor *vernáculo*<sup>8</sup> respecto a su lenguaje expandido, ya sea hacia las artes y los medios visuales.

Estas imágenes se forman por un mecanismo doble; la cámara como artefacto heredero de la forma y su característica de mecanismo análogo, que

---

<sup>8</sup> Tipo de fotografía relativamente amateur que captura la vida cotidiana y cosas comunes del día a día como tema, imágenes encontradas que en ese sentido se refiere a la recuperación de una fotografía o instantánea vernácula perdida, anónima, no reclamada o descartada, son tipos de arte accidental, ya que a menudo son involuntariamente artísticas.

incorpora un soporte digital como medio de registro, donde la función fotoquímica es reemplazada por su símil digital, el píxel. Esta unidad, binaria y electrónica, se ha convertido en el objeto que sugiere desde su captura, una capacidad de manipulación tan amplia que la enlaza a otros medios de imágenes digitales. Lo anterior nos lleva a ciertos paradigmas relacionados al uso, consumo, distribución y construcción de los dispositivos fotográficos, los que están asociados a un programa y aspectos electrónicos para resultados específicos.

La condición óptica en el proyecto de obra fue un factor importante, así como elementos como encuadre, distancia y posición con las que se trabajó, ya que este elemento involucra la decisión y posicionamiento respecto al objeto fotografiado. Esto define y determina una distancia de cámara y altura, donde la imagen resultante enfrenta una complejidad de acercamiento o lejanía, que entendemos como mirada desde la condición humana interpretativa. Hablamos de paisajes pensados o imaginados desde la operación; esto es importante esclarecerlo, ya que se ha permitido por mucho tiempo una construcción mecánica y descriptiva que nos acerca al sentido de lo real en su valor referencial y mimético, donde lo figurativo es cada vez más aceptado como imágenes de contenido real. “Las imágenes técnicas son producidas por aparatos. Y estos aparatos a su vez, son productos de textos científicos” (Flusser, 2001:19). Las imágenes han supuesto - en su afán de realismo- un logro de la modernidad, en lo que respecta a la representación de realidades, cercanas a sus referentes.

Dentro de este campo abordo la idea de realismo en la fotografía desde lo técnico, dado por los soportes que se utilizan, en su mayoría digitales, junto a la también capacidad óptica, cualidad y definición propia del lenguaje fotográfico, y que, en el momento de consignar un referente, lo potencia. En este caso, las implicancias entre la naturaleza y el paisaje, tanto en sus similitudes o diferencias.

Por lo mismo, *Límite Natural* apunta a una visión fotográfica desde el dispositivo; adecuando la idea de singularidad en diversos lugares y objetos encontrados al azar en la naturaleza. En este sentido, la fotografía dialoga con el valor del tiempo evidenciado, tiempo real versus el capturado.

Ya describimos como la imagen y su relación con lo fotográfico aluden a un significado que nos involucra en ejercicios desde el ámbito visual hasta el operativo. De acuerdo con esto, diferentes aspectos de índole representacional, como la idea de lugar, objeto y territorio son significantes a partir del uso de dichos artefactos, una máquina que se convierte en el recurso utilizado para realizar reproducciones o recortes de luz captados por una superficie sensible desde un soporte digital u otro medio.

Las imágenes técnicas inundan diferentes escenarios y, por lo mismo, las interpretamos pensando que se han creado de acuerdo con lo que vemos (o creemos mirar). Cabe mencionar entonces, que los factores que descifran estas imágenes circulan desde ámbitos de la fotografía a otros medios, involucrando un conjunto de patrones e ideas, contenidos de realidad y símbolos, que, si bien son evidenciados, son síntomas de la elaboración de imágenes que se componen por un conjunto de observaciones y valores culturales, que se adhieren a denominaciones creadas en lo que podríamos entender como conocimiento de nuestra cultura y sociedad.

Dichas imágenes, a su vez, son un espacio donde estamos acostumbrados a ver desde una condición cognitiva y perceptiva a la vez. Por lo mismo, debemos tomar en cuenta que tanto los artefactos de creación de imágenes como los códigos para su comprensión, son fundamentales a la hora de apreciar o leer una imagen, ya que lo figurativo de la imagen se une con el argumento. Pero ¿dónde se sitúa la cámara en este plano de relaciones, se logra entender aquel sistema entre motivo-ojo-cámara? Para lograr entender la cadena de representaciones dentro del plano de las imágenes, debemos asumir que la fotografía trabaja la idea del pasado y, por lo mismo, nos plantea la discusión sobre lo que realmente estamos viendo y como estas se convierten en la referencia del objeto real.



Imagen nº 11. Darío Tapia. Quebrada de Macul, Santiago. (Parque Privado). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 12. Darío Tapia. Pirqué, Santiago. (Parcela Privada). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 13. Darío Tapia. Lugar y Anonimato, Santiago. Fotografía Digital. 2018.  
Fuente: archivo del artista.

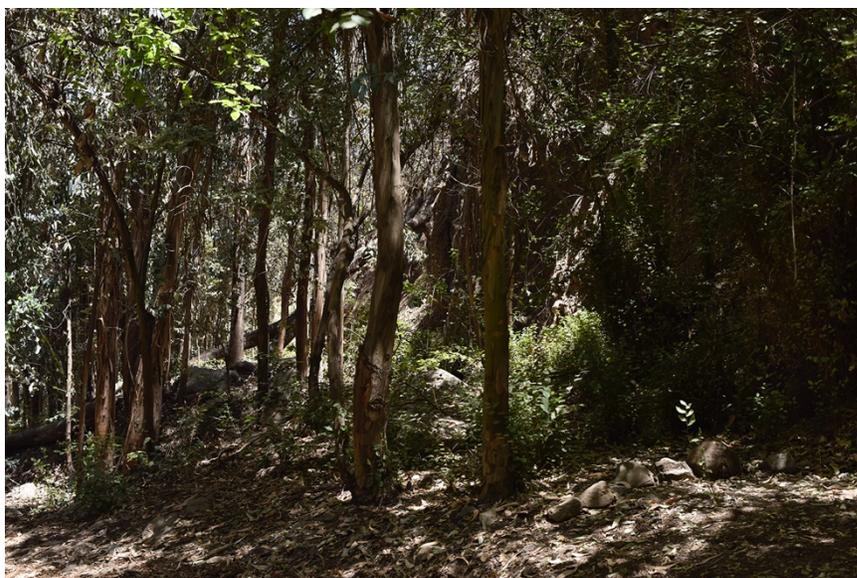


Imagen nº 14. Darío Tapia. Quebrada Macul. (Parque privado). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

En *Límite Natural* he manifestado la intención de concebir el dispositivo en un afán para establecer un paralelo posible entre el operador como parte del objeto de investigación y la cámara fotográfica como un medio de extensión. Éste, como fotógrafo, reencuadra, transfiere y adecua la observación al exterior; lo que a mi parecer obliga a profundizar ciertos elementos en la naturaleza y su observación, lugares de valor simbólico, orgánico y reconfigurable, donde el dispositivo como

herramienta cumple una función para establecer aquel registro detallado, desde su nivel de extensión y representación. Propongo así un recorrido sobre diversos pensamientos respecto a los soportes que utilizo en el desarrollo de la obra, aludiendo a la posibilidad ontológica y técnica de los distintitos <aparatos>, lo que me permite realizar un registro a modo de extracción del mundo y remitiendo a la entidad misma desde su materialidad para su trasfiguración.

Las imágenes técnicas inundan diferentes escenarios y, por lo mismo, pensamos que se han creado de acuerdo con lo que vemos, o lo que creemos mirar.

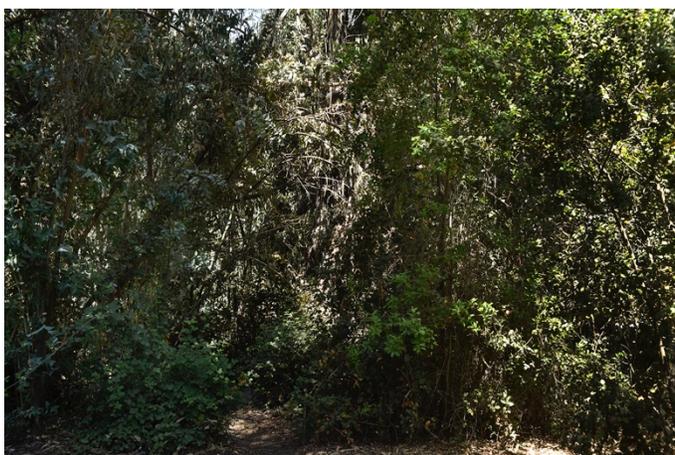


Imagen nº 15. Darío Tapia. Quebrada de Macul, Santiago. (Parque Privado). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 16. Darío Tapia. Quebrada de Macul, Santiago. (Parque Privado). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 17. Darío Tapia. Lugar y Anonimato, Santiago. Fotografía Digital. 2018.  
Fuente: archivo del artista.



Imagen nº 18. Darío Tapia. Pirqué, Santiago. (Parcela Privada). Fotografía Digital. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

## 2.1. CONSTRUCCIONES, EMPLAZAMIENTOS E IDEAS CONDUCENTES A LÍMITE NATURAL.

En una etapa anterior a *Límite Natural*, planteo la obra “*Las Distancias que forman una imagen*” (Imagen N°19), un acercamiento fotográfico desde operaciones que conllevaron la utilización de dos elementos claves, el dispositivo y la ausencia de una óptica u objetivo. Este proyecto, fue realizado a orillas del sector de la playa de Guanaqueros, 4ta Región de Coquimbo, durante el mes de octubre de 2018. La observación y visita del lugar se concreta en alrededor de tres a cuatro ocasiones, que permiten igualar las condiciones climáticas para las tomas fotográficas. Sobre esta misma dinámica debo establecer criterios especiales en cuanto al posicionamiento de cámara y la distancia objetiva; ya que la intención es igualar las fotografías entre sí, para producir un campo visual, espacial, físico e imaginario utilizable.



Imagen n° 19. Darío Tapia. “*Las distancias que forman una Imagen*”. Estenopecica, Guanaqueros. 2018.  
Fuente: Archivo del artista.

Al tensionar el dispositivo desde la fotografía estenopecica al formato digital me permitió crear una condición híbrida de la captura, lo que lleva consigo una derivación de falta de nitidez y enfoque. Creo así una distancia imaginaria entre espectador y obra, asumiendo una relación de aquel observador como presente que, al momento de ser expuesta, las imágenes pierden su referencia y las posibilidades de encontrar elementos identificables.

Según Concha (2020), podemos decir que pensar la fotografía es disponerla en un ámbito en el que se juega el sentido, ya no solo desde obras particulares,

sino desde la totalidad de su significación, como aparato técnico y en su poder de simbolizarlo. La fotografía registra el mundo, pero es el fotógrafo que imagina al mundo, quien articula su significado.

En la búsqueda sobre los aspectos formales y relacionados a las prácticas contemporáneas en la fotografía de paisaje, me interesa el espacio simbólico, el territorio como elemento en estado cambiante y el lugar como espacio temporal que actúa en una constante transformación. La fotografía ya no solo se entiende como un instrumento para registrar, sino también como un vehículo de contemplación, pensamiento y acción sobre lo que observamos, una observación subjetiva “en torno a la experiencia estética del paisaje y la naturaleza” (Nogué, 2010:124).

En un segundo proyecto, *Paisajes Encontrados*, el objetivo era indagar a través de las prácticas de la deriva en diferentes lugares y sectores, en particular espacios privados de gran proporción dentro de la zona de la Región Metropolitana.



Imagen nº 20. Darío Tapia. Paisajes encontrados. Fotografía digital.  
Fuente: Archivo del artista

Las imágenes emplazadas en dípticos como estructura de narración aluden a conceptos como temporalidad, dualidad y repetición. Es importante destacar que este trabajo me llevó a reflexionar que no se puede separar la imagen de su

referente, pero si desde su significado; esto por el solo hecho de poder observar simultáneamente desde diferentes tiempos.

El díptico como estructura involucra elementos coincidentes, ya sea desde la relación y continuidad o bien en aspectos como la comparación, la superficie o lenguaje técnico. En otros casos, los aspectos sincrónicos devienen desde su altura, posición, encuadre o bien, las operaciones de captura. El díptico como formato y práctica se define partir de la palabra de raíz griega “dis” (dos) y “ptykhe” (pliego), esto conlleva a que su uso fuesen tableros abisagrados de carácter religioso o bien pagano, pero su utilidad final permite aquel sentido de narración entre las imágenes representadas, las que entrelazadas conforman una continuidad.



Imagen nº 21. Darío Tapia. *Lugar y Anonimato*. Fotografía digital. 2018.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 22. Darío Tapia. *Selvas Santiaguinas*. Fotografía digital. 2018.  
Fuente: Archivo del artista.

Estas consideraciones involucran otras observaciones en la búsqueda de temas a partir de un acercamiento personal al territorio y la ciudad (en el sentido de indagar el espacio desde lo contemplativo), bajo el criterio de naturaleza. Esto me llevó a investigar lugares que cumpliesen con dos características; ser espacios aislados/insertos en la ciudad, o bien, contextos en el cual la naturaleza cumple un factor decorativo, una fuerte alusión a lo que podríamos denominar *secundario*. Esto llevó a la realización de un nuevo trabajo “Selvas Santiaguinas”, donde se articulan elementos visuales claves para el desarrollo del proyecto final.

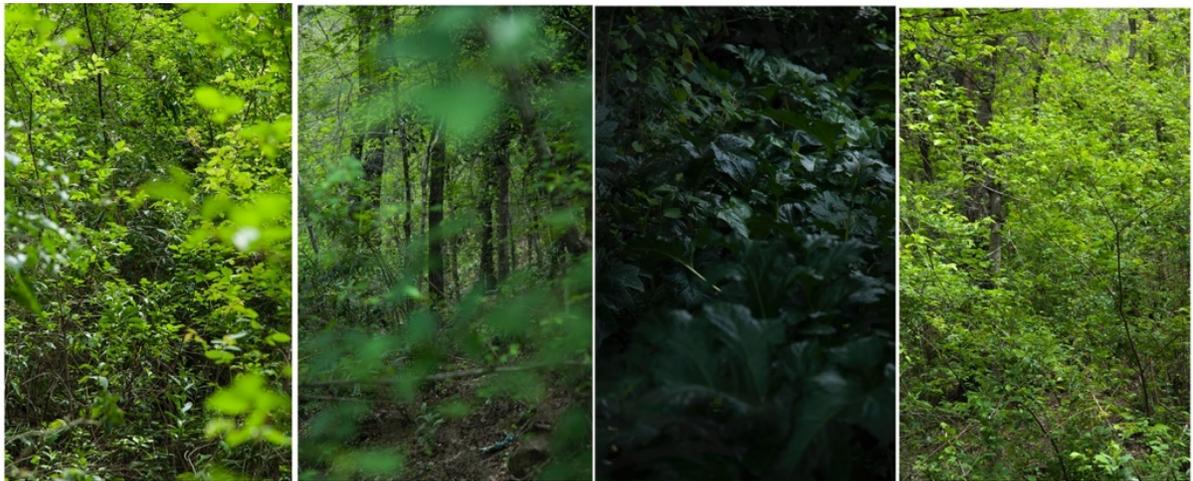


Imagen nº 23. *Selvas Santiaguinas*. Darío Tapia. Fotografía digital. 2018.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 24. *Selvas Santiaguinas*. Darío Tapia. Fotografía digital. 2018.  
Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 25. Darío Tapia. *Muestra Selvas Santiaguinas*. Fotografía digital. 2018.  
Fuente: Archivo del artista.

Aquí la importancia está en los aspectos referentes al lenguaje fotográfico, desde frontalidad y anulación del horizonte, son elementos claves que permiten instalar una disposición y continuidad en la forma de plantear los aspectos visuales presentes en la obra. La distribución de elementos encontrados desde la

vegetación hasta sus ramificaciones instala una noción de pérdida de ubicuidad, al permitir una visión atemporal del paisaje observado, donde aquella realidad fragmentada vuelve a estructurar un paisaje único y discontinuo a la vez.

Desde esta nueva etapa en el proyecto, se problematiza el espacio semirrural, su vegetación y cercanía desde lo urbano, ya que al ser lugares que se encuentran en sectores próximos a la ciudad, contienen en cierta forma un valor residual en su apreciación; volviendo a la idea ya presentada desde lugares que se hacen invisibles dentro de un contexto de ciudad actual, donde el imaginario colectivo está más destinado a parques o lugares con una vegetación más definida, aséptica y estructurada.

A partir de estos proyectos previos y antecedentes de contexto doy inicio al proyecto *Límite Natural*, al abordar el territorio como problemática a través de las operaciones fotográficas, su observación y vista posterior de emplazamiento. La propuesta se plantea desde el políptico (imágenes que se pueden distribuir en un mismo plano) como recurso de montaje, hasta el uso de dípticos, video e imagen fija. Lo anterior plantea una multiplicidad de miradas sobre el referente. Junto a ello dos imágenes individuales (imagen<sup>o</sup>30) que dialogan desde el plano figurativo y temático. Planteo diferentes observaciones de acuerdo con el tipo de vistas utilizadas sobre estas fotografías, ya sea por su construcción frontal, apaisada y distante, lo que a mi parecer establece una ubicación diferente en las formas de interpretación, al no poseer una referencia espacial clara o reconocible. La ausencia humana también articula otras lecturas a estos espacios que circunvalan la ciudad.



Imagen nº 26. Darío Tapia. Avances de *Límite Natural*. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

Pretendo así lograr acercar el valor intersubjetivo del observador en un plano más profundo respecto a lo que mira, involucrando su sentido de experiencia y realidad respecto al tipo de imagen que observa.

“Desde luego hay cierta verdad obvia en las teorías miméticas de la representación y del lenguaje. Como hemos dicho, los signos visuales portan cierta relación con la forma y textura de los objetos que representan. Una imagen visual bidimensional de una rosa es un signo, no se debe confundir como la planta real que tiene espinas y crece y florece en el jardín” (Hall, 1997:9).

La fotografía como instrumento nos permite establecer un sentido, un orden y una jerarquía en la creación de historias, que, transcritas a partir de partes o detalles de la realidad abordan un valor iconográfico y simbólico. Esto involucra una lectura no objetiva, sino más bien selectiva, una evidencia, un relato en el cual los diferentes aspectos reconocibles se involucran en un modo y una capacidad cultural de observar la naturaleza y el paisaje. Tal como menciona Clement en

“Manifiesto del Tercer Paisaje” (2004), existen espacios o lugares que podrán entenderse como síntomas o meros residuos, lugares que cumplen una función material, que se determinan por su extensión o bien por espacios primarios, alejados de las urbes o ciudades.



Imagen nº 27. Darío Tapia. Quebrada de Macul, Santiago. (Parque Privado). Fotografía Digital. 2019.

Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 28. Darío Tapia. Quebrada de Macul, Santiago. (Parque Privado). Fotografía Digital. 2019.

Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 29. Darío Tapia. Propuesta de montaje y materiales. 2019.

Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 30. Darío Tapia. *Límite natural*. Propuesta de montaje. Taller Nicolás Franco. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

Es importante destacar que todas las operaciones que permiten la construcción en este proceso de investigación sobre el paisaje se inician desde el divagar, en tanto trayecto recorrido y contemplado, como en la idea de cuestionar y evidenciar el dispositivo y su lenguaje fotográfico, desde el punto de vista, el encuadre vertical y la probabilidad de diálogos a partir de dos imágenes similares.

Principalmente, las estrategias visuales ocupadas como métodos de trabajo en todo este proceso fueron la experiencia (visitas y recorridos al lugar) y los dispositivos (la preocupación de la técnica como modo de pensar y transcribir el espacio). La intención principal fue reflexionar en torno a lo que subyace en dichos paisajes, por un lado, la naturaleza como espacio vivo, por otro el control de la urbanización. Me parece preocupante el factor híbrido dentro de estos lugares, ya que nos hace ver la problemática actual y subyacente dentro de los procesos y apropiaciones respecto a los territorios; me refiero a la pérdida de límites, pero más preocupante a la valorización comercial alcanzada.

En una tercera etapa desarrollé la propuesta de montaje (imagen 31) como un ejercicio en grilla sobre muro, para manifestar lugares o sectores que contengan ciertas similitudes (color, luz, vegetación). Desde los ámbitos de la imagen, la intención era establecer relaciones significativas de construcción,

simulacro y presencia. Aspectos formales como el <no> horizonte, anulación del arriba o abajo, son valores que nos proponen una discusión sobre *los límites naturales* y las formas de interpretarlos.



Imagen nº 31. Darío Tapia. Montaje propuesto para examen final de 3er semestre Docente Francisca Montes. Magister en Creación e Investigación en Fotografía, UFT. Santiago, junio 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

Desde el ámbito fotográfico las estrategias utilizadas (desde la captura hasta el montaje), junto a las formas de relacionar lo representado, involucran una forma de observación híbrida y no sujeta a una línea temporal objetiva. Lo anterior se traduce en función a un lenguaje común, ya sea en valores cromáticos y discursivos, o bien en su plano visual, composición cerrada y frontal.



Imagen nº 32. Darío Tapia. Captura digital, montaje para examen final de 3er semestre Docentes: Francisca Montes y Nicolás Franco. Magister en Creación e Investigación en Fotografía, UFT. Santiago, junio 2019. Fuente: Archivo del artista.

Como parte final del Taller de tercer semestre, planteo el montaje de tres piezas (imagenº32), creando un emplazamiento a partir de diversos soportes. “El paisaje es cultura y, precisamente por ello, es algo vivo, dinámico y en continua transformación, en continua mutación” (Nogue. 2010:128).

El paisaje es una transformación colectiva de la naturaleza, y por lo mismo es la proyección de una sociedad en un espacio determinado, con un valor intrínseco de carácter dinámico, de esto se desprende la idea de paisajes naturales por paisajes culturales. Las piezas presentadas me permitieron entender un cuerpo de obra evidenciado en objetos e imagen. La utilización del soporte fotográfico como base admite una elaboración visual del objeto encontrado, un recorrido que involucra extracciones de objetos naturales y vegetación representados. A partir de restos de arbustos y tierra establezco un hallazgo material del lugar y sus elementos presentes, permitiendo en esta inclusión acercar aquel nivel de experiencia propia hacia lo tridimensional.

El proceso está supeditado desde la utilización de soportes que nos evidencian presencia, es decir objetos/imágenes creadas que nos indican algo visto.

Un punto final e importante en lo propuesto (tanto en el trabajo de campo como en la muestra), es la mención sobre las problemáticas a partir de los asentamientos urbanos de valor desorganizado e incoherente, que junto a ello han ido conformando un paisaje dominado por la trivialización y homogeneización.

“La pupila permite al ojo adaptar la distancia focal para poder precisar el enfoque del plano que deseamos observar. Así, cuando estamos mirando un objeto muy próximo, aquello que se haya situado al fondo se torna borroso y, viceversa, cuando contemplamos la lejanía, el primer término se desenfoca” (Maderuelo, 2013:271).

Esta articulación resulta de una imagen mental, propia del ser humano; término que deviene de una geografía ya observada y posteriormente imaginada como paisaje. La forma prevalece por encima de la funcionalidad de las cosas, y ofrece un grado de existencia en los elementos a partir de identificación dentro de la fotografía.



Imagen nº 33. Darío Tapia. *Límite y Naturalezas del Paisaje*. Imágenes propuestas para montaje en muro. 60x90cm, Pirqué. 2019.

Fuente: Archivo del artista.

Cabe afirmar, que la fotografía (herramienta) y el paisaje (representación) nos plantean una mirada profunda, que involucra su experiencia anterior; y que a partir de esto me permite buscar un sentido entre lugar (fotografiado), el autor (yo fotógrafo) y, finalmente, el lector/observador.

## **2.2. NATURALEZAS DEL PAISAJE Y ASPECTOS PROCESUALES.**

En una primera instancia, para el Taller de Egreso y Obra Final, dictado por Cristian Silva-Avaria, se propone un caso de obra en base a la lectura del texto encargado del autor H. Belting, *“La opacidad del medio, la imagen fotográfica”* (2007), quien, en base a la investigación en diferentes manifestaciones del arte, plantea la idea de trabajar la obra en función al muro e interpretarlo, en mi caso, a partir de tamaños variables, un espacio liso, de valor frontal y forma.

Respecto a los recursos utilizados, la propuesta da significación al ejercicio de traslado en lo referente a los soportes y objetos incluidos, donde elementos como tierra, plástico y papel fotográfico se conjugan en distintos procesos. Cuatro fotografías de tamaño variable, acrílico de un tamaño menor en el cual adhiero tierra, aludiendo a un espacio intermedio, transitorio, nebuloso.

Estos procedimientos inician la utilización de la fotografía como punto referencial, estableciendo que los soportes elegidos propongan un diálogo, una analogía entre objeto fotografiado y observado. La obra presentada involucra la utilización de variables y tiempos no coincidentes en las imágenes. Es a partir del sentido de expansión y desplazamiento sobre el ejercicio reflexivo entre el objeto material e intervenido, que abordo un marco más conceptual que descriptivo, junto a su valor representacional.

El diseño de obra propone cinco fotografías de naturaleza emplazadas en forma horizontal, aludiendo a lo temporal, tanto físico, corporal y subjetivo. Dentro de esta idea introduzco un cuadrado acrílico de 15x15 cm y tierra; dos elementos

importantes sobre el cual se observa una problemática evidente que encuentro en las diferentes visitas a los lugares sobre los que trabajo. Los procedimientos de montaje son simples, pero a su vez complejos en su contenido, ya que este plástico nos lleva a generar una metáfora sobre una supuesta imagen nebulosa, precaria y ambigua que asumo como una transición/representación, tal como menciona Belting (2007); las obras son portadoras de imágenes, desde aquel vínculo semántico que acostumbramos a mirar. En síntesis, la obra plantea una importancia mayor en el <artefacto> denominador de presencias, materialidades enfrentadas en planos bidimensionales y tridimensionalidad en su ejercicio de representación.



Imagen nº 34. Darío Tapia. *Paisajes contruidos*. Dos impresiones laser 23x48cms, Tres copias fotográficas 10x15cms. Acrílico 15x15 cm. Tierra. 2019. Fuente: Archivo del artista.

Nuevamente en un ejercicio posterior retomo la práctica de recolección de objetos, junto al documentar el territorio para producir un documento a partir del

uso de otro dispositivo; escáner como objeto de trabajo y superficie sensible al ser de un carácter plano, enfatiza la materialidad de los objetos seleccionados.



Imagen nº 35. Darío Tapia. *Detalles y fracciones*. Restos de arbustos y árbol. 15 copias 10x15 cm. Detalle del montaje total. 2019.



Imagen nº 36. Darío Tapia. *Detalles y fracciones*. Restos de arbustos y árbol. 15 copias 10x15. Detalle del montaje total. 2019. Fuente: Archivo del artista.

Este ejercicio permitió conjugar elementos materiales principalmente, en ausencia de cámara fotográfica, donde se anuló su contexto, pero enfatizo su corpus físico, rugosidad, grosor y tamaño; esto, con el fin de descontextualizar los cuerpos-objetos. “La observación es siempre un espacio temporal, que establece lazos entre la idea de paisaje y las disciplinas históricas. Las técnicas utilizadas se adecuan a un ideal de registro y documento” (Maselli, 2016:12).

La siguiente etapa del proceso es a partir de la lectura sobre el texto de Hito Steyerl, “Imagen Pobre” (2009), donde la autora utiliza aquel término para conceptualizar un tipo de economía visual contemporánea caracterizada por imágenes digitales de baja resolución y que, por lo mismo, explica su calidad y circulación. Desde este punto reflexiono sobre un paisaje pensado y la ciudad como eje temático. Las imágenes usadas son descartes, eliminadas, o bien material de valor residual, con el fin de plantear una imagen polisémica, transferida y reutilizable. Imágenes de lugares céntricos o bien periféricos en ausencia de naturaleza, papel vegetal, fotocopia blanco y negro, imágenes deshecho o descartes, abordando acá lugares en un límite imaginario, sectores que se encuentran en las zonas fuera de la ciudad o bien directamente dentro de ésta.

“El paisaje se crea de manera estéticamente consciente y genera un espacio estéticamente experimentable, y capaz de crear una relación entre la naturaleza y la sociedad humana” (Nogue, 2010:124).

Entendemos entonces, que desde una construcción de realidad logramos percibir un entorno que consideramos real, que, a partir de un desarrollo de recursos referenciales en la imagen, nos vincula hacia diferentes ámbitos de la interpretación desde el dispositivo hasta el operador- donde los aspectos de la fotografía técnica difieren a los diversos procedimientos que indican e inciden en las formas que circulan las imágenes hoy.

### 3.1. LÍMITE NATURAL.

#### Lectura final.

El proyecto se emplaza a partir de lo ya mencionado; cualidades de la naturaleza, condición material del lugar, tanto de tamaño o distancia, absorbiendo elementos geográficos presentes. La obra se articula sobre la idea de la apariencia, lo opuesto, singular y semejanza, condiciones presentes en el lugar.

A partir de ahí, involucro en el proceso tanto de lo observado, los ejercicios de bocetos y previsualización, para llegar a un conjunto de fotografías que se muestran ya sea en grupo de seis imágenes o series de tres. Otros objetos fueron digitalizados y descontextualizadas.

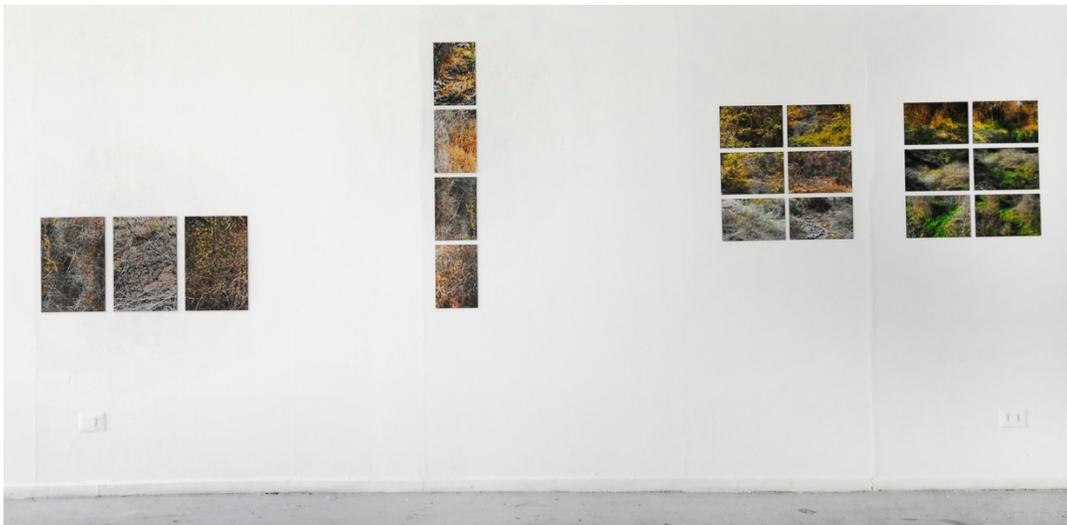


Imagen nº 37. Darío Tapia. *Limite Natural*. Fotografía. Formatos variables. 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

Esto para proponer finalmente diversos hallazgos en un entorno precordillerano, costero o bien dentro la ciudad. Esta deriva, como metodología de trabajo, plantea la búsqueda de elementos singulares que logren crear un campo asociativo de diferentes paisajes.



Imagen nº 38. Darío Tapia. Registro de muestra para examen "*Límite Natural*" para Taller de obra final, Magister en Investigación y Creación Fotográfica, UFT. Santiago, 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

Esta obra contempla dos grupos de imágenes compuestas por seis fotografías presentadas en formato de cuadrícula de 60x60 cm cada una, y otras seis imágenes de 20x30 cm. Propone una lectura en movimiento, que, a partir de un criterio cromático y aspectos de similitud, color o punto de vista, obliga al espectador a distanciarse para crear una nueva imagen, fragmentada pero unitaria a la vez. Esta constante dentro de la obra se relaciona con operaciones de construcción y desconstrucción. Es decir, realizar el ejercicio de la distancia como correlato sobre el espectador de las fotografías fue un elemento clave.

Esto para remitir así al sentido de un paisaje imaginado, ya sea a partir de diferentes cruces, uniones o desfases en lo que refiere a imágenes mentales ya apropiadas. *Límite Natural* obedece a una búsqueda visual sobre el estado, en entornos directos, de la naturaleza y sus formas de ser representada. Una lectura desde ámbitos figurativos de la mirada hacia lo orgánico y vivo. Aquel límite imaginario que se produce entre sectores que se encuentran fuera del círculo cotidiano de la ciudad y se transforman en espacios residuales, apartados e incluso privados.



Imagen n° 39. Darío Tapia. Muestra en muro de 4x2.5mts. *"Límite Natural"*. Taller de obra final, Copia papel 1.10 x 1.10 cm. Magister en Investigación y Creación Fotográfica, UFT. Santiago, 2019. Fuente: Archivo del artista.

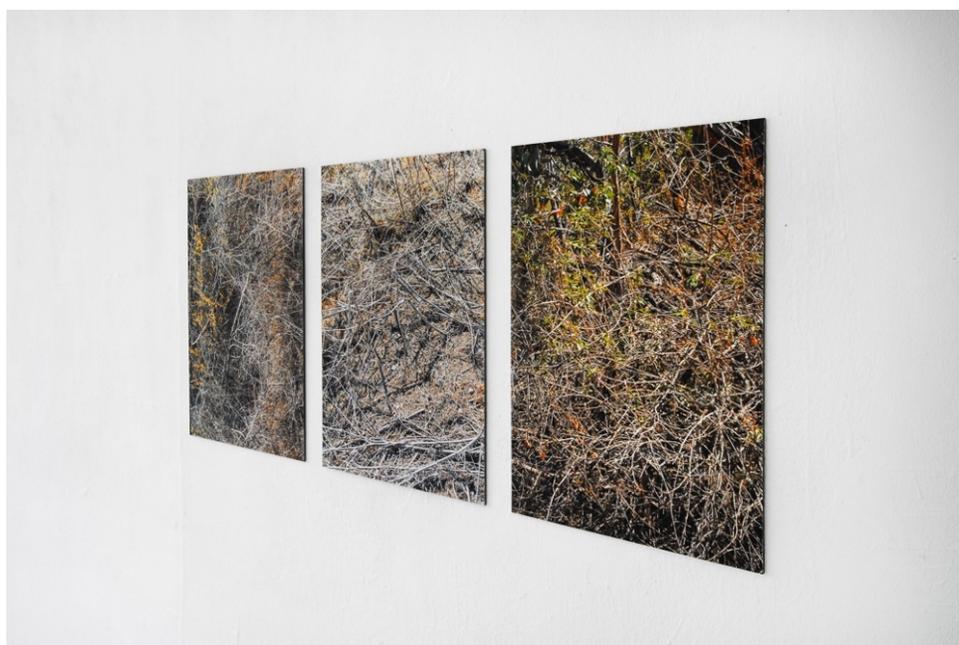


Imagen n° 40. Darío Tapia. Registro de muestra para examen *"Límite Natural"* para Taller de obra final, Magister en Investigación y Creación Fotográfica, UFT. Santiago, 2019. Fuente: Archivo del artista.



Imagen nº 41. Darío Tapia. Registro de muestra para examen “*Límite Natural*” para Taller de obra final, Magister en Investigación y Creación Fotográfica, UFT. Santiago, 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

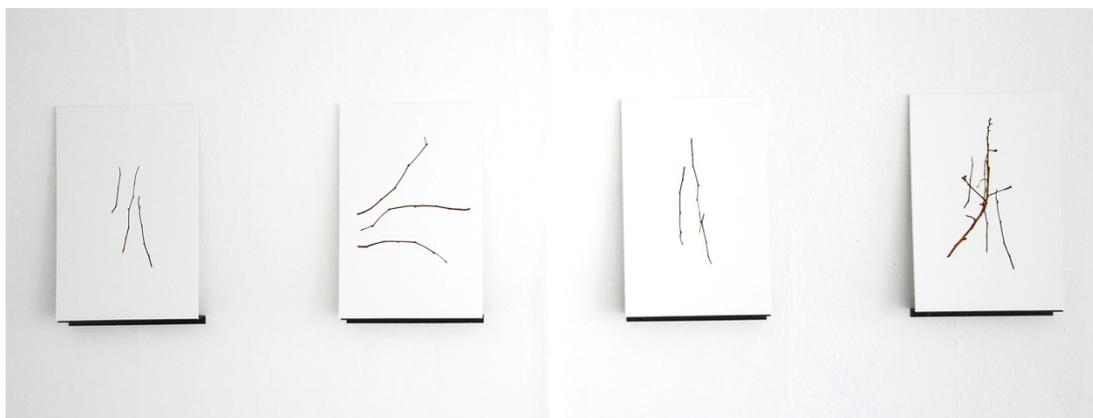


Imagen nº 42. Darío Tapia. Registro de muestra para examen “*Límite Natural*” para Taller de obra final, Magister en Investigación y Creación Fotográfica, UFT. Santiago, 2019.  
Fuente: Archivo del artista.

Dentro de la investigación realizada hay también una preocupación por los lugares visitados respecto a su proceso de cambio -sequedad principalmente-, lo cual represento insinuando, recogiendo y recurriendo a restos (arbustos) o partes de ellos, sumados a una cantidad de elementos (tierra, sequedad externa/interna, materialidad quebradiza y delicada) existentes en aquellos territorios. Estos objetos encontrados aluden a <fósiles naturales>, y fueron escaneados sobre un fondo liso/blanco, lo que acrecienta su sensación de ingravidez fuera de su contexto original. Se distingue así su calidad en el detalle, atemporal, entidad objeto/imagen que lo desvincula posiblemente de una obra paisajística, son una

suerte de radiografías generadas por un aparato.

*Límite Natural* plantea la naturaleza en su momento más perenne y como objeto simbólico, desde la capacidad sublime al asombro. Es interesante pensar la paradoja que estas imágenes nos plantean, aquellas en un estado de suspensión continua y que, a su vez, observamos desde la belleza; otras en donde la apariencia es algo más complejo o solo leemos como *escenarios falsos*, que, si bien se encuentran en las cercanías de Santiago, se vuelven cada vez más confusos de encontrar. Las imágenes también hay que leerlas desde su fuera de campo, como ejercicio en lo que respecta a lo que no vemos o solo imaginamos. Lugar, entorno, imagen y objeto, se monumentalizan en su narrativa de acuerdo con el tamaño, la construcción y el orden que establecemos en el montaje.

Entendemos entonces que la fotografía, como cualquier otra forma de expresión artística, posee un lado creativo que corresponde a lo sensible en el individuo, que lo lleva a imaginar y crear; posee un lado cognitivo y de aprendizaje que requiere de un proceso, cuyo procedimiento permite y facilita la materialización de sus ideas capaces de cuestionar y entender nuestro entorno, de sentir, crear, decir y hacer, pero por sobre todo comunicar.

#### 4. CONCLUSIÓN.

“A lo largo de la tentativa precedente de captar lo esencial de la fotografía han aparecido algunos conceptos fundamentales: imagen, aparato, programa, información. Estos deben ser los cimientos de toda filosofía de la fotografía y nos permiten la siguiente definición: una imagen es generada y distribuida por aparatos según un programa, la supuesta función de esta imagen es informar” (Flusser, 79:2006).

La apariencia es un primer aspecto junto a la experiencia como ejercicio de alusión a las imágenes, que nos posibilita un cruce entre su capacidad ontológica y fenomenológica de las cosas. La práctica fotográfica en esta memoria fue abordada desde las preguntas principales que se plantearon como creador para entender aquella realidad observada, que nos hace cuestionar y establecer una relación entre los aparatos y sus operadores y cómo estos, a su vez, permiten un espacio para reflexionar sobre las nociones de naturaleza y sus entornos.

Por lo mismo, en *Límite Natural* me sitúo en aquel momento de reflexión profundo sobre lo que observamos, desde las imágenes y su valor sublime al asombro, el encuentro como una epifanía. Estos espacios y lugares que se encuentran en los márgenes de la ciudad como límites imaginarios que construyen una realidad cada vez más compleja de hallar. Las imágenes presentadas como obra entrecruzan aspectos visuales, así como de memoria cultural y colectiva.

De este modo, diversas experiencias me permiten dar cuenta de un recorrido desde la acción fotográfica, como recurso visual para dar a entender y reflexionar la ciudad, su continuo avance hacia estos espacios o límites imaginarios, los cuales insertos o cercanos a estas naturalezas quedan en el campo de lo invisibilizado, periférico.

En este sentido, el proyecto me permitió expandir mi propia frontera desde donde abordaba lo fotográfico como oficio, estableciendo otras preguntas en base

al mirar, ver y observar, que involucran tanto el pensar los dispositivos, los materiales, así la práctica como investigación.

## 5.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Benjamin, Walter. (1935). "La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica". Traducción/ Edición (2003) Ediciones Itaca. México.

Berger, John. (2013). "*Para entender la fotografía*". Editorial Gustavo Gili. Madrid. España.

(2016). "*Modos de Ver*". Ed. Penguin Books. Gustavo Gili. Madrid.

Berger, John & Luckmann, Thomas. (1986). "*Construcción Social de la Realidad*". Amorrortu Editores. Paraguay.

Clément, Gilles. (2004). "*Manifiesto del Tercer Paisaje*". Editions Sujet/Objet. Editorial Gustavo Gili. SL (2007). España.

Concha, José Pablo. (2020). "*Fotografía, enigma y sentido*". Artículo publicado en la plataforma LUR/ Investigación y estudios visuales. Extraído desde: <https://e-lur.net> 10 octubre 2020.

Chevrier, Jean François. (2006). "*La fotografía entre las bellas artes y los medios de comunicación*". Editorial Gustavo Gili, SL. España.

Debroise, Oliver. (1995). "*Del Paisaje*". Artículo publicado en la revista No. 35 Luna Cornea, México. Editada por Centro de la Imagen. CNCA.

Debray, Régis. (1992). "*Vida y muerte de la Imagen, Historia de la mirada en Occidente*". Ediciones Paidós Ibérica S.A. España.

Delgado, Susana. (2016). "*De la Fotografía de Territorio al Territorio de la Página*". Artículo Revista Sobre nº2. Páginas 25-34. Granada. España.

- Goffard, Nathalie. (2013). *“Imagen Criolla, Practicas Fotográficas en las Artes Visuales de Chile”*. Ediciones Metales Pesados. Chile.
- Hall, Stuart. (1997). *“El trabajo de Representación”*. London. Ed. Sage Publications. Inglaterra.
- Flusser, Vilem. (2014). *“Para una Filosofía de la Fotografía”*. Publicado La Marca. Buenos Aires. Argentina.
- Le Breton, David. (2010). *“Cuerpo sensible”*. Ediciones Metales Pesados. Santiago. Chile.
- Maselli, Fernando. (2019) *“Infinito Artificial”*. Artículo publicado en la página del artista como parte de la monografía de la muestra del mismo nombre. Extraído desde: [www.maselli.com](http://www.maselli.com) 22 octubre 2020.
- Nogue, Joan. (2010). *“El Retorno al paisaje”*. Universitat de Girona, Department de Girona. Italia.
- Maderuelo, Javier. (2005). *“El Paisaje, Génesis de un Concepto”*. Abada Editores. España.
- Wall, Jeff. (2007). *“Fotografía e Inteligencia Liquida”*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona. España.