UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
ESCUELA DE ARTES VISUALES

MUNDOMÁGICO

FORMAS DE REPRESENTACIÓN DE UN PAISAJE ALTERADO

ALEJANDRO GASPAR ABRILOT SEPÚLVEDA

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Magister en Investigación-Creación de la Imagen.

Profesor Guía: Demian Schopf

Santiago, Chile
2020

AGRADECIMIENTOS

Por su apoyo y amistad a:

Jorge Gronemeyer, Mónica Nyrar, Jorge Rowlands, Francisco García, Loreto Greve, Constanza Bravo, Patricio Saavedra, Claudia Guerra, Andrés Durán y Carolina Illanes, Cristian Silva-Avaria, Carolina Castro Jorquera, Alexis Díaz, Demian Schopf, Alfredo Méndez, Denise Ruiz-Aburto, Sebastián Seguín y a la amada Vikinga.

ÍNDICE

Introducción Pág. 04

1. El paisaje como concepto Pág. 06
   1.1. Paisaje y pintura Pág. 09
   1.2. Paisaje y fotografía Pág. 20

2. La fotografía como documento Pág. 25
   2.1. El paisaje fotográfico en el siglo XIX Pág. 28
   2.2. Fotografía, expedición y arte Pág. 35
   2.3. El paisaje fotográfico en el siglo XX Pág. 38
   2.4. The New Topographics Pág. 43
   2.5. El caso de la misión D.A.T.A.R. Pág. 47

3. Del jardín de recreo al parque temático Pág. 51
   3.1. La maqueta como simulacro y simulación Pág. 58

4. El paisaje como unidad simbólica de identidad Pág. 64
5. La ruina como alegoría Pág. 76
6. Cuerpo de obra Pág. 85
7. Estética y aspectos técnicos del proyecto Pág. 118
   7.1. Equipo fotográfico y técnico utilizado Pág. 123

Conclusiones Pág. 124

Bibliografía Pág. 129

INTRODUCCIÓN

El 13 de abril de 1983 abría sus puertas el parque temático Mundo Mágico, proyecto realizado por el despacho Swinburn & Pedraza Arquitectos ubicado en la comuna de Lo Prado. El terreno de 350 metros de largo contenía los principales hitos geográficos y arquitectónicos del país. Este objetivo implicó que el paisaje nacional fuera sometido a un radical proceso de selección y descontextualización, operaciones que junto a la cuidada precisión puesta en la fidelidad de algunos de los modelos exhibidos, hizo del lugar un artefacto que puede ser comprendido simultáneamente como un documento del estado del patrimonio nacional a inicios de los ochenta, así como la visualización de un ideal del paisaje chileno imaginado en un periodo específico de la historia reciente chilena.

A dieciocho años del cierre de *Chile en Miniatura*, y desde su actual condición de ruina, resulta pertinente volver a revisar un caso en donde la representación de nuestras ciudades y paisajes dio pie a la construcción de un mundo de variables controladas. Aprovechando las posibilidades que permite la miniatura, se edificó la utopía de un territorio y una nación posible de dominar. La presente investigación busca, utilizando para ello formas metodológicas y analíticas, sumergirnos en las especificidades de la fotografía de paisaje y la referencia histórica de las vistas topográficas con la finalidad de entender como se proyectaba hacia el futuro el modelo de construcción de un país, como la ruina puede ser un elemento de apreciación estética y como lo natural y artificial pueden transitar de manera limítrofe.

A través del medio fotográfico, y mediante la creación de series, buscamos entender, reflexionar y registrar el lugar, intentando evidenciar las características, contradicciones, tensiones, virtudes y problemáticas que este terreno representa en diversos términos, desde la estructura territorial, la maqueta, la simulación, etc., hasta los aspectos políticos, sociales, económicos y medioambientales.

Para representar esto, la línea de desarrollo del proyecto busca exponer el tratamiento que ha sufrido este terreno en términos de abandono, contaminación, intervención y cambios geográficos de la naturaleza, que han hecho de este lugar un espacio invisibilizado por la sociedad. Este nivel de desamparo se puede apreciar en la mutación que el paisaje ha generado pues la vegetación ha retomado el control del terreno y ya solo quedan vestigios de la época de esplendor del parque temático.

Las fotografías de este proyecto, y la investigación escrita, buscan ofrecer una mirada basada en la suspensión temporal y espacial de este terreno. Analizando la historia del paisaje en el arte buscaremos entender los aspectos que hablan sobre la maqueta como simulacro-simulación y de la ruina como alegoría, para de esta manera, y por medio de constantes caminatas, establecer series consistentes en la vegetación tipo arbusto, estudio visual de la composición de suelo, línea de cordilleras, registro de las diversas maquetas que aún existen, y en la intervención y contaminación presente a lo largo del parque. De esta forma propondremos, por medio de la utilización de cámaras de formato medio, una mirada y estética que intente responder a ciertas interrogantes sobre como se estructura el paisaje, de que manera este ha ido evolucionando y como el ser humano se posiciona como observador.

Al explorar la conformación de este parque temático y valorizar sus diversas estructuras, nos surgen ciertas preguntas tales como ¿Qué líneas y formas simbólicas organizan un país? ¿Cómo se diseña y dispone el paisaje? ¿Existen diferencias producto del imaginario e intención propias de un momento particular de nuestro país?. Ahora bien ¿Qué aspectos estéticos trae aparejado el paisaje?. Sin duda que en su base se constituye una de las categorías artísticas más influyentes de la estética moderna: lo sublime desde la mirada de Edmund Burke (1729-1797) e Immanuel Kant (1729-1804). Y desde estas reflexiones podremos entender la emotividad que genera en un autor la contemplación de una ruina, la belleza de la vegetación o el diseño de una maqueta que simula lo real.

1. EL PAISAJE COMO CONCEPTO

El paisaje, desde los comienzos de la fotografía, ha sido un tema de relevancia puesto que las temáticas asociadas a este tópico pueden representar de manera natural y objetiva las formas de pensamiento que, a través de la historia, han dedicado a satisfacer una de las necesidades del hombre en sociedad: la habitabilidad.

Pero el concepto de paisaje es relativamente moderno en nuestra sociedad. Es más, estamos acostumbrados a utilizar esta palabra sin siquiera plantearnos que no siempre existió, o que no significó en un comienzo lo mismo. Por eso es importante comenzar a analizar el periodo de tiempo en que surgió y como ha ido evolucionando a lo largo de la historia del arte, con el único fin de entender mejor nuestra sociedad en sus diferentes contextos.

Por paisaje entendemos la extensión de terreno que se ve desde un lugar o sitio. Si bien se utiliza de manera diferente en varios campos de estudio, coincidimos en que el término lleva implícito la existencia de un sujeto observador y de un objeto observado (el terreno), del que podemos destacar fundamentalmente sus cualidades visuales, espaciales y la hermosura de sus medios. Esta definición se desprende de ‹‹naturaleza››, que en su sentido más amplio es equivalente al mundo natural, en donde no se incluyen los objetos artificiales ni la intervención humana. Por lo tanto, una vez que el desarrollo tecnológico se hace presente y la racionalidad domina el actuar del ser humano, comienza el proceso de apropiación del territorio por medio de la observación e intervención.

El uso de la palabra paisaje surgió en el Renacimiento. No es casual que naciera en esta época y no antes, puesto que anteriormente la naturaleza, que es más o menos lo que hoy denominaríamos paisaje, no era algo para contemplar, más bien era algo incontrolable que delimitaba el espacio o medio donde se podía vivir. Lo inhóspito, lo oscuro, un espacio donde nadie podía adentrarse. De tal modo que,

evidentemente, un individuo no podía detenerse a observar el encanto de una montaña o un bosque, por poner un ejemplo. Esa era la situación cotidiana en la Edad Media y que irá desapareciendo a partir de mediados del siglo XIII en el que el crecimiento de las ciudades dará paso a un nuevo concepto de naturaleza.

Si comenzamos a profundizar en la conceptualización del término, podemos empezar a establecer ciertas preguntas ¿A partir de qué distancia hay paisaje? ¿Es solo una representación terrenal? ¿Es algo que ocurre solo desde la perspectiva del ser humano?. En la búsqueda de definiciones podemos citar al paisajista francés Michel Linot, quien establece que es una forma del espacio, fruto de la interacción entre sociedad y naturaleza, y fuente de emoción (Maderuelo, 2007). Para el geógrafo norteamericano Denis Cosgrove (1948-2008) el paisaje denota principalmente la geografía tal y como se percibe, se retrata y se imagina (2002, p.34). Por otro lado, el *Convenio Europeo del Paisaje* (*European Landscape Convention*) realizado en el Consejo de Europa el 20 de noviembre del año 2000, afirmó que por paisaje se entenderá cualquier parte del territorio tal como lo percibe la población, cuyo carácter sea el resultado de la acción y la interacción de factores naturales y/o humanos.

Todo paisaje se organiza a partir de una línea de horizonte que marca el punto de unión entre cielo y tierra. Como esta línea se desplaza conforme nos movemos, pues está determinada por nuestra mirada, podemos decir que el paisaje es entendido como una relación entre sujeto y espacio percibido. El punto de vista es la condición de existencia del paisaje, a la vez que actividad constituyente del sujeto. Es el grado cero de la espacialidad que se inicia con el yo, por lo que podemos definir que el paisaje es lo que se posiciona al alcance de la vista. De ahí la intención del ser humano por expandir la mirada, subiendo cumbres y edificando estructuras en altura que le permitan dominar el horizonte.

Esta interacción se convierte en un acto de percibir y sentir el entorno, y sugiere que el paisaje es un constructo social, pues son los colectivos humanos quienes

erigen el paisaje. Es una proyección cultural de cada sociedad en su espacio. Por lo tanto surge la premisa de que el concepto paisaje no es universal, pues no todas las culturas poseen ese pensamiento. La contemplación del entorno requiere salir de él; de alguna manera, verlo desde fuera. Es así que Augustin Berque (1942), geógrafo y orientalista francés, plantea una serie de condiciones para la existencia de una cultura paisajista: (1) que posea una literatura oral o escrita, cantando o describiendo la belleza del paisaje, incluida la toponimia, (2) que diseñe jardines de recreo, como representación estética de la naturaleza, (3) que construya una arquitectura planificada para disfrutar de hermosas vistas, (4) que cree pinturas que representen el entorno, (5) que utilice una o varias palabras para decir paisaje y (6) que desarrolle una reflexión explícita sobre el paisaje (2008).

Dicho esto, y a juicio del autor francés, a pesar que ya se habían detenido a mirar con otros ojos la naturaleza que les rodeaba, ni el mundo clásico griego, ni tampoco el romano, aunque con sus sofisticados jardines y frescos estuviera más cerca de ello, lograron llegar al actual significado, por lo que no han sido (auténticamente) civilizaciones paisajistas.

1.1. PAISAJE Y PINTURA

Desde su origen, tanto en Oriente como en Occidente, el concepto de paisaje está ligado al arte, principalmente a la pintura y a la poesía. Este término surge utilizándose inicialmente para designar un género pictórico (Maderuelo, 2007). Alain Roger (1936), profesor de Estética de la Universidad de Clermont-Ferrand, sostiene con rotundidad que el paisaje es un "producto del arte, siendo víctima frecuente de una reducción geográfica y ecológica" (1997, p.19).

Remitiéndose a la historia de la pintura y la apropiación del territorio como elemento de inspiración, podemos mirar hacia las antiguas pinturas Chinas a tinta, las que delinearon esa tradición de paisaje puro, en donde la figura humana simplemente invita al observador a participar de la experiencia. La palabra china *shan shui* (literalmente montaña-agua) corresponde a un estilo temprano de pintura que representa o plasma el pensamiento sobre lugares naturales.



Xi, G. (1702). *早春圖*. Tinta sobre rollo de seda. Pintura de la dinastía Song del Norte. Museo Nacional del Palacio, Taipéi. República de China.

La pintura siempre ha sido considerada en China como el arte supremo, de ahí que el pintor chino no representa la creación, sino que es partícipe del mismo acto de la creación (Cheng, 1979). Es más, la tradición del *shan shui* comenzó antes de nuestra era. Se establece que en el año 440, con la obra Hua Shan shui Xu del artista Zong Bing (375-443), ya se delineaban las primeras aproximaciones sobre la pintura y los escritos del paisaje (Berque, 2008). Dos poetas chinos desempeñan un papel fundacional en la aparición del interés estético por el paisaje: Tao Yuanming (365-427) y Xie Lingyun (385-433). En uno de sus paseos el segundo afirma que el sentimiento, a través del gusto, crea la belleza, palabras que pueden considerarse como el acta de nacimiento del paisaje. En China y en Japón el arte de la jardinería es anterior a la poesía del paisaje, y la religión sintoísta considera que la belleza artificial nunca es substituto de la belleza natural. De ahí que sus templos se construyen en lugares especialmente bellos a nuestros ojos (Ono, 1962).

En Europa parece que la idea de paisaje surge más tarde que en el Mundo oriental. Aunque con raíces lingüísticas más tempranas, las palabras en lenguas romances y germanas para paisaje, con su significado actual, surgen en torno al siglo XVI. En Italia la palabra paisaje (presagio) aparece por primera vez en una carta del pintor veneciano Tiziano (1477/1490-1576) dirigida al monarca Felipe II (1527-1598). Según el geógrafo chino-norteamericano Tuan Yi-Fu (1930), la palabra holandesa *landschap*, que designaba lugares tan ordinarios como un grupo de granjas o campos cercados, pasó a Inglaterra (*landscape*) a finales del siglo XVI y ahí adquirió su significado en el arte, refiriéndose a una perspectiva percibida desde un punto de vista específico y luego a la representación pictórica de la misma (1974).

Durante la Edad Media, a diferencia del Lejano Oriente, el paisaje se concibe como una obra divina y su representación hace referencia a su Creador. La mirada occidental busca la representación realista del lugar que habita pero, hasta ese momento, las representaciones pictóricas habían sido solo arquetipos: líneas

onduladas para el agua o festones para las nubes. Podrían considerarse antecedentes tempranos de la idea del paisaje las descripciones poéticas de la naturaleza que en los siglos IX-X realizaron algunos monjes ermitaños, retirados en islas solitarias de Gales (Macfarlane, 2008). La más citada de las primeras experiencias del paisaje en Europa es la transmitida por Francesco Petrarca (1304-1374) a raíz de su ascensión en 1336 al Mont Ventoux, en Provenza, (aunque se piensa que, en realidad, el poeta y humanista de Arezzo nunca realizó tal ascensión).

Berque establece como, durante siglos, la ortodoxia cristiana solo permitió la mirada interior, pues era en lo íntimo de cada uno donde se encontraba Dios. Observar el paisaje era mirar hacia fuera, hacia lo opuesto del mandato religioso, de ahí que esta doctrina condiciona a que el paisaje no empezara a existir para los europeos hasta el Renacimiento (2008).

Uno de los primeros que abandonó los precedentes bizantinos fue Giotto di Bondone (1267-1337). Aunque todavía son lienzos básicamente narrativos, el fondo del conjunto pictórico va adquiriendo un protagonismo creciente: en sus obras un árbol representaba un bosque, una roca era una montaña. De esta forma, poco a poco a lo largo de la Baja Edad Media, la naturaleza presente en la obra religiosa fue ampliándose y dejó de ser solo fragmentos de un paisaje, aunque continúa siendo un tópico secundario al servicio de los ayudantes. La aparición de la pintura gótica-flamenca comienza a revelar un realismo en los detalles al utilizar la pintura al óleo. El mejor ejemplo es *Virgen del canciller Rolin*, una auténtica vista en el que se detalla un jardín, un río y a lo lejos una ciudad contemporánea.

Entre 1500 y 1700 comienza la pintura paisajista europea con un cambio axial de la cosmovisión en el que la concepción medieval de un imaginario vertical, jerarquizado, de tiempo cíclico y articulado por un calendario de festividades, da paso a una manera más secular y lineal de representar el mundo. Una mirada

horizontal y hacía adelante, y que surge desde la clase ociosa e intelectual de las ciudades (Yi-Fu, 1974).



van Eyck, J. (1435), *Virgen del Canciller Rolin*. Óleo.
Museo del Louvre, Paris. Francia.

Como mencionamos anteriormente, es en el Renacimiento donde el paisaje adquiere una autonomía iconográfica. Maestros como Alberto Durero (1471-1528) o Pietro Perugino (1448-1523) son los precursores de buscar la imagen realista, elaborando vastos espacios en los que se sitúan los personajes rodeados de una fuerte acentuación del territorio. Contemporáneamente se preocupaban de lograr absoluta precisión de los fenómenos atmosféricos tales como las tormentas, la tierra firme, las vistas, lagunas, calles y monumentos.

En esta época, el paisaje comienza a expresar las utopías urbanas y políticas emergentes. De a poco comienza a tomar cada vez más importancia hasta ocupar todo el lienzo y generar que los personajes de la escena se fueran encogiendo hasta no estar más simbolizados por los elementos del paisaje. Al parecer la primera representación del paisaje independiente fue la de Joachim Patinir (1480-1524), cuyas composiciones religiosas están totalmente dominadas por la imagen realista de la naturaleza, a tal punto que la escena es mero pretexto para representar un paisaje panorámico o geográfico desde un punto de composición elevado como si estuviera situado desde lo alto de una montaña.



Patinir, J. (1520). *Überfahrt in die Unterwelt*. Óleo sobre tela.
Museo del Prado, Madrid. España.

A lo largo del Barroco el paisaje sigue sin ser cultivado de forma autónoma, pero de a poco comienza a establecerse definitivamente como un género gracias al coleccionismo. A partir del siglo XVII comienza a delinearse el urbanismo y la arquitectura pictórica como subgéneros gracias a la especialización de pintores holandeses, tales como Hendrick Goltzius (1558-1617), Rembrandt Harmenszoon

van Rijn (1606- 1669), Jan van Goyen (1596-1656), Hendrick Avercamp (1585-1634) y Jacob van Ruisdael (1628-1682). Ellos buscaron plasmar paisajes puros de corte clásico o heroico (lo idílico), a menudo gracias a la construcción de elementos diversos que conformaban una vista. Los dibujos de Hendrick Goltzius (1558-1617) se consideran los primeros paisajes realmente autónomos, y entre los factores que condicionaron el avance y desarrollo del paisaje barroco neerlandés estarían el cambio de actitud y de mirada de los artistas hacia una naturaleza influida por ideas renacentistas e iconoclastas promovidas por la reforma protestante. El auge económico de aquellas tierras, producto de la consolidación de su soberanía política, termina por consolidar a la pintura de paisaje (Maderuelo, 2005).



Goltzius, H. (1603). *Dune landscape near Haarlem.* Bolígrafo y tinta marrón. Museo Boijmans Van Beuningen, Países Bajos.

Previo a la aparición del Romanticismo la pintura de paisaje buscaba transmitir al espectador un sentimiento sublime, algo que es apreciado como poderoso, aterrador y que hace aflorar una extraña sensación de placer en el sujeto

observador. Esta categoría estética consiste fundamentalmente en una ‹‹grandeza›› o ‹‹belleza extrema››, que sea capaz de llevar al espectador a un éxtasis más allá de su racionalidad, o incluso de provocar dolor por ser imposible de asimilar. El magnífico poder de lo observado abruma nuestra voluntad y la desvía violentamente de nosotros, entrando en un estado de contemplación pura, lo que resulta en un extraño júbilo. Según Edmund Burke, este estado es difícil de mantener pues cualquier conciencia de peligro o proyección del objeto o paisaje destruiría el efecto.

Si bien son varios los intelectuales que establecieron lineamientos sobre lo sublime, a partir de la célebre obra del griego Pseudo-Longino (siglo I), la importancia de Burke radica en que fue el primer filósofo en argumentar y describir que lo sublime es un temor controlado que atrae al alma, presente en cualidades como la inmensidad, el infinito, el vacío, la soledad, el silencio, etc. Lo Bello es lo bien formado y placentero estéticamente, mientras que lo sublime es aquello que tiene el poder de hacernos evocar y destruirnos. La preferencia de lo sublime por sobre lo bello fue la que marco la transición entre el Neoclásico y la era Romántica.

Los románticos tenían la idea de exaltar la naturaleza por medio de un enfoque oscuro, tenebroso e irracional, pues estos conceptos eran tan válidos como lo racional y luminoso. Partiendo de la crítica de Rousseau a la civilización, el concepto de belleza se alejó de cánones clásicos, reivindicando la belleza ambigua, pues esta integra aspectos como lo grotesco y lo macabro, que no suponen la negación de la belleza, sino que plantean su otro rostro. De esta manera el nuevo gusto romántico tuvo “especial predilección por la ruina, por lugares que expresan imperfección, desgarramiento, pero a la vez evocan un recogimiento interior” (Eco, 2007, p. 285).

Es aquí donde aparece la figura del filósofo Immanuel Kant (1724-1804) para ajustar de mejor manera lo sublime, entendiéndolo como lo que es absolutamente

grande o solo comparable a sí mismo, lo cual sobrepasaría al observador causándole una sensación de displacer. Para el alemán, lo bello es forma, es composición, es lo limitado y vendría siendo una tranquila contemplación, un acto reposado; mientras que lo sublime es la ilimitación de la magnitud y remecería el espíritu, haciendo que el contemplador quede sobrepasado, pues estaría frente a algo absolutamente grande, aquello no imaginable, una tormenta de mar, por poner un ejemplo. Kant interpreta a la naturaleza como fuerza, y en ella está lo sublime:

> Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras de si desolación, el océano sin límites rugiendo de ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. (...) llamamos gustosos sublimes a esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario (Givone, 2001, p.41).

Esto desemboca en un verdadero cambio en el siglo XIX. “Todo conduce necesariamente al paisaje” (Laneyrie-Dagen, 2005, p.46) dijo el pintor alemán Phillip Otto Runge (1777-1810), definiendo que en este período la gente es capaz de asumir que la apreciación de la belleza natural y la pintura de paisajes es ya parte normal y permanente de nuestra actividad espiritual.

En el arte del paisaje, lo sublime corrió en paralelo con el concepto de lo pintoresco, otra categoría estética, y que establecía cualidades como la singularidad, irregularidad, extravagancia o cosas susceptibles de ser representadas pictóricamente. De esta manera se combinan ambos géneros pictóricos para producir una serie de representaciones que generen nuevas ideas o sensaciones, con la finalidad de provocar emociones o sentimientos que agiten el espíritu. Para los románticos, la naturaleza era fuente de evocación y estímulo intelectual, elaborando un planteamiento idealizado a partir de ella, y que se percibe de forma mística en su predilección por la ruina. En la obra de estos pintores, el paisaje es grandioso: grandes cielos y mares, grandes cumbres

montañosas, volcanes, desiertos y glaciares se intercalan con ruinas, ambientes nocturnos y tormentosos, cascadas, puentes sobre ríos torrentosos, etc. Pero sin embargo, no solo el mundo de los sentidos proporciona una visión sublime, también se adentran en la moralidad o en la sublimidad pasional. Esto lo podemos encontrar a través de la representación de acciones heroicas, en actos civiles, religiosos o políticos (*La liberté guidant le peuple* de Eugêne Delacroix, de 1830, es un ejemplo) o en la mirada particular que da la soledad, la nostalgia, la melancolía o el mundo interior de cada individuo (Bozal, 2000).

En este período el hombre, que ha perdido su centralidad en el Universo, advierte la dramática nostalgia que le invade al constatar su ostracismo. Es en este contexto intelectual que aparece una figura trascendental. El alemán Caspar David Friedrich (1774-1840) se posiciona como el prototípico artista de lo sublime, pues su visión panteísta y poética de la naturaleza, incorrupta e idealizada, donde la figura humana tan solo representa el papel de un espectador, refleja la grandiosidad e infinitud. En su obra, el componente humano siempre aparece de espaldas al espectador, en una pose de contemplación ante la gran vastedad del espacio que nos ofrece.



Friedrich, C. (1824). *Die gescheiterte Hoffnung*. Óleo
Museo Kunsthalle de Hamburgo, Alemania.

Friedrich se encargaba de dirigir la mirada del espectador hacia una dimensión metafísica, pero también su obra era influenciada por depresiones y trastornos mentales que nos muestran su paisaje interior. Era un artista libre que no pintaba por encargo, es por esto que los paisajes reales que retrata son mostrados desde puntos de vista inéditos hasta ahora, y era experto en evidenciar las grandes luchas de la naturaleza con su peor enemigo, el hombre.

En la misma línea, otro nombre de relevancia es el de Joseph Mallord William Turner (1775-1851), paisajista que sintetizó una visión idílica de la naturaleza con una predilección por los fenómenos atmosféricos violentos: tormentas, marejadas, niebla, lluvia o espectáculos de destrucción. Sus paisajes son dramáticos y perturbadores, provocan sobrecogimiento, dan sensación de energía desatada, de tenso dinamismo. Realizaba además profundos experimentos sobre cromatismo y luminosidad, que otorgaron a sus obras un aspecto de gran realismo visual.

En la época Romántica el paisaje termina por adoptar un rol protagónico, pleno de emociones y de experiencias subjetivas. Lo pintoresco y lo sublime aparecen entonces como dos modos de ver, y se observa el entorno retratado de manera meticulosa y relativa en términos de luz y de color, con el objetivo de crear una representación fiel a la percepción que puede tener un observador. Es en este período que comienza una lucha constante por despertar el escaso interés del público, debido a que por entonces la pintura académica seguía dominada por cuadros histórico-religiosos.

Sin embargo el surgimiento del Impresionismo, de la mano de Eugène Boudin (1824-1898), instala al paisaje como un concepto autónomo que busca la representación, sin idealizarla, pero si glorificándola como un entorno prístino e intacto. El trabajo de Turner es considerado un prefacio romántico del impresionismo, y diversos factores influyeron en torno al año 1850 para que los pintores reflejaran simplemente aquello que estaba delante de sus ojos. Tanto el

campo como la ciudad, el mar o los ríos, la luz artificial o natural fueron las temáticas usadas para realizar obra.

La pintura contemporánea disolvió la existencia de los géneros, pero los expresionistas se encargaron de mantener la transmisión de sentimientos y sensaciones cromáticas. Las distintas formas de abstracción acabaron por suprimir la importancia del paisaje limitando el alcance del realismo y la representación, y esto ocasionó que durante el siglo XIX el mundo de las bellas artes manifestara un cambio sin precedentes en la historia de la visión.

Este cambio se origina por un drástico giro producido por la escena de la representación pictórica en el último tercio de ese siglo. “Por un lado tenemos dos sucesos fundamentales: la transformación en el paisaje urbano y el descubrimiento de la fotografía” (Toni, 2013). También se comienzan a introducir nuevos códigos y a fracturar el espacio de la representación, desestructurándolo, logrando como resultado una nueva forma de ver la realidad y extendiéndolo mucho más allá del arte.

El descubrimiento de este nuevo mecanismo generó un paradigma de proporciones y ocasionó la perdida de terreno de la pintura a finales del siglo XIX. Esta nueva tecnología dio luz a nacientes formas artísticas que dieron cuenta de la realidad de modo más fiel (pero no siempre fidedigno) permitiendo exponer la idea de un artista o de un trabajo en conjunto. Esta pérdida de terreno de la pintura fue provocada, a su vez, por un desinterés en el mercado del arte y por un cuestionamiento de varios críticos que dudaron sobre la continuación de la existencia de la pintura como objeto de valor.

1.2. PAISAJE Y FOTOGRAFÍA

El registro o representación del paisaje a sido una constante en la historia de la fotografía pues, al igual que en la pintura, "este es un sujeto inanimado, estático y de carácter asequible" (Newhall, 2002, p.15). La relación de la fotografía con el paisaje es anterior a su propio descubrimiento pues en la prehistoria de este medio se desarrollaron diversos aparatos que tenían como fin facilitar la representación del entorno. Así por ejemplo, en 1786 se inventa el ‹‹fisionotrazo›› y en 1807 un instrumento más portátil, la ‹‹cámara lúcida››; pero a éstos les precedía cronológicamente la cámara oscura, antecedente directo de la cámara fotográfica.

Durante el Renacimiento, el arte de la perspectiva y la representación ya eran un motivo de intriga para diversos maestros, pues sentían la necesidad imperiosa de entender y capturar la profundidad, de imprimir la realidad sobre una superficie plana. No son pocos los autores que coinciden en afirmar que el desarrollo de la perspectiva artificial vino a establecer la base de cualquier forma de expresión de la civilización moderna, pues la formulación del método de dibujo por parte de Leon Battista Alberti (1404-1472) ofreció una racionalización geométrica a las manifestaciones gráficas de las relaciones espaciales.

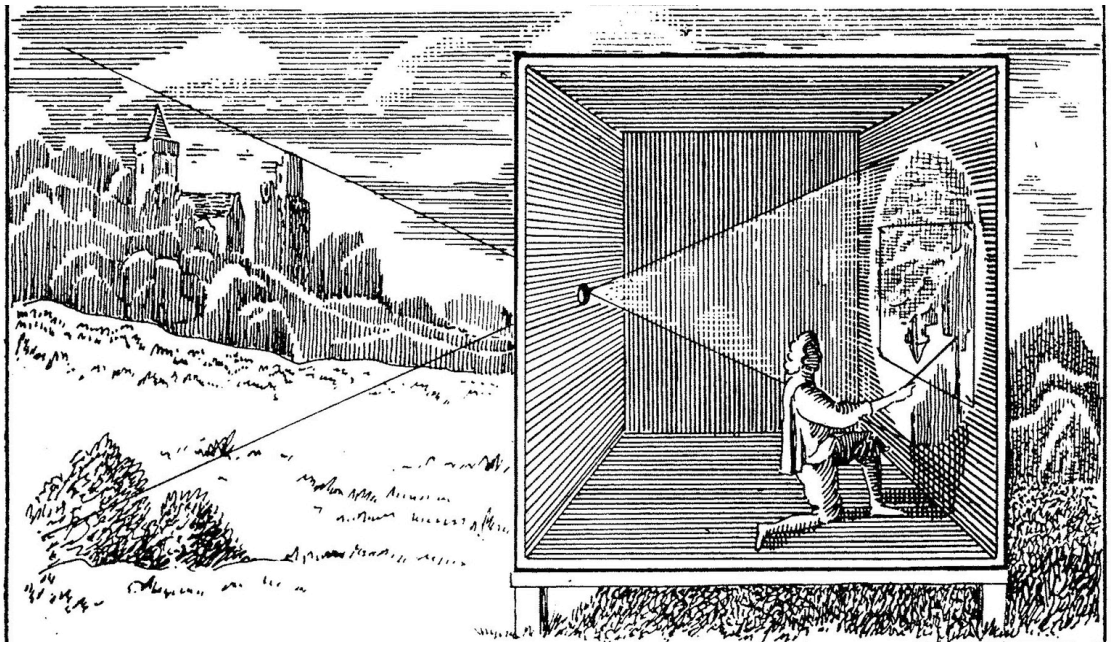
El trabajo de Alberti, junto a los experimentos de Filippo Brunelleschi (1377-1446) son claves. Ambos artistas sientan las bases de la concepción del espacio y de la representación que determinarán la producción artística de los siglos posteriores. Brunelleschi es sin duda uno de los maestros de esta transición ya que sus indagaciones y mecanismos constituyen un verdadero hito en la transformación de la manera de concebir el espacio figurativo. Sus ideas y estudios demuestran una madurez suficiente para que se pueda hablar de perspectiva artificial. Sus actividades y reflexiones han quedado escritas en los textos y comentarios de Antonio di Tuccio Manetti (1423-1497) quien consideraba al arquitecto florentino como la perfecta encarnación de los ideales del Renacimiento. La obra teórica de

este artista formula las leyes de la perspectiva cónica, un sistema de representación basado en la proyección de un volumen sobre un plano auxiliándose en rectas proyectantes. Este elemento fue clave pues es la idea más exacta a la visión real, al ser muy similar a la imagen que percibimos de los objetos. Al inicio del siglo XVI Alberto Durero ya había partido a Bolonia convencido de que en la ciudad de los ingenios y de los mecanismo fundados en cálculos, se escondía aquel instrumento que podría auxiliar a los artistas, un artefacto que acabaría convulsionando las artes.

El punto de vista y la perspectiva se convirtieron rápidamente en parte esencial de la técnica, y a partir de este período el cuadro se transformó en una ‹‹ventana abierta al mundo›› pues la palabra *perspectiva* significa en latín ‹‹mirar a través de››. Durero, en una carta enviada a Piero della Francesca (1415-1492), señala que “lo primero es el ojo que ve; lo segundo, el objeto visto; lo tercero, la distancia intermedia” (Panofsky, 1989, p. 290). Este concepto se alinea con el conocimiento de la función del ojo o mecanismo de la visión planteado por Leonardo da Vinci (1452-1519). Dicha función consistía en captar las formas y los colores situados a nivel frontal en forma de pirámide, con lo cual lo plano podía ser visto artificialmente en relieve y el relieve en planitud. Lo infinito, visualmente simbolizado, se conseguía a través de la convergencia de las líneas paralelas en un único punto de fuga situado en el horizonte, frente al ojo. El uso de la perspectiva facilitaba así la representación científica de las figuras y objetos. Esto, sumado al manejo de luces y sombras, contribuirían a generar la sensación de profundidad del espacio pictórico que otros artistas intentaron conseguir a través del dibujo y modelado de superficie.

Ya desde fines del Renacimiento los dibujantes y pintores se servirán de esta tecnología denominada *camera obscura* para facilitar la representación espacial y la perspectiva, en un intento de mayor realismo y fidelidad en el dibujo. Su método es sencillo: haciendo pasar la luz a través de un pequeño estenopo hecho en un cuarto o caja cerrada por todos sus lados, en la cara opuesta a este agujero se

proyectará una imagen de lo que se encuentra afuera. De esta forma no es de extrañar que dos personajes fundamentales en el desarrollo de la fotografía estén ligados de alguna manera a la pintura de paisaje, así, Louis-Jacques-Mandé Daguerre (1787-1851) era pintor paisajista y William Henry Fox Talbot (1800-1877) era un pintor aficionado de paisajes.

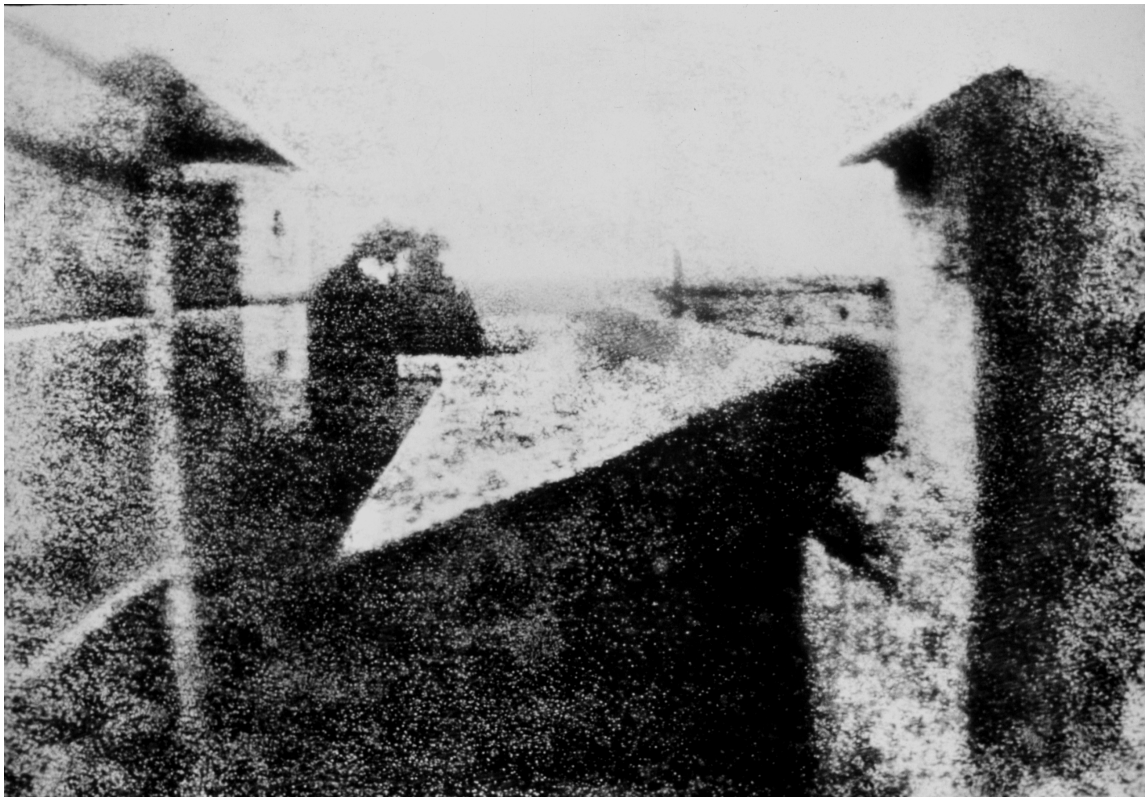


Cámera Obscura. Grabado. autor desconocido.

El descubrimiento de la fotografía, atribuido a Joseph Nicephore Niepce (1765-1833), fue posible gracias al resultado de la combinación de los fundamentos de los maestros del renacimiento sobre la *camera obscura* y de diversas técnicas químico-físicas en post de la búsqueda de una tecnología que permitiera fijar permanentemente lo observado, sobre un material fotosensible que posibilitara que la naturaleza se dibujara a sí misma, eliminando definitivamente la factura manual y la intervención de la destreza del dibujante. Como el paisaje era un tema constante, pues era apropiado para las largas esperas de exposición, se establece rápidamente y refleja los cambios que han sucedido a la hora de registrar una imagen. Se ha podido apreciar fácilmente los diferentes estilos y manifiesta con certeza que el conocimiento que se tiene del paisaje depende de la percepción del entorno. Según esto, el paisaje es apreciado de forma diferente dependiendo de la

persona que lo observa, puesto que los estímulos que recibe construirán una realidad formada desde su espacio natural y condicionado por su historia personal.

En 1826, luego de años de perfeccionamiento, se consigue la primera imagen registrada, *Vista desde la ventana en Le Gras*, un paisaje urbano registrado por Niepce, y que marca el inicio de la documentación y del desarrollo social de las comunidades. Esto da cuenta de la importancia que, sin pensarlo, comienza a tener el paisaje, algo que no es tomado al azar puesto que la escasa sensibilidad de los primeros soportes no permitía abordar otros temas. “Una toma fotográfica duraba un tiempo de exposición de ocho horas y, hasta que las posibilidades técnicas facilitaran la realización de retratos e instantáneas, el paisaje y el bodegón eran los temas recurrentes de los pioneros de la fotografía” (Newhall, 2002, p.15).



Niépce, J. (1826). *La cour du domaine du Gras*. Betún de judea sobre Peltre
Harry Ransom Humanities Research Center, Texas University, Austin. Estados Unidos.

El paisaje se va posicionando como uno de los motores de la evolución en la historia de la fotografía, cuyo nacimiento coincide con el tránsito de la sociedad pre-industrial a la sociedad industrializada, favorecida por las innovaciones técnicas de la época, y con la influencia de la filosofía positivista, que establece que cada elemento de la naturaleza debe ser probado empíricamente. Hasta la irrupción de la fotografía y la circulación masiva de la misma, el mundo era conocido por la mediación, frecuentemente imprecisa y distorsionada, de descripciones, relatos y escritos de viajeros y exploradores que mostraban sus ilustraciones y grabados. La fotografía entonces se incorpora como el medio de producción de imágenes por excelencia, consolidándose gracias, por un lado, al momento histórico en que el proceso industrial se encontraba, y por el otro a una marcada intención de promover nuevos y modernos ideales de una sociedad narcisista, que se fascinaba con constatar su propia evolución y sus logros. Así, la fotografía era el único medio viable que estaba a la altura para realizar dicha tarea, y el mundo estaba deseoso de una conquista visual del espacio en el momento preciso en que las sociedades industriales occidentales estaban invadiendo y colonizando la totalidad del globo (Rouillé, 1982).

2. LA FOTOGRAFÍA COMO DOCUMENTO

La fotografía significó una verdadera revolución en todos los ámbitos, generando expectativas y entusiasmo, llamando la atención de especialistas y el gran público. El investigador Marc-Antoine Gaudín (1804-1880) señala como ejemplo el ánimo con respecto a la irrupción de la fotografía:

> Pocos días después, las tiendas de óptica se llenaban de aficionados que jadeaban por conseguir aparatos de daguerrotipos, y por todos lados las cámaras se enfocaban sobre los edificios. Todos querían registrar el panorama que se veía desde su ventana, y fue afortunado aquel que con su primer intento pudo conseguir una silueta de techos recortados contra el cielo. Todos entraron en éxtasis frente a las chimeneas, contaron una vez y otra las tejas y los ladrillos de esas chimeneas, se asombraron al ver la argamasa que había entre un ladrillo y otro; en una palabra: la técnica era tan nueva que hasta la placa más pobre aportaba una indescriptible alegría (Newhall, 2002, p.6).

A partir de ahí se puede comprender el desarrollo del género fotográfico entendido como un documento de cultura y que se extiende desde la segunda mitad del siglo XIX. Este tenía por objeto hacer una construcción utilitaria del mundo, para su estudio y comprensión. Pero no por estas razones prácticas es que debemos considerar a la fotografía de paisaje como un medio exento de valores subjetivos, artísticos o plásticos, ya que en el momento histórico en que estas fueron realizadas, documento y estética eran características simplemente indisociables pues, en tanto género, funciona como un instrumento de representación y reconocimiento del territorio, sea este natural o cultural (histórico), que se apoya en el realismo, neutralidad y objetividad del medio fotográfico puro y esencial.

De esta manera podemos establecer una conexión que se cimenta y estructura a partir de la tradición de la fotografía utilitaria del siglo XIX. Se manifiesta un equilibrio a tal nivel, que la “acción económica o social, el arte y la ciencia no eran registros estancos entre si” (Chevrier, 2007, p.27). Bajo esta lógica el paisaje es

abordado de una forma particular, la cual se conoce históricamente como Visión topográfica, en este estilo:

> Las fotografías topográficas son casi siempre técnicamente excelentes, con un detalle de gran nitidez, un logro completo de tonalidades, y a menudo con nubes hábilmente impresas de otros negativos. El título de cada vista se imprimía en el negativo, con lo que las letras blancas aparecían en la parte inferior de la imagen (Newhall, 2002, p.42).

Esta hace énfasis en el realismo por sobre la interpretación subjetiva, y esta tradición se conecta con las pinturas de vedute del siglo XVIII, que se definen como "representaciones pictóricas de lugares precisos e identificables, es decir un paisaje históricamente objetivo" (Briganti, 1971, p.7), y que por lo tanto también se puede definir por su fin documental.

Debido al sentido documental y utilitario de las imágenes, que presentan e imponen la necesidad de aportar datos precisos y claros del entorno, una gran e importante parte de la fotografía del siglo XIX genera una estética que puede considerarse como antecedente y referente de importantes movimientos artísticos y fotográficos del siglo XX. Con esto nos referimos no solo a la fotografía directa, a la nueva objetividad y a la nueva topografía, sino también a autores específicos como Bernd Becher (1931-2007) y Hilla Becher (1934-2015), pues estos, con su actitud y obra, (re)definirían y marcarían fuertemente la evolución del medio, el lenguaje, el concepto y la estética fotográfica.

La fotografía entonces adquiere un valor como documento social, cultural e histórico. La imagen, como huella, carga con todo tipo de datos susceptibles de ser estudiados, observados, interpretados y descifrados por la atenta mirada de las distintas especialidades y disciplinas. En ellas se puede constatar el paso del tiempo o el cambio, puesto que la fotografía efectúa un corte espacio/temporal, traduce y reduce la continuidad del referente a la discontinuidad propia de la imagen, del mundo de la representación. En otras palabras es una fragmentación, una momificación del tiempo.

Esta reflexión en torno al tema del tiempo y el cambio, no solo es posterior a los hechos ya consumados, como son las fotografías de guerra de Roger Fenton (1819-1869), en donde los campos de batalla registrados en la guerra de Crimea, mezcla de paisaje con naturaleza muerta, solo podían, dadas las condiciones de exposición, ser captadas luego del combate y mostrar los signos e indicios de acontecimientos bélicos ahí acaecidos. Sino que la fotografía también puede, y ha sido usada, para adelantarse a los hechos, como una suerte de constatación. En ese caso podemos ejemplificar lo realizado por el barón Georges-Eugène Haussmann (1809-1891), prefecto del Sena, que dispuso todo un exhaustivo registro de las calles de París a cargo de Charles Marville (1816-1880), previo a la demolición de la vieja estructura urbana del centro de dicha ciudad, encargada por en 1853 por Napoleón III (1808-1873), que daría paso a la construcción de los modernos y amplios espacios, a los bulevares, parques y edificios públicos característicos de la actual ciudad luz. Estas fotografías son lo único que se ha preservado de la antigua ciudad, es la memoria de cómo eran las cosas antes de dichos acontecimientos, es el peso de la historia que en esas imágenes se eterniza. Era la nueva tecnología que con su registro, certificaba y avalaba el rotundo cambio que allí acontecería.

Es por esto que la fotografía de paisaje no solo es un arte de la descripción o de la contemplación, “también puede aportar información precisa sobre la sociedad y los modos de vida pues es un documento producido y realizado como obra; puede encerrar toda la riqueza de un testimonio sin agotarse en el conocimiento que de él se obtiene” (Chevrier, 2007 p.30).

2.1. EL PAISAJE FOTOGRÁFICO EN EL SIGLO XIX

Posterior a la primera imagen realizada por Joseph Nicéphore Niépce, comienzan rápidamente a registrarse instantes trascendentales en la historia de la fotografía de paisaje. Para comenzar, podemos encontrar a Gustave Le Grey (1820-1884), quien fue uno de los primeros fotógrafos de paisaje, reconocido sobre todo por sus paisajes marinos. Una de sus fotografías, *Barcos que salen del puerto de Le Havre*, es una de las imágenes más caras del siglo XIX. Para sus paisajes utilizaba una combinación de dos negativos que luego impresionaba por separado sin que se notase, de esa manera conseguiría que tanto el cielo como el mar estuviesen bien expuestos.



Le Gray, G. (1856). *Bateaux Quittant le Port du Havre*. Colodión.
Colección privada. Subastada por Christie, Nueva York. Estados Unidos.

Entre los más destacados exponentes de la fotografía de paisaje, y que tuvo una visión comercial y de registro, encontramos al óptico Noel Larebours (1807-1873), quien con sus álbumes de daguerrotipos *Excursiones Dagerriennes: représentant les vues et les monuments les plus remarquables du globe* (Newhall, 2002), sentó un precedente para los posteriores retratistas, convirtiéndose en un referente. Contratando a un grupo de fotógrafos, les encarga la ambiciosa tarea de realizar

registro de vistas y monumentos en todo el mundo. Con una cuidada selección entre más de 1200 daguerrotipos, se editan dos álbumes con litografías publicadas en 1841 y 1842. Estos tomos solo incluyen, por un asunto de economía, vistas de Europa, África y Norteamérica, y se vendieron por suscripción en varias entregas, significando un gran éxito comercial.

El naciente pero rápido interés de la sociedad por la novedad que suponía el modernísimo medio fotográfico, sumado al interés como documento, generó rápidamente expectativas no solo culturales, sino también comerciales. Esto ocasionado por un gusto que venía de la curiosidad hacia lo exótico de otras culturas y países lejanos y/o geográficos inaccesibles. Comienza así una particular y dinámica historia de registro de los distintos territorios, que lleva a los fotógrafos y su pesada carga de equipos a aventuradas expediciones tanto privadas como gubernamentales, dispuestos a fotografiar los más variados puntos del planeta con los más diversos fines.

En el período comprendido entre 1850 y 1870 aparece una camada de fotógrafos que, por encargo, comienzan a documentar el territorio desde una mirada más humanista. Timothy O ‘Sullivan (c.1840-1882), Désiré Charnay (1828-1915), Samuel Burne (1834-1912) y William Henry Jackson (1843-1942) se destacan como fotógrafos-exploradores. Contribuyen a darle forma a la mirada del paisaje y a escribir artículos sobre el mismo en revistas especializadas. Sus proyectos consistían en fotografiar los nuevos territorios y, en contraste con los paisajes asiáticos y orientales, buscaban un sujeto fotográfico que constituyera un nuevo concepto. Combinaron ciencia y arte, logrando registros exactos de extraordinaria belleza.

Bajo este espíritu, en 1851, por encargo de la *Comission des Monuments Historiques* (Comisión de Monumentos Históricos) del gobierno francés, se conforma la *Mission Héliographique* (Misión Heliográfica), con la finalidad de fotografiar edificios y lugares de importancia histórica en todas las regiones de

Francia. Se trata así del primer encargo fotográfico público y colectivo de la historia de la fotografía. Los fotógrafos involucrados fueron los muy experimentados y reconocidos Édouard Baldus (1813-1889), Hippolyte Bayard (1801-1887), Henri Le Secq (1818-1882), Auguste Mestral (1812-1884) y Gustave Le Gray (1820-1884).

Por otro lado, la fotografía explora espacios naturales, vírgenes e inexplorados. Los Alpes son registrados en 1849 por los daguerrotipos de John Ruskin (1819-1900) y por los hermanos Louis-Auguste (1814-1876) y Auguste-Rosalie Bissón (1826-1900) en 1860. En 1861, Auguste Bissón realiza la primera fotografía desde la cumbre más alta de Europa, el Mont Blanc, con 4.810 metros de altura. Con fines geológicos esta cordillera es registrada durante más de una década por Aimé Civiale (1821-1893), en diversas excursiones desde 1859. Entre 1863 y 1864, el fotógrafo inglés Sammuel Bourne (1834-1912) hace lo suyo en los Himalaya, además muestra la exótica belleza de la India. En Estados Unidos, en 1871, William Henry Jackson (1843-1942) registra las Montañas Rocosas, en la zona de Yellowstone, que en 1872, en parte gracias a esas fotografías, es declarado parque nacional. En este mismo país, a mediados de la década de 1860, Carleton E. Watkins (1829-1916) y Edward Muybridge (1830-1904) hacen impresionantes vistas del valle de Yosemite. Gracias a estos registros Muybridge es nombrado fotógrafo oficial del gobierno de los Estados Unidos, y en 1868 se le encomienda realizar un trabajo en Alaska.

Por ese entonces, Roger Fenton (1819-1869) es enviado por encargo de la reina Victoria (1819-1901) a documentar la Guerra de Crimea. A su vuelta trae consigo 360 clichés, imágenes inspiradas y notables que dan cuenta de su dominio técnico, constituyendo una etapa importante del reportaje de guerra. La obra *Valle de la sombra de la Muerte*, forma parte de este conjunto, una imagen de un valle destrozado y cubierto de balas de cañón. El sentido de la imagen está en la tensión entre lo que nos enseña y lo que nos esconde, lo visible y lo invisible. Es en esta disyuntiva en donde se nos revela el poder de la imaginación, puesto que

ante la dificultad técnica de la larga exposición, la única posibilidad de registrar la guerra resulta ser una imagen de paisaje, demoledora por su vacío.



Fenton, R. (1855). *La vallée de l'ombre de la Mort*, Colodión.
Museo de Orsay, Paris. Francia.

Además de la naturaleza, se registra el paisaje urbano, su arquitectura clásica, las nuevas construcciones arquitectónicas y de ingeniería, poniendo en línea las nuevas tecnologías de captura con el entorno que se está documentando. Así por ejemplo, el alemán residente en París Frédéric Martens (1806-1895) realiza vistas panorámicas con una cámara creada por él con un sorprendente formato de 38x12cm, y Philip Henry Delamotte (1821-1889), entre 1853 y 1854, hace una exhaustiva serie sobre la ampliación del Palacio de Cristal en Sydenham, desde sus cimientos hasta su inauguración. En España destaca el trabajo del fotógrafo inglés Charles Clifford (1820-1863), fotógrafo de la corte de Isabel II. Publicó en 1856 el álbum *Vistas del Capricho*, sobre el palacio de verano en las cercanías de Madrid y en 1858 publicó *Voyages en Espagne*, que contenía fotografías de paisajes y arquitectura antigua española.

El gusto por la ruina, característico del siglo XIX en la pintura y que se entiende por la actitud contemplativa y simbólica de la sensibilidad y el espíritu del Romanticismo, se vuelca hacia el sentido científico de la arqueología y comienza a

(re)construir la historia dirigiendo la cámara hacia los monumentos y vestigios históricos de antiguas culturas. Estas despertaban gran interés, pues eran muchos los mitos que circulaban alrededor de ellas, y generaron gran cantidad de material que comenzó a circular tanto en la esfera científica (culta), como a nivel más popular.

En esa línea, entre 1842 y 1844, Joseph Philibert Girault de Prangey (1804-1892) realiza un trabajo fotográfico en Italia, Grecia y el cercano Oriente, publicando sus resultados en su libro titulado *Monuments arabes d`Egipto, de Syrie et d` Asie Mineur*. También el irlandés John Shaw Smith (1811-1873) hace vistas y detalles arquitectónicos en el Sur de Europa y en el cercano y medio oriente entre 1850 y 1852 y William James Stillman (1828-1901) capta con su cámara la Acrópolis de Atenas. En territorios aún más exóticos para ese tiempo, el arqueólogo francés Désiré Charnay fotografía las ruinas precolombinas de la civilización Maya en México y Yucatán, entre 1857 y 1858 publicando su álbum de 25 fotografías en 1860. A partir de ese mismo año, el explorador y fotógrafo escocés John Thomson (1837-1921) realiza sus trabajos topográficos y etnográficos de Camboya, Malasia y China.

También existen algunos ejemplos de registro de ruinas no históricas, es decir, de las ruinas producidas por desastres captados contemporáneamente por los fotógrafos. En 1842 Hermann Biow (1804-1850) obtiene con un daguerrotipo, la que será la primera fotografía de un suceso urbano, en la ciudad de Hamburgo, momentos en los que un barrio era desolado por un incendio. Posteriormente James Mudd (1821-1906) logra captar el desastre producido por la rotura de una presa cerca de Sheffield en 1864.

Por otro lado, dentro de los precursores en la fotografía de paisaje aérea, nos encontramos con Félix Tornachon Nadar (1820-1910), que con la ayuda de un globo aerostático hizo las primeras imágenes aéreas de París. Por desgracia sus fotografías no se conservan. Pero la fotografía aérea más antigua que si se

conserva fue realizada por James Wallace (1825-1896) en 1860, a unos 600 metros de altura, mostrando la ciudad de Boston y su planificación urbana.



Biow, H. (1842). *Gran incendio de Hamburgo*. Daguerrotipo
Obra desaparecida

A partir de ahí, con afán científico y miras económicas, se organizan una serie de expediciones geográficas y geológicas, donde la fotografía juega un imprescindible papel de registro, documentación, constatación y reconocimiento para la posesión simbólica del territorio y su posterior ‹‹domesticación››. La fotografía se consolida como un complemento indispensable para obtener el conocimiento suficiente de las zonas exploradas y de esa manera proceder a la explotación de recursos y desarrollo industrial.

Así, la figura del fotógrafo expedicionario adquiere renombre y relevancia debido a lo fundamental de su trabajo pues, a pesar de tener una marcada utilidad y no perseguir pretensiones estéticas puras, nos han legado no sólo la información descriptiva de los territorios en el momento previo a su colonización, sino que también se pudieron obtener magníficas y particulares imágenes fotográficas que se inscriben dentro de la historia del medio y que han resultado ser referenciales para el desarrollo de la fotografía. John Szarkowsky (1981), en el catálogo de la

exposición *American Landscape*, dice de estos personajes que “podían ser en cierta proporción exploradores, aventureros, técnicos, y empresarios, y que incluso algunos eran hombres de un original talento artístico, pero no tenían ninguna educación artística y, por lo tanto, sin ambiciones artísticas convencionales” (p.6).

Solo como ejemplo podemos nombrar algunas expediciones gubernamentales y privadas que tenían como finalidad reunir datos topográficos y que incluían fotógrafos en sus equipos: *Geological Explorations of the Fortieth Parallel* (Exploración Geológica del paralelo 40), entre los años 1867 y 1869 y la Expedición Darién, de 1870, que intentaba marcar el posible recorrido del canal de Panamá, ambas a cargo de la experimentada cámara de Timothy H. O ‘Sullivan (1840-1882), quien unos años antes había destacado por su trabajado de registro de la guerra civil de Estados Unidos. Otro importante fotógrafo, William Henry Jackson (1843-1942), fue parte de la *Expedición geológica y geográfica de los territorios* de 1870 y más tarde entre 1870 y 1878, trabajó en las expediciones dirigidas por Ferdinand Vandeveer Hayden (1829-1887) en los territorios del oeste americano. En otra extensa región, el trabajo de Henry Beaufoy Merlin (1830-1873) y Charles Bayliss (1850-1897), consistía en documentar los campos auríferos en Australia. En este zona, Alexander Gardner (1821-1882) documenta parte de la construcción de la línea ferroviaria Union Pacific, y con este material publica en 1868 un álbum con copias a la albúmina.

Las imágenes fotográficas, que ya tienen una gran difusión, se convierten en símbolo del desarrollo de la técnica y la tecnología, del poderío colonizador del ser humano sobre la naturaleza, y son usadas cada vez que se presenta la posibilidad de una nueva colonización. Asume la función de primera mirada, de reconocimiento y codificación de la demarcación anterior al análisis geográfico (Freixa i Font, 2005). Esto, en el caso de Estados Unidos, desemboca en un creciente nacionalismo por el reconocimiento de su propio territorio y frontera; y, en Europa, en una muestra del expansionismo de sus fronteras, en una actitud imperialista y colonial.

2.2. FOTOGRAFÍA, EXPEDICIÓN Y ARTE

La vista topográfica podría haber supuesto una cierta consolidación técnica, pues reunía las preocupaciones artísticas-estéticas con las científicas-documentales que fueron forjadas durante el siglo XIX, pero al contrario la tradición fue seguida modestamente. “La tarjeta postal se había adueñado de la parte esencial del mercado de las vistas topográficas y la edición turística destinada a un público amplio sustituyó el encargo y la producción de álbumes de prestigio” (Chevrier, 2007, p.58).

La fotografía comienza un natural proceso evolutivo y de posicionamiento como tecnología e instrumento de comunicación, difusión e información, convirtiéndose en un medio fundamental para el desarrollo social y cultural e involucrándose en áreas diversas. En esa línea comienza a catalogar de manera exhaustiva los territorios, sus habitantes y costumbres, ya sea por medio del registro terrestre, subterráneo, subacuático, aéreos; y más tarde desde el espacio exterior. Por otro lado los medios impresos, que en ese tiempo son verdaderas industrias que influyen en la opinión pública, se encargan de difundir los hechos y acontecimientos mundiales. Se hacen cargo de visibilizar y acercar las últimas culturas y fronteras, los últimos parajes exóticos que quedan por registrar. Siguiendo la tradición de aquellos fotógrafos exploradores, los medios se encargan de documentar los lugares extremos del planeta, como por ejemplo las expediciones realizadas entre 1910 y 1912 al polo sur y captadas por la cámara de Herbert Ponting (1870-1935), fotógrafo oficial de la expedición *Terra Nova* del capitán Robert Falcon Scott (1868-1912).

En el ámbito artístico, desde comienzos del siglo pasado, se puede constatar también una pretensión estética de la fotografía, que privilegia una actitud de sumisión ante las bellas artes, emulando temática, conceptual y matéricamente a su referente pictórico. Todavía seguía un fuerte anclaje hacia los antiguos pintores en la forma de ver el mundo; así la fotografía se desarrollará en torno a su deseo

de ser aceptada como un arte mayor, ejemplificado por el movimiento Pictorialista. En la primera parte del siglo XX, el rompimiento de la fotografía y el arte con la tradición y las vertientes realistas y naturalistas, que las vanguardias históricas promovían, provocan una nueva línea a seguir. La tradición de la vista topográfica y sus características híbridas de documento y arte, prácticamente no tiene representantes puros, aunque las tendencias de fotografía directa salvaguardan algo de esta tradición, en forma general esta se desarrolla marginalmente en la representación de autores independientes, los cuales estaban entrampados entre el pictorialismo y el romanticismo propio del siglo XIX, y ante la experimentación vanguardista a partir de la segunda década del siglo XX.



Ponting, H. (1911). *Grotto in a Berg, Terra Nova in the distance.* Paladio platino.
Royal Geographical Society, Londres, Inglaterra

Tanto en Europa como en Estados Unidos, la tendencia pictórica fue desarrollándose y definiéndose a partir de una mirada academicista, desde el género histórico y romántico, pasando por la pintura realista de John Constable (1776-1837) o de la Escuela de Barbizón (c. 1830- c. 1870). Se abordaban temas que iban evolucionando a lo largo de los años, con autores, países y tendencias diversas. Los motivos que trataban abarcaban desde lo poético, literario,

anecdótico o histórico, hasta llegar a la naturaleza como fuente de inspiración. Valiéndose además de distintas técnicas como la platinotipia, el fotograbado, la goma bicromatada, el bromolio y las copias al carbón. Estas últimas presentaban grandes manipulaciones manuales. Además la tendencia era el uso de técnicas de foco suave que generaba un leve desenfoque, y que más tarde se logró con el uso de objetivos tipo flou. De esta manera los autores luchaban por camuflar las características esenciales que definen a la técnica y la tecnología fotográfica para acercarse más a la pintura. Es decir, estos procedimientos se contraponían diametralmente al interés de detalle, nitidez y neutralidad que la fotografía de carácter descriptiva, documental y científica requería.

Paralelamente, el proceso expedicionario llega a su punto más alto cuando se extiende la frontera fuera de los límites de nuestro planeta, a los confines del espacio exterior. Se inicia durante la carrera espacial, producto de la Guerra Fría, y tiene su clímax en la histórica y mediática (supuesta) llegada del hombre a la luna en 1969. Además, posterior a este hecho histórico, se suman las múltiples misiones espaciales, la estación internacional espacial y las expediciones a Marte, etc

Actualmente el programa *Google Earth* posibilita, a través de nuestros computadores conectados a Internet, acceder gratuitamente a representaciones geográficas, proporcionadas por fotografías satelitales y aéreas, con vistas cenitales que abarcan todos los territorios del planeta tierra. *Google Earth* es heredero del ambicioso y estratégico proyecto *Digital Earth*, presentado en 1998 por el entonces vicepresidente de los Estados Unidos, Al Gore. *Digital Earth*, pretendía obtener una representación digital del planeta en alta resolución y tridimensional, con gran cantidad de datos geográficos, geológicos, medio ambientales, climatológicos, productivos, económicos, agrícolas, diplomáticos, es decir, a través de la digitalización del globo terráqueo, se obtendría un posicionamiento estratégico que conllevaría una total sublimación del control y poder absoluto.

2.3. EL PAISAJE FOTOGRÁFICO EN EL SIGLO XX

En Europa, a principios del siglo que nacía, el Pictorialismo era el principal protagonista en los salones y se erigía como la opción artística que los fotógrafos debían seguir. Ante este escenario, el trabajo realizado por Jean-Eugène-Auguste Atget (1857-1927), iniciado en 1898, se posiciona como una labor silenciosa, anómala y sobreviviente de la concepción fotográfica de los pioneros del medio. Era un trabajo ajeno al acontecer artístico (nunca se expuso ni publicó obra) pues el mismo Atget consideraba su trabajo como algo utilitario, como documentos para artistas; solo pretendía hacer un inventario, una colección de imágenes del París de su época. La importancia y reconocimiento de su obra es tardía, viene de manos de los surrealistas solo un año antes de su muerte, y su valor es sutil porque ésta no contenía referencias a otro medio gráfico más que a la misma fotografía, reafirmando el carácter de antecedente para los movimientos fotográficos que se generarían tanto en Estados Unidos como en Alemania (Newhall, 2002).

Con el mismo espíritu de inventario, como referencia de documento científico, el alemán August Sander (1876-1964), realiza desde 1910 su conocido trabajo de retratos. Su gran proyecto *Menschen des 20. Jahrhunderts* (Hombres del siglo XX), del cual alcanza a publicar en 1929 solo su primer volumen titulado *Antlitz der Zeit* (Rostros de nuestro tiempo), en colaboración con el novelista Alfred Döblin (1878-1957), contiene una selección de 60 retratos con los que intentaba hacer una tipología del pueblo alemán. Pero, con la caída de la República de Weimar y la ascensión al poder del Partido Nazi, el proyecto queda bruscamente interrumpido, ya que este trabajo no se amolda a los intereses del nuevo orden político y gran parte de sus negativos y libros son confiscados y destruidos. Dadas las condiciones, Sander se ve obligado a renunciar a su ambicioso proyecto, pero realiza una importante cantidad de paisajes de la cuenca del Rhin.

Paralelamente, surge una figura trascendental que se encargará de establecer la transición de la fotografía cimentando una importante y fundamental revolución estética, respetando la singularidad del medio fotográfico y reconectándola con sus orígenes. Este fotógrafo fue Alfred Stieglitz (1864-1946) y fue el precursor de un movimiento que se conocería bajo el nombre de *Straight Photography* (Fotografía Directa). Director de la revista trimestral *Camera Work,* se encargó de consagrar el arte fotográfico desde su primera publicación en el año 1903, y señalando el camino a seguir a través de la revisión de los fotógrafos de la época, como se puede apreciar en los dos últimos números publicados en 1917 dedicados al novedoso trabajo que Paul Strand (1890-1976) estaba realizando desde 1915. En la presentación de dichas fotografías Strand escribe:

> La objetividad es la esencia misma de la fotografía, es su contribución y al mismo tiempo su limitación. La honestidad, no menos que la intensidad de la visión, es el prerrequisito de una expresión llena de vida. Su completa realización es lograda sin trucos de procesos o manipulaciones, mediante el uso de los métodos fotográfico puros (Smith, 2018, p.121).



Stieglitz, A. (1927) *From room 3003*, Impresión gelatina de plata.
Colección Stieglitz, Instituto de Arte, Chicago. Estados Unidos.

Volviendo a Europa, el género del paisaje fotográfico avanza por el siglo pasado arrastrando la herencia de la visión romántica. Los grandes espacios y la naturaleza virgen se transformaron en los valores dominantes al mirar el paisaje,

primando tanto una mirada científica como industrial. En este contexto es que a Sander se le comienza a vincular con el movimiento de la fotografía alemana denominada *Neue Sachlichkei* (Nueva objetividad), nombre inventado por el crítico de arte Gustav Hartlaub en 1924 para denominar a un grupo de pintores neorrealistas, y que en fotografía se refiere a los fotógrafos que explotan las cualidades propias de la fotografía, en forma pura, neutra y con afán objetivo totalmente contrario a la concepción pictorialista. El representante principal de este movimiento, basado en el realismo descriptivo, es Albert Renger-Patzsch (1897-1966) quien lanza un libro llamado *Die Welt ist schön* (El mundo es bello), un conjunto de imágenes de paisajes naturales y artificiales vistas con claridad y detalle científico. Este trabajo comenzó a sentar las bases de la Nueva Visión, que caracterizó a los fotógrafos del siglo XX y que culmina con una exposición sin pretensiones (*FiFo*, 1929) que cambió el rumbo y puso la atención en los lugares marcados por el ser humano. Hacia 1929, algunos autores norteamericanos habituados a realizar fotografías bajo la estética pictorialista, con técnicas pigmentarias y foco flou, como Edward Steichen (1879-1973) y Edward Weston (1886-1958), entre otros, iniciaron sus nuevos trabajos inspirándose en la fotografía directa.

En 1932, un grupo de fotógrafos, impresionados por la obra de Weston, crea el mítico grupo f64 en la localidad de California. Sus miembros promovían la práctica de la fotografía pura, sin intervenciones, en oposición al Pictorialismo, que buscaba la pretensión artística y una imagen más cercana a la idea romántica, destacando la sensibilidad e inspiración. El nombre f64 remite al diafragma más cerrado de la mayoría de los objetivos fotográficos de las cámaras de gran formato que utilizaban sus integrantes, dando como resultado una fotografía de máxima nitidez. Sus integrantes proponían presentar la belleza pura de las cosas, con total exactitud y sin interferencia del efecto artístico. Los integrantes de f64 creían que la creación de la fotografía debía limitarse a los medios estrictamente fotográficos concebidos dentro de los parámetros del realismo; desacreditando toda mixtura de técnicas que cuestionara la ‹‹pureza›› de la obra fotográfica. Se esforzaron por

desarrollar procedimientos fotográficos innovadores, siendo el más importante el sistema zonal desarrollado por Ansel Adams (1902-1984). Su obra influyó e inspiró notablemente a nuevas generaciones de fotógrafos, consolidando una ideología estética y sentando las bases de una tradición en la representación del paisaje en Estados Unidos.

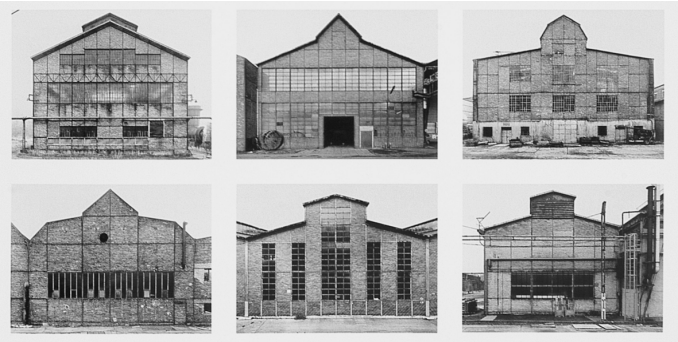


Adams, A. (1944). *Mount Williamson de Manzanar.* Impresión gelatina de plata. The Ansel Adams Gallery, Yosemite, California. Estados Unidos.

Pero dentro de los *outsider* de la fotografía, y que forma parte de una vertiente distinta -y en la cual comenzaremos a centrarnos- está Walker Evans (1903-1975), que con una mirada directa, frontal y literal, rechaza las idealizaciones, el romanticismo y el expresionismo, convirtiéndose en un antecedente y referente de lo que ocurrirá en la fotografía y el arte de los años cincuenta en adelante.

La tradición que viene desde los fotógrafos topográficos del siglo XIX, los trabajos de registro científicos de anatomías comparadas, secuencias y seriación, el hincapié en lo recursos propios y puros de la fotografía directa americana y el proyecto estético/conceptual de la nueva objetividad, y en especial la figura de August Sander y su estrategia de catálogo tipológico de retratos, nos sitúan a fines de los años cincuenta, ante la figura de Bernd y Hilla Becher y su monumental y ejemplar obra. Esta pareja de autores y su trabajo son un verdadero compendio de

toda esta tradición antes citada, privilegiando la actitud documental, objetiva y haciendo de eslabón con las tendencias más contemporáneas del arte de los setenta. Lo *minimal* y el conceptualismo establecen, a través de su rigurosa obra (y de su labor docente en la escuela de Düsseldorf), un puente para una nueva y exitosa generación de fotógrafos/artistas que comienzan a producir obra desde fines de los años setenta del siglo pasado, destacando el trabajo de Thomas Ruff (1958), Andreas Gursky (1955), Cándida Höfer (1958) y Axel Hütte (1951). Esta generación explorará las posibilidades abiertas por el trabajo de sus maestros y a su vez influirán a las próximas generaciones de autores.



Becher, B. y Becher, H. (1972-95). *Industrial Facades*. Impresión gelatina de plata. MoMa, Nueva York. Estados Unidos.

La obra de Bernd y Hilla Becher se transforma en una pieza fundamental en esta historia pues, al asumir un estructurado y firme esquema de trabajo, con un modelo científico, logran construir un verdadero sistema serial de comparación tipológica, de archivo, adelantándose a las soluciones y conceptos que en gran parte determinan y dominan el arte contemporáneo a partir de los años setenta, al mismo tiempo que reposicionan y revalidan una opción realista y deudora del referente científico:

> De esta manera, los Becher, en su trabajo próximo a la arqueología industrial, pudieron adaptar la fotografía como instrumento mecánico de reproducción documental a un modelo de análisis tipológico, como nadie antes se había atrevido a realizar, ni siquiera en los mejores días de la clasificación de especies naturales durante el siglo XIX (Chevrier, 2007, p.189).

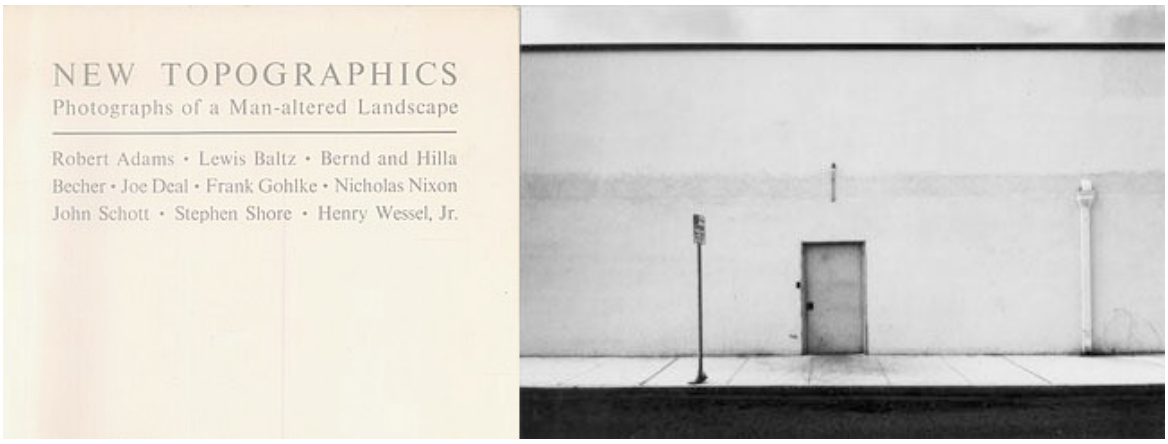
2.4. THE NEW TOPOGRAPHICS

En el año 1975 se gestiona la realización de una exposición que resume un momento clave en la historia de la fotografía de paisaje. Esta muestra fue curada por William Jenkins en el Museo Internacional de Fotografía *George Eastman House* en Nueva York y llevó por nombre *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape* (Nueva Topografía: fotografías de un paisaje alterado por el hombre). Este evento reunió ciento sesenta y ocho obras de una decena de autores que miraban al entorno buscando la belleza del paisaje en un aparcamiento anodino, en bloques de oficinas, en un campo atravesado por autopistas o en edificios industriales sin el más mínimo encanto.

Para realizar esta exposición, Jenkins seleccionó a ocho jóvenes fotógrafos norteamericanos: Robert Adams (1937), Lewis Balz (1945-2014), Joe Deal (1947-2010), Frank Gohlke (1942), Nicholas Nixon (1947), John Schott (1944), Stephen Shore (1947) y Henry Wessel (1942-1918). También invitó a la pareja alemana Bernd y Hilla Becher, que en ese entonces enseñaban en la Academia de Bellas Artes de Düsseldorf, quienes desde finales de los años cincuenta habían estado fotografiando, de manera tipológica, diferentes estructuras obsoletas y de carácter postindustrial.

Estos autores tenían en común un trabajo que se centraba en la descripción objetiva del nuevo paisaje, producto de la cultura industrial, con un punto de vista crítico, antropológico y sociológico; y enfatizando en la objetividad y neutralidad del registro y la descripción que la fotografía aportaba. En palabras del propio Jenkins estas eran “imágenes desprovistas de cualquier artificio artístico y que se reduce a un estado esencialmente topográfico, transportando cantidades substanciales de información visual pero evitando completamente los aspectos de la belleza, emoción y opinión” (1975, p.5).

The New Topographics definió un nuevo concepto de paisaje, centrándose en la relación del individuo con su entorno tras la industrialización. Su influencia se percibe al día de hoy en el arte conceptual, el Land Art y la arquitectura, y es razonable pensar que fue también decisiva en el nacimiento de una conciencia social con respecto a la conservación de la naturaleza. En una época en que Estados Unidos era un país marcado por el conflicto con Vietnam, comienza a derrumbarse la utopía del sueño americano que el escritor James Trunslow Adams (1878-1949) definió en 1931. Alejados de la ensoñación del suburbio ordenado como reflejo de un país de oportunidades y abundancia, estas fotografías reflejaron la realidad del momento: saturación de cables telefónicos y de electricidad, casas rodantes decadentes, grandes avenidas y autopistas congestionadas, estacionamientos anónimos y grandes bloques de oficinas, así como moteles y estructuras solitarias y en ruinas; todo sin el atractivo estético convencional y al servicio de la expresividad. Pese a esa aparente neutralidad, a la simulada objetividad, estas imágenes logran transmitir mensajes reveladores sobre paisajes vulgares y olvidados.



Catálogo exposición. (1975). *The New Topographics: Photographs of a Man-Altered Landscape*. Museo Internacional de Fotografía George Eastman House, Nueva York. Estados Unidos.

Si bien la exposición se realizó con objetivos modestos, tuvo un efecto dominó en todo el mundo, no solo en Estados Unidos cambiando radicalmente los fundamentos del género y logrando que generaciones de fotógrafos de paisajes

emularan el espíritu y la estética de la exposición. Fue tal el impacto, que tres de los diez fotógrafos fueron invitados por el gobierno francés a realizar un levantamiento fotográfico del país. Es así que en Europa, la visión romántica de la naturaleza pasó de ser idealizada, a lograr una transformación forzosa en pos del cambio creciente y las consecuencias de la revolución tecnológica. Esta nueva fotografía por tanto documenta la acción del hombre sobre la naturaleza y, lejos de idealizarla, nos obliga a contemplarla de otra manera. Esta posición se contrapone a una fuerte y arraigada tradición paisajística, cuyo máximo representante era Ansel Adams, con sus reconocidos y populares paisajes montañosos, donde la naturaleza es llevada a un grado espiritual para generar en el espectador una sensación emotiva y sentimental, sobrecogiéndolo con la atmósfera del paisaje registrado.

Con respecto a New Topographics, Jonathan Green, en su libro *American photography*, escribe:

> Se podría decir que la objetividad y a la neutralidad científica se comprende más como un gesto político que como una teoría. Era un intento de disociar este trabajo de la emotividad y del sentimentalismo de la fotografía popular americana. Era también una reacción a lo que percibieron muchos como el recalentado expresionismo de los años '50 - representado por Minor White - y los excesos pictóricos de los años 60 - representado por Jerry Uelsmann-. Las declaraciones de Baltz, Adams, y de Jenkins eran protestas tácitas contra la producción contemporánea de las imágenes que representaron tradicionalmente un paisaje sublime; tales fotografías eran consideradas anacrónicas, ingenuas, e indefendibles (1984, p.166).

Hablar de la historia del paisaje en fotografía, es en cierto modo hablar de la historia de la fotografía de paisaje en Estados Unidos, esto se explica por que en ese país, desde fines del siglo XIX, existe una ininterrumpida, fuerte y consolidada tradición. Si bien los *New Topographics* no sienten como antecedentes directos a Stieglitz, Ansel Adams o a Edward Weston, si prosiguen este motivo pero teniendo una visión crítica que encuentra sus cimientos en las mismas bases del arte contemporáneo, en su valorización de lo industrial, en las figuras de Duchamp y

Picabia, la estética de la Bauhaus y el arte conceptual de los años sesenta. No por nada Green le concede tal importancia a esa exposición que la considera como el evento fotográfico seminal de la segunda mitad de los años setenta.

A estas propuestas fotográficas le siguieron otras, donde los polos del realismo y del idealismo, una y otra vez, alternaron su influencia. Esto nos lleva hasta un paisaje tamizado a través de las experiencias formales de las vanguardias o de las manifestaciones de dominio del medio. La visión moderna del espacio encuentra sus antecedentes en la historia de la fotografía, pero sobre todo en el cambio a la postmodernidad ofrecido por los aportes de autores como William Eggleston, con su uso del color, y su preocupación por trasladar la atención fotográfica a ese ‹‹ningún-lugar-en-particular›› del que tanto han bebido las diversas producciones de los artistas europeos de la nueva topografía, durante los años 1980 y 1990.



Eggleston, W. (1981). *Untitled* (Wonder Bread), from *Southern Suite*. Impresión tintas pigmentadas. Galería Howard Greenberg, Nueva York. Estados Unidos.

2.5. EL CASO DE LA MISIÓN D.A.T.A.R.

El paisaje no es solo una realidad que registramos.
Es sobre todo la representación que ofrece una cultura.
Bernard Latarjet

En comparación a Estados Unidos, Francia (y Europa) no han tenido una gran tradición en fotografía de paisajes, pues ésta fue interrumpida en algún momento del siglo XX. También puede influir el hecho de las diferentes visiones que de la fotografía se tiene. Un ejemplo de esto es que mientras Estados Unidos posee como principal figura, es decir, como ‹‹fotógrafo nacional››, a Ansel Adams, que es eminentemente un paisajista, su homólogo francés es Henry Cartier-Bresson (1908-2004), para quien el paisaje sólo actuaba como fondo donde interactúan sus personajes. Es interesante entonces que un país como Francia haya puesto en marcha un ambicioso proyecto de registro de su territorio, ya que no existía una tradición paisajística viva. Así, el proyecto asume esta problemática ya en sus objetivos, pues volver a dar a los paisajes las cualidades que han perdido, supone, ante todo, crear de nuevo una cultura del paisaje. En palabras más concretas, esta iniciativa “recurre al arte para contribuir al renacimiento de dicha cultura” (Chevrier, 2007, p.51) .

L*a Mission Photographique de la D.A.T.A.R.* (1983-1988), fue encargada por la *Délégation à l`Aménagement du Territorie et à l`Action Régionale* (Delegación para el Desarrollo del Paisaje y la Acción Regional) y constituye un hito fundamental de la historia de la representación del paisaje en Europa. Inspirada y relacionada directamente con el espíritu fotográfico del siglo XIX, nace como un trabajo situado entre el campo del arte y el de la documentación, con el objetivo de representar el paisaje francés en los años ‘80. Durante esta década ocurrieron importantes modificaciones en las variadas tendencias sociales que habían fraccionado el paisaje en el período de la posguerra: el crecimiento demográfico, el éxodo rural y la urbanización del campo; la modernización de la agricultura; el desarrollo de la industria y el crecimiento de los sectores de servicio y de ocio. Al

mismo tiempo ya eran evidentes los primeros signos de la llamada ‹‹crisis›› causada por la decadencia de la industria pesada y de la aparición de nuevas actividades y tecnologías.

No se trata de una iniciativa sin precedentes, pero si se constituye como una novedad sorprendente. Si bien existían experiencias previas concebidas desde instituciones como la administración pública en Estados Unidos (la *Farm Security Administration* de la era Roosevelt durante los años de la Gran Depresión americana) y la propia Francia (la *Mission Héliographique* de 1851), en la *Mission Photographique de la D.A.T.A.R.* se dan una serie de diferencias basales en cuanto a metodología y objetivos que marcan de modo absoluto la originalidad de la experiencia y que posteriormente servirán de base a otras iniciativas similares en Alemania, Italia, Holanda, Bélgica y Gran Bretaña.



Rothstein, A. (1935). *Farmer and son walking in dust storm.* Gelatina de plata.
Farm Security Administration, Oklahoma, EEUU

La diferencia sustancial entre este proyecto y sus precedentes reside en el enfoque del encargo. El trabajo de la FSA tiene un componente fundamentalmente sociológico y esencial (el retrato de los devastadores efectos de la Gran Depresión sobre la población rural), compuesto fundamentalmente de retratos individuales y colectivos de la masa proletaria afectada por la crisis. Por otro lado, *la Mission Heliographique* francesa (al igual que sucede con las experiencias de otros

proyectos fotográficos europeos), si bien se realiza con el ánimo de inventariar el patrimonio artístico y arquitectónico de Francia, no es menos cierto que trata de mostrar los efectos de la era de la máquina sobre las ciudades, fotografiando vistas urbanas donde los nuevos edificios de la industria y las modernas infraestructuras aparecen como elementos transformadores radicales de la escena. Constituye, por tanto, una visión patrimonial de la arquitectura pasada, al mismo tiempo que un acercamiento optimista al desarrollo industrial de las grandes urbes y las realizaciones de ingeniería más destacadas.

En el caso de la *D.A.T.A.R.* la estrategia elegida para realizar el proyecto no era el inventario, como se podría pensar en primera instancia, sino que se basaba en el arte fotográfico, promoviendo la interpretación subjetiva y el ejercicio creativo por parte de los autores involucrados, así por primera vez en la historia de la fotografía, quienes hacen el encargo tienen que dirigirse necesariamente a los artistas para comprender el interés de su encargo (Chevrier, 2007).

Inicialmente la labor fue encomendada a 12 fotógrafos durante un año (y que más tarde se ampliaría por cuatro años a un total de 28 fotógrafos). El registro fue realizado entre 1984 y 1988 y consistió en trabajar en regiones específicas durante el tiempo asignado; por ejemplo, Sophie Ristelhueber (1949) trabajó en las montañas del Centro y de los Alpes, así como en las ciudades de la Côte-d´Azur; Raymond Depardon (1942) se encargó de registrar la explotación agraria familiar en el llano de Mâcon; Gilbert Fastenaekens (1955) trabajó de 1984 a 1985 en los espacios industriales, principalmente en Lorraine; Robert Doisneau (1912-1994) registró los suburbios y las nuevas ciudades de la región parisiense; Joseph Koudelka (1938) entre 1986 a 1988 fotografió con cámara panorámica los espacios industriales de Lorraine y del norte, así como también en París; Frank Gohlke trabajó en 1986 en las Campagnes de Bourgogne y el macizo central; Lewis Baltz trabajó en 1986 en Fos-sur-Mer; Gabriel Basilico (1944-2013) se encargó de capturar el litoral del Canal de la Mancha y el Mar del Norte.

Este trabajo culmina en 1988 con la entrega en depósito a la Biblioteca de Francia de 2000 copias fotográficas originales y planchas de contactos de 200.000 vistas de paisajes. La monumental obra suscitó un amplio debate y sentó buena parte de las bases del estudio contemporáneo del paisaje en Francia, contribuyendo al desarrollo de dos conceptos fundamentales: el primero es el del paisaje intermedio, también denominado paisaje cotidiano, aquel cuyo valor no reside en su belleza o historia, sino en el hecho de constituir reflejo exacto de la vida de sus habitantes. El segundo concepto, directamente vinculado al paisaje intermedio, es el de dinámica de paisaje, es decir, el paisaje concebido como transcurso, en el que su esencia se aprecia únicamente a través del cambio y la transformación.



Koudelka, J. (1986). *Paysages panoramiques en Lorraine, dans le Nord et à Paris.* Biblioteca Nacional de Francia, París.

La *Mission Photographique de la D.A.T.A.R.* se aventura y establece un modelo crítico que acepta la totalidad del territorio tal como es y sin discriminarlo. Por un lado se encarga de retratar el paisaje clásico, sublime y espectacular, pero también aquellos triviales, mediocres o aburridos. Esto genera que su posición creativa busque la interpretación, la representación, el arte y el documento con la finalidad de lograr plasmar un paisaje que se lea a su vez como registro o inventario de los elementos trabajados en el territorio y desde ese lugar activar un doble mecanismo de renovación en la mirada sobre el paisaje. Este grupo de fotógrafos no solo lograron la posibilidad de documentar los cambios en el paisaje, sino también situaron a la fotografía en la primera línea del debate público y registraron autoralmente la fragmentación del territorio, la incoherencia del desarrollo urbano, la destrucción del patrimonio y el avance de la suburbanización.

3. DEL JARDÍN DE RECREO AL PARQUE TEMÁTICO

En las últimas décadas los parques temáticos han gozado de una gran popularidad a nivel mundial a partir del propio concepto de diversión y entretenimiento que ofrecen. Están considerados como grandes espacios diseñados para que sus visitantes, principalmente familias, disfruten de su tiempo libre en un lugar que les permita distraerse y alejarse de su cotidianeidad. Entender el origen de este tipo de parques es remontarse más allá de los mismos jardines de recreo en el que los aristócratas renacentistas encontraban un lugar para redescubrirse a sí mismos, ese lugar que les permitía considerar su lugar en el universo desde una perspectiva humanista.

Para comenzar debemos centrarnos en la concepción de El Paraíso como lugar donde se podía encontrar la felicidad absoluta. Aún con grandes diferencias sobre lo que significa la felicidad, las mayores religiones del planeta han procurado difundir entre sus fieles imágenes de ese fantástico paraje destinado a las personas virtuosas. Por ejemplo, para el hinduismo, el paraíso representa la fusión con la divinidad, mientras que el budismo lo imagina como el estado supremo y eterno de inmutabilidad y paz.

Pero para lograr un sitio en este espacio, al ilusionado creyente se le exige abandonar el corrupto y tentador mundo material en el que vive… y morir. Es así que el ser humano no parece haberse conformado a esperar esta recompensa y decide diseñar por si mismo el lugar donde se pueda alcanzar la plenitud. ¿De qué manera se puede crear el edén de la civilización actual?. Existen sin duda paraísos naturales y artificiales, tierras vírgenes, playas paradisíacas y espacios donde se pueden satisfacer los deseos de descanso eterno. Es así que, a juzgar por la atracción que suscitan y el número de visitas que reciben, los paraísos terrenales de nuestra época sin duda son los cada vez más conocidos *Parques Temáticos*.

Según la Real Academia de la Lengua Española, la palabra parque considera el terreno o sitio cerrado y con plantas, para caza o recreo, generalmente inmediato a un palacio o a una población. Con esta definición podemos entender que un parque temático es este espacio cerrado (aislado del exterior y con ambiente propio), pero concebido en torno a uno o varios temas, organizado para una frecuentación intensiva, con vocación recreativa, que ofrece una experiencia lúdica y/o pedagógica y el disfrute ilimitado de las atracciones por un solo pago (entrada), en el cual se le presta especial cuidado a los detalles, a la calidad y que suponen inversiones a gran escala (Matos, 2005).

Pero, aunque todo tema puede dar lugar a un parque temático, en la definición de este concepto intervienen elementos que restringen su contenido semántico. Es posible afirmar que, en el momento actual, un parque temático es cualquier espacio construido en torno a un tema, que sirve de guión y nexo de unión al conjunto de ofertas que este espacio presenta a sus visitantes. Cualquier tema susceptible de interesar a la población, desarrollado con fines de comunicación y diversión, puede convertirse en el *leitmotiv* de un parque temático.

En su carácter de paraíso, los parques temáticos son, sin duda y en primer lugar, espacios de diversión. Sin embargo, la realidad que se esconde bajo el concepto es mucho más complejo. Lo que distingue un parque temático de un circo, feria de pueblo o parque de atracciones es un interés educativo y cultural. En efecto, los parques temáticos actuales, pueden considerarse los herederos de dos revisiones anteriores, de los que han extraído sus mejores ideas. La primera es la de los conocidos parques de atracciones orientadas al puro ocio y que, estables o temporales, aún pueden encontrarse en cualquier ciudad. La segunda tradición es la de las exposiciones universale*s*, nacionales, regionales o conmemorativas, que siguen también en plena vigencia. Reunidos estos dos conceptos, los parques temáticos se transforman en una manifestación cultural, más o menos implícita, de una determinada sociedad, y una verdadera propuesta educativa pues, como los museos, se transforman en ejemplos interesantes de situaciones pedagógicas no

formales. El espacio formativo se materializa en una escenografía en la que se integran propuestas de comunicación y se representan contextos reales o imaginarios coherentes sobre un determinado tema.

Revisando aspectos históricos sobre la evolución de los parques, en nuestra tradición cercana, el jardín medieval encarna perfectamente el ideal de un espacio aislado del mundo exterior y que cumple la función de distracción y meditación. Pero con la aparición del Renacimiento y su exaltación de los goces de la vida terrenal, se rompe con la monotonía y se introduce la sorpresa. La humilde acequia sede el paso a la sensual fuente; y escondidas entre la vegetación aguardan los laberintos y las espectrales ruinas que hacen vibrar de emoción a los espectadores. El jardín barroco italiano crea un modelo que inspirará a la sociedad del siglo XVII a rendir la naturaleza a los pies del ser humano. Un ejemplo de estos parques de recreo eran los jardines de la Villa del Este en Tivoli con atracciones variadas destinadas al ocio de la aristocracia. Otro de los ejemplos más relevantes era el caso de Versalles, donde al margen de la magnificencia de los jardines e instalaciones palaciegas, existía una casa de fieras, autómatas y numerosas atracciones con el objetivo de entretener a los cortesanos del llamado ‹‹Rey Sol›› Luis XIV (1638-1715) y sus descendientes.

Si al principio los parques son cerrados y reservados a sus afortunados propietarios, nuevas clases sociales, comercios y ciudades libres embellecen con hermosos jardines sus espacios públicos, haciéndolos aptos para el ocio. El primer parque de recreo documentado fue construido a finales del siglo XIII en el norte de Francia. Su diseño era curiosamente moderno e incluía como atracciones: un castillo giratorio, una gruta en la que podía imitarse la lluvia o nieve a voluntad, marionetas animadas, puentes que se hundían, así como plantas exóticas y animales que simbolizaban el paraíso. Posteriormente nos encontramos con *Bakken*, en Klampenborg, al norte de Copenhague, y que aún existe como parque público con atracciones, ostentando el estatus de patriarca de los parques de atracciones actuales pues abre sus puertas al público en 1583. El *Prater* de Viena,

acoge a sus visitantes desde 1766. A partir de ahí, muchas ciudades europeas, americanas e incluso japonesas mejoran su política urbana y privilegian la salud física y mental de su población promoviendo la creación de jardines de recreación.

La era del hierro, del vapor y de la electricidad modela un mundo nuevo, y una parte de este cosmos se dedica a la diversión. El dominio de la naturaleza y el control de sus fuerzas abrirán a finales del siglo XIX la moda de las atracciones, y desde entonces se mantienen como las más populares la basadas en la velocidad y la fuerza centrífuga. Con la creciente riqueza de la sociedades europeas y norteamericanas se consolida la civilización del ocio y con ella la era dorada de los parques de atracciones.

El primer parque de atracciones moderno y mecánico fue inaugurado en 1887 en Coney Island, Nueva York. Aparecerían posteriormente los famosos *rides* y *roller coaster*, las conocidas montañas rusas y las atracciones basadas en los efectos de la aceleración sobre el cuerpo humano. De esta forma, para finales de la segunda década del siglo XX ya se habían creado unos 1500 parques de atracciones en toda Norteamérica. Algunos con un grado de especialización como fórmula para ganar competitividad frente a la competencia y atraer más visitantes. Un ejemplo de esto fue el caso de Luna Park que ya para 1904 recreaba una especie de viaje espacial que sentó las bases en relación a las sensaciones y experiencias que brindan los parques temáticos de la actualidad.

Paralelamente a la construcción de estos grandes parques de diversiones en Europa se configuran el modelo de Exposición Universal. Esta historia comienza el 1 de Mayo de 1851 cuando abre sus puertas en Londres la *Great Exhibition of the Works of Industry of all Nations* (Gran Exposición de los trabajos industriales de todas las naciones), una feria destinada a presentar bajo un mismo techo los avances, innovaciones, maquinarias y obras de artistas contemporáneos. Por primera vez el público podía acceder en un gran recinto, y fuera de las escuelas

tradicionales, a todas estas novedades y aprender muchas cosas que estaban cambiando el mundo.

El éxito popular, comercial y político de la exposición londinense, generó una ola de ferias universales que presentaban exposiciones temáticas vanguardistas. En Francia, en 1855, aparece el concepto de parque de exposición. Tres pabellones principales, el de la Industria, el de las Máquinas y el de Bellas Artes, se unen entre sí mediante jardines y atracciones diversas. De ahí en adelante, las siguientes exposiciones se convierten en verdaderos semilleros de parques de atracciones, dotadas de un conjunto de actividades que complementan la diversión incluyendo la exhibición de temáticas destinadas a informar y educar.

Ya en el siglo XX, con Europa inmersa en las catástrofes de la Primera Guerra Mundial, Norteamérica se convierte en un paraíso para la industria de los parques de diversiones, gracias a una bonanza económica de proporciones. Pero esa burbuja estalla cuando se produce la Gran Depresión, y la industria del ocio debe reinventarse. El público comienza a abandonar esos paraísos pues la situación económica era lamentable. Para 1935 sobrevivían solo 400 parques. Hacían falta nuevas ideas que impulsaran a la población a re-encantarse.

En 1940 surge un ejemplo paradigmático en la figura del parque *Knott`s Berry Farm*, en Orange County, California, el primer parque temático norteamericano que nace casi por casualidad. Al alero de una exitosa empresa familiar de venta de mermeladas, su dueño decide ofrecer un nuevo servicio a sus numerosos visitantes, e incorpora en el local una decoración con diversos temas del mítico Oeste norteamericano. Posteriormente comienza a agregar escenificaciones de la vida salvaje y sus pioneros, representaciones de episodios históricos, recorridos en trenes en miniatura y actividades didácticas para niños y adultos. El negocio se amplía y comienza a incluir diversas tiendas especializadas, restaurantes y espectáculos que contribuyen a crear un mundo ficticio de más de 60 hectáreas, y que hasta el día de hoy es visitado por millones de personas.

Gracias al éxito de este nuevo modelo, en 1955 se inaugura el parque temático por excelencia: *Disneyland*. La gran compañía cinematográfica, dirigida al público infantil, decidió recrear en California el mundo de fantasía que reflejaban en las pantallas y llevarlo a la realidad. Aun cuando muchas de sus ideas se encontraban ya en otros parques, o en espacios precedentes, su planificación espacial, su imagen global y una increíble publicidad hicieron de *Disneyland* el concepto absoluto de lo que debía ser un parque de atracciones. Se podía visitar cinco lugares temáticos diferentes diseñados con un sorprendente realismo, sesenta atracciones, restaurantes, actores entrenados y shows musicales hacían del espectador un protagonista más.

El éxito es inmediato y el público da señales de que puede prescindir de los parques de juegos mecánicos. Es así que el nuevo modelo se encarga de crear complejos mundos de fantasía, en los que cualquier visitante, de cualquier edad, podría ver hecho realidad sus sueños más increíbles. Los espectadores entonces se pueden divertir y al mismo tiempo aprender fuera del aula de enseñanza tradicional.

En 1960 se inaugura *Freedomland*, la respuesta a *Disneyland* en Nueva York, un espacio construido con la forma de los Estados Unidos, y que usaba como tema la historia del país. En 1964, *Universal Studios* abre las puertas de sus platós de cine en Hollywood y diseña un parque temático dedicado a su industria: reconstrucciones de sus películas famosas. El camino parecía aclararse y se reafirma la formula de que fantasía y educación era la clave. Es así que el negocio evoluciona y aparece el sorprendente parque *Epcot Center*, un parque que reúne tecnología futurista y aprendizaje, todo dentro de un terreno que incluía un parque temático, dos ciudades de ciencias y múltiples restaurantes. Con la creación de este parque, el nuevo mundo imaginado por Walt Disney, consigue acercarse a la filosofía de las Exposiciones Universales y lograr que sus mundos de fantasía complementen diversión y educación.



Cassey, T. (1975) *Freedomland*, *Nueva York*. Negativo color
Archivo de *Thomas X. Casey,*

A pesar de esta pequeña recapitulación histórica acerca de los antecedentes de los parques temáticos, el moderno concepto del mismo no es más que el resultado de un largo proceso de integración que abarca desde los parques de recreos y las diversiones colectivas hasta los parques de atracciones como su antecedente más inmediato (*Esteve, 2001*). Y es que, precisamente, se convierten en centros de entretenimiento, diversión, espectáculo, cultura, aprendizaje, tecnología, ciencia, tradición, historia, interactividad, etc.

¿Existen otras vías por explorar en el mundo de los parques temáticos? Conocida ya su evolución en relación a historia y filosofía, adaptar mundos reales como parques y contemplarlos como objetivos de comunicación y educación a través del ocio, es la línea a seguir. Ya el parque delimitado y cerrado está en proceso de obsolescencia. Hoy el espacio abierto es más atractivo y más barato en términos de costos. Playas de moda, barrios históricos y singulares, estaciones de esquí, espacios naturales, megaconciertos, tours o safaris, etc., se han ido convirtiendo en verdaderos parques temáticos abiertos. La cultura del ocio y la comunicación hacia la que se dirige la sociedad del siglo XXI valorizará sin duda los parques temáticos abiertos cuya flexibilidad y economía los convertirán en potentes armas de aprendizaje.

3.1. LA MAQUETA COMO SIMULACRO Y SIMULACIÓN

Chile no ha estado exento a la creación de lugares destinados a satisfacer la entretención y educación de su población. Entre los años 1980 y 1990, diversos empresarios chilenos intentaron ponerse a la par con los grandes parques temáticos norteamericanos y empezaron a abrir una serie de recintos que marcaron nuestra infancia. Podemos nombrar *Mampato*, un lugar con juegos simples, pero con un espectáculo novedoso en la forma de un tren que llevaba a los espectadores a un pueblo tipo *western* donde podías ver un verdadero enfrentamiento entre vaqueros e indios. Otros como *Katilandia, Puerto Aventura, Fantasilandia* eran parques al estilo Coney Island, pero de reducidas dimensiones. *Parque Hollywood* seguía la línea de lo realizado por *Universal Studios*, un centro que reunía set de tv y cine, videojuegos, un parque jurásico y una pirámide gigante. Pero de todos, el único que se atrevió a ir más allá fue el mítico parque *Mundo Mágico*, creado por los mismos dueños de *Fantasilandia*. Este parque de diversiones funcionó entre los años 1983 y 2000. En su apogeo incluyó atracciones mecánicas como el *Jamboree Show*, un jardín gigante inspirado en la película de 1989 *Honey, I shrunk the Kids* (Querida encogí a los niños) y su propio programa de televisión. Pero su gran atracción era una gran maqueta en miniatura de Chile. Un proyecto que bebía de diferentes referentes a nivel mundial.

Los parques en miniatura son espacios abiertos al público y que reproducen lugares naturales y artificiales, urbanos y rurales, a una escala menor a 1:1. Estos pueden contener el modelo de una sola ciudad, una provincia o incluso de un país completo (el caso chileno), y representar desde edificios, ferias, caminos, casas, monumentos, montañas, lagos, bosques, automóviles, barcos o personas. Sus escalas de construcción varían desde 1:72 hasta 1:9. En Europa y Asia se usa la escala 1:25; mientras que en Estados Unidos, Australia Nueva Zelanda y el Reino Unido se han basado en escalas 1:12.

Si bien ya existían modelos de aldeas y parques en miniatura privados en el siglo XIX, dado a que ciertas personas colocaban pequeños edificios y trenes en sus jardines privados, el genero liliputiense se convierte en atracción turística de carácter público recién a fines de la década del `20, esto motivado por la tendencia de alejarse del concepto de ‹‹ciudad modelo›› a gran escala y avanzar hacia la representación del concepto de miniatura, para poder observar a cierta distancia e interactuar con monumentos de países lejanos.

El precursor de esta moda es el parque *Bekonscot*, en Buckinghamshire, Reino Unido, el parque en miniatura más antiguo que conserva su forma original. Construido en los años ´20 para ampliar el jardín de su dueño, se idearon maquetas de casas modelos y posteriormente se abrió al público, siguiendo las sugerencias de amigos y familiares, para fines caritativos. Por su parte el parque *Madurodam* (1952) en La Haya, Holanda, se destaca por representaciones de sitios históricos, molinos que giran, barcos que navegan por canales y trenes que recorren toda la ciudad sobre una red ferroviaria en miniatura que abarca un recorrido de cuatro kilómetros, la más extensa del mundo en construcciones a escala.



Bekonscot Model Village, Buckinghamshire, Inglaterra

Desde entonces se han creado muchos parques en miniatura, cada uno con sus propios objetivos: recaudación de fondos para caridad, educación, representación

histórica en miniatura, difusión de información turística de un país o región, o simple entretenimiento. Existen más de 40 parques en miniatura alrededor del mundo, pero si bien estos lugares o mini-mundos intentaron reproducir un fragmento de realidad a través de una selección de arquitecturas y paisajes por medio de una serie de dioramas o escenas, la particularidad del caso chileno es que su exhibición se desarrolló reproduciendo toda la geografía espacial de un país, acrecentando la relación de dominio, recorrido y visión territorial total para el visitante, gracias a la condición de escala propuesta por el modelo.

Esta condición de viaje planteada por Mundo Mágico ha fascinado a artistas y arquitectos del siglo XX, como fue el caso del matrimonio compuesto por Charles (1907-1978) y Bernice Eames (1912-1988) y su réplica de un itinerario en tren por pueblos y campos en miniatura registrado en el cortometraje *Toccata for toys trains* de 1957. Por otro lado, el escritor Paul Auster (1947), en su novela *La música del azar,* del año 1990, describe esta seducción en la descripción de la ciudad en miniatura (o ciudad del mundo) que el millonario Stone construye. Para Auster la construcción de este modelo a escala es, en un sentido, lo que podríamos llamar una utopía; un lugar donde el pasado y el futuro se juntan. Es esta condición de utopía la que hace posible el modelo de un paisaje o una ciudad en miniatura.

De esta forma es importante entender la utilización de la maqueta como elemento que puede establecer ciertos parámetros de educación o experiencia. Aquella estructura u objeto de representación física o arquetípica a pequeña escala que sirve como guía para mostrar los detalles de construcción y el funcionamiento; o incluso la apariencia para poder realizar, a partir de ella, recorridos y simulaciones. Una maqueta es entonces un simulacro a escala reducida de un objeto o espacio ideado.

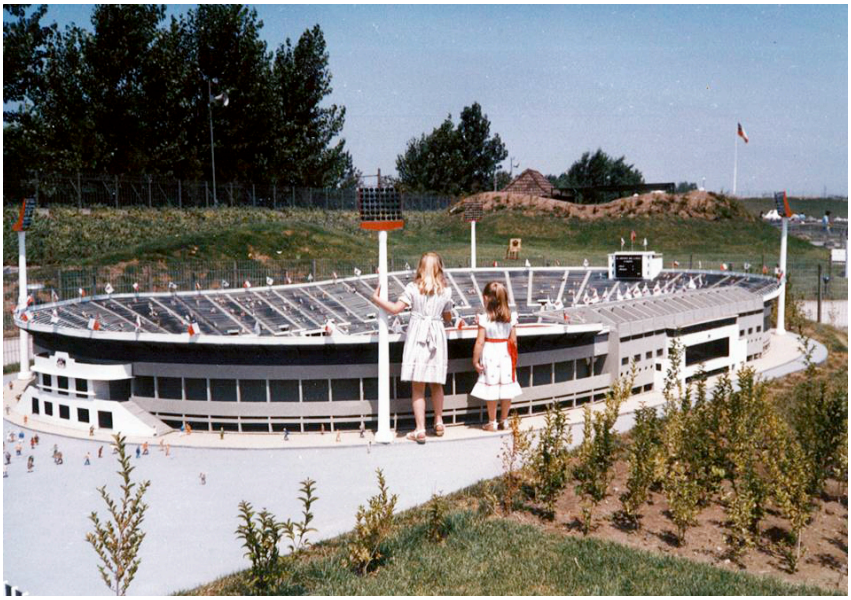
Porque la maqueta, o en este caso el parque en miniatura, crea entornos imaginados, simbólicos; su tamaño a menudo configura lugares de irrealidad con

parámetros espacio-temporales; y también por ello suelen conformar universos metafóricos y utópicos, pues todos los valores pueden ser ahí exaltados. Pero estas representan realidades en sí mismas acabadas. Desde este punto de vista dejan de ser representaciones utópicas para convertirse en ideas resueltas. De ese modo introducen en su lectura valores que conciernen a la experiencia particular del espectador que las contempla.

Se trata de una experiencia visual similar a la que se puede tener en la contemplación de un monumento lejano. Existe en ambos casos una distancia física y conceptual que en principio resultaría insalvable: la que conllevan la reducción de dimensiones en la maqueta y la que supone la distancia en el paisaje. Y aquí el sujeto vive una experiencia que nos remite a la imagen del individuo sobre la cima montañosa contemplando un mar de nubes y crestas en el famoso cuadro de Friedrich. Pues la distancia construye miniaturas que se extienden hasta el horizonte, y, desde esa altura, el individuo se ve gratificado con una relativa sensación de dominio.

En *Chile en Miniatura*, el paisaje representado no sólo proponía un único futuro sino que, al igual que un caleidoscopio, estallaba en una gran cantidad de posibles visiones, dando cuenta de un territorio múltiple, una verdadera heterotopía (Foucault, 1986). Se utiliza la maqueta como simulacro y simulación de la visión que la Dictadura deseaba proyectar a principios de 1980. Pues la simulación es fingir tener lo que no se tiene. Así, por ejemplo, el borde costero es redibujado, presentando no sólo un litoral transformado, sino que fuertemente tensionado por sus elementos productivos, en un trazado donde se enfatizan las posibilidades extractivas que ofrece el mar chileno sobre otras, como aquellas referidas al turismo. Otra visión se establece mediante la instalación de siete líneas de ferrocarril, presentando así a un país donde el tren sería el principal medio a través del cual viajar y leer el territorio. También se construyó el vínculo fundamental de un país con sus altas cumbres en relación a los asentamientos humanos, dando cuenta que en Chile ciudad y montaña actúan como dos

entidades fuertemente vinculadas, partes de una misma totalidad. La cordillera instalada como elemento simbólico de representación o identidad del país. Por eso insistimos en que la construcción de este modelo por medio de una simulación, proporciona la opción de "cuestionar la diferencia entre lo verdadero y lo falso. Hasta donde llega lo real y donde comienza el espacio imaginado" (Baudrillard, 1978, p.12).



Swinburn, J. (1983). *Maqueta Estadio Nacional, Chile en Miniatura*. Impresión digital. Archivo Jorge Swinburn, Santiago de Chile.

De ahí que enfrentarse hoy al proyecto *MundoMágico* implica poder interrogarlo, por un lado en cuanto al imaginario de paisaje que el modelo proponía y por otro, en cuanto a la forma que este proyectaba los lineamientos para la futura construcción de un ideal de país. A lo anterior hay que agregar que este doble proceso de representación y proyección fue llevado adelante en un período donde el ambiente político, económico, social y cultural se vio fuertemente marcado por la Dictadura, por la irrupción de la arquitectura posmoderna y por las dramáticas transformaciones a las que estuvieron sujetas las ciudades del país. El modelo proponía el control absoluto de los elementos simbólicos naturales y económicos que el gobierno necesitaba, para proyectarlos y disponerlos en un terreno que permitiera delinear y guiar a una nación hacia el siglo XXI, pues "los políticos

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

Chile en Miniatura es también una representación paradójica de la condición imprecisa de lo que es o no es ciudad, construida en un momento histórico donde el crecimiento urbano estaba transformando violentamente al territorio nacional, volviendo imprecisos estos límites. De hecho en el modelo, y en el caso específico de Santiago, la grilla fundacional resultó drásticamente transformada, alterándose sus distancias constituyentes, orientaciones e incluso los edificios que compartían una misma cuadra, dando cuenta más bien de un Santiago alternativo formado por unas cuantas manzanas monumentales. El truco no se trataba de confundir con lo real, si no de producir un simulacro, con plena conciencia del juego y del artificio.

A casi 20 años del abrupto cierre del parque en miniatura, nos encontramos con un paisaje devastado, contrario a la visión de lo que se deseaba proyectar de un país con vistas paradisíacas y una economía pujante. Un verdadero Oasis. Hoy todos los elementos simbólicos presentes en este territorio, representados en las fotografías del proyecto, establecen un escenario distópico que supone la ruina como resultado de la no acción del ser humano, al no cuidado de estos monumentos emblemáticos, que en su momento fueron enarbolados bajo el dictamen del progreso y la imagen del futuro. Por eso es necesario preguntarse cuál era el imaginario de paisaje chileno, pues resulta paradójico que la realización de este proyecto fotográfico haya coincidido con un levantamiento histórico de un pueblo que cuestiona el modelo, los simbolismos y la propia cultura, provocando el derrumbe de todo el imaginario construido por una élite y una clase política, la caída de una cortina que no dejaba ver las enormes falencias que teníamos como nación. Mundo Mágico es hoy un terreno apocalíptico, la representación gráfica de un Chile que no terminó por cuajar, repleto de maquetas chapuceras derruidas por el paso del tiempo, y rodeadas por una vegetación que ha recuperado su lugar.

4. EL PAISAJE COMO UNIDAD SIMBÓLICA DE IDENTIDAD

¿Dónde estabas tú cuando yo fundaba la tierra? Házmelo saber, si tienes inteligencia.
¿Quién ordenó sus medidas, si lo sabes?
Job 38, 4-5.

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

Las costas chilenas tienen una extensión de aproximadamente 8.000 km y además, el desierto de Atacama, el más árido del mundo, cubre una superficie de aproximadamente 105.000 km^2. Por otro lado, la cordillera se presenta como una monumental barrera que está permanentemente visible a lo largo de todo el territorio. Esta condición de frontera ha sido utilizada por la sociología política para representar a la naturaleza como fundamento de un espacio común que es capaz de vincularnos simbólicamente y dotarnos de una personalidad particular, pero que también, y al mismo tiempo, nos obliga a dominarla y controlarla.

La configuración del imaginario de país se ha forjado desde sus inicios por una visión extranjera que aprecia al país como una frontera, una especie de limbo que tiene a la Cordillera de los Andes unos de sus elementos recurrentes. Emblema absoluto de las representaciones visuales que la han concebido como máxima representación de la pureza, de lo prístino y lo misterioso. Una naturaleza admirable y sublime, o violenta y hostil, dependiendo de la subjetividad con la que se mire. Es por esto que también se le ha dado una condición de orden, de estabilidad, de grandeza; elementos valóricos de la representación que los gobiernos han deseado proyectar hacia el exterior.

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

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

A partir de 1820, con los artistas románticos que llegan al país, el paisaje y el territorio nacional son mirados, usando valores artísticos y de identidad (específicamente la cordillera), desde la óptica de una concepción del hombre en unidad con la naturaleza; y de esta como parte del orden divino. Se resaltan las magnitudes sublimes de las fuerzas de la naturaleza, el campo solemne y sereno que rodea las ciudades, y el valor de los habitantes en sus labores cotidianas, usos y costumbres. El Océano Pacífico se transforma en una temática representativa del arte nacional, un lugar simbólico, sentimental y nacionalista, que en contraste con su nombre, se refleja como un escenario amenazante que pone

en jaque la existencia del individuo. Con artistas como Antonio Smith (1832-1877) o Alessandro Ciccarelli (1808-1879) el paisaje retoma su sentido etimológico retratando la idiosincrasia de los habitantes en los lugares que le son propios. En sus pinturas valoran la naturaleza y el poder de la mano de obra chilena que habita este territorio con su singularidad. (Valdés, 2014)

A partir de esto comienza una revalorización del ser humano como ser racional, como un sujeto capaz de valerse por sí mismo. Naturaleza, razón y progreso se tornan los pilares esenciales para la construcción de la nueva nación. La riqueza intelectual y metafísica queda atrás, reducida a meros intereses especulativos y filosóficos, y se da paso a un interés por lo terrenal y el valor del suelo como medida de patrimonio. Esto origina una mirada racional hacia la vida y el entorno, y en cómo comenzamos a tener control y determinar el orden del espacio natural por medio del poder. La lógica del dominio de la naturaleza supuso, por tanto, el sometimiento del territorio y de cómo se podía ordenar. La naturaleza es caótica y los estados emprenden la labor de arreglar los ‹‹defectos de la naturaleza›› conduciendo los ríos, levantando puentes, cercando territorios o adaptando los puertos para corregir el mar.

Se busca que la naturaleza quede a disposición del ser humano con el objetivo inconsciente de lograr su domesticación. Desde esta perspectiva, el dominio del entorno no solo se ve reflejado en la exploración y la investigación con propósitos políticos y/o económicos, sino también en aspectos que tienen que ver con la comprensión del territorio en su conjunto, para poder así entenderlo y enfrentarlo. Esta acción ha influido directamente en el ambiente cultural chileno al impulsar una serie de acciones sobre el territorio nacional que terminaron finalmente por transformar la imagen tradicional que, influenciada por la importación del imaginario europeo, se tenía de él. A partir de 1850 se generó un modelo de ordenamiento del territorio que derivó en la representación que en la actualidad tenemos de nuestro país.

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

En un inicio, y previo a la dinastía del ferrocarril, la visión era más horizontal y determinada por hitos geográficos puntuales y reconocibles: montañas, ríos, valles, islas o puertos. Hasta 1850 el país era compuesto por varios Chile; era un intento de nación. Esta multiplicidad era dada por la dimensión plural de su territorio. Las distancias eran enormes y esto contribuía a mantener un cierto grado de aislamiento y poca comunicación entre los pueblos y ciudades. Esta imagen se contrapone con una mirada territorial que a partir del siglo XX se consolida con la idea de nación y soberanía, apoyada por el desarrollo del ferrocarril y la ampliación de las fronteras productivas.

Entonces, la percepción del territorio es posible determinarla en dos grandes momentos. Uno se inicia en la Colonia y termina hacia 1850, momento en que el proyecto oligárquico comienza a consolidarse. Posteriormente la construcción del ferrocarril, los caminos, el correo, la construcción de puertos y fábricas posicionan el reconocimiento de nuevos territorios, fortaleciendo con ello el triunfo por sobre la naturaleza y el dominio del Estado. Paralelo a eso se va estructurando la idea bien delineada del sentido de país, cuyo marco esta dado por el progreso material en obras portuarias e infraestructura en general, lo que sumado a la incorporación de una serie de riquezas naturales al comercio nacional, aportó a posicionar a una

sociedad que marchaba rápidamente rumbo a la felicidad de los individuos y del país del cual se era parte.

Con relación al concepto de ‹‹identidad››, podemos establecer una fuerte relación en tanto lo cultural, y a partir de esto entender que hay diversas concepciones al respecto, pues la identidad cultural está en constante y permanente reconstrucción; pero esto no ocurre al azar sino dentro de las relaciones que se originan a partir de símbolos e ideas existentes. El hecho de que existan estos símbolos e ideas permanentes, no asegura que sus significados hayan sido siempre los mismos. La identidad no es una especie de herencia inmutable, recibida desde tiempos pretéritos, sino que también puede estar sujeta a una intención dirigida con la finalidad de realizar un proyecto futuro. Estas ideas se van posicionando en el inconsciente colectivo con tal fuerza que pasan a formar las creencias centrales con las cuales los chilenos se definirían ante otros si así les fuese solicitado.

Ese pensamiento puede ser ejemplificado con el Himno Nacional de Chile, una letra que, de tanto repetirla, ha calado hondo en la conciencia de los chilenos. Escrita por Eusebio Lillo (1826-1910), este canto alaba constantemente al paisaje. Originalmente tiene seis estrofas y un coro, pero la versión habitual que cantan los chilenos (dejando de lado la tercera estrofa cantada en el período de la dictadura) es solo la quinta estrofa y el coro, en las cuales se ensalzan las características naturales del país, haciendo énfasis en su aspecto físico, geográfico y paisajístico más que en aspectos históricos, bélicos, libertarios o religiosos. Estos aspectos están en las otras estrofas, pero el común de los chilenos las ignora o las desconoce:

Puro Chile es tu cielo azulado / Puras brisas te cruzan también
Y tu campo de flores bordado / es la copia feliz del Edén
Majestuosa es la blanca montaña / Que te dio por baluarte el Señor
Y ese mar que tranquilo te baña / Te promete futuro esplendor.

Este himno, repetido sistemáticamente desde la infancia, es uno de los elementos que van formando de manera consciente o no, un imaginario colectivo sobre Chile. De ahí que en cualquier escenario de construcción de país, los gobiernos han persistido en utilizar las fronteras naturales de Chile para dotar a los ciudadanos de una identidad particular. El ambiente natural, formado por el relieve, y todos sus componentes geográficos: montañas, mares, ríos, quebradas, planicies, valles, islas, complementado por la altura y extensión de la cordillera, el desierto más seco del mundo y la enormidad del mar, van acentuando la sensación de aislamiento, de estar habitando lo más parecido a una isla. La sociedad chilena tiene conciencia de su aislamiento geográfico y de su ubicación en los confines del mundo. Y los gobiernos han sabido aprovecharse de esta condición de separación con respecto a sus vecinos, posicionando la idea de que nuestro país es próspero y fértil, que somos una gran nación, que los problemas del resto no nos afectan y que Chile es para los chilenos. Pues, muy por el contrario, el aislamiento genera ignorancia, arrogancia, racismo, xenofobia y hostilidad.

Si se hace una búsqueda rápida por google escribiendo ‹‹paisaje chileno››, llamará la atención que en ese recuento virtual aparecerán de manera constante playas y desiertos, una condición de paraíso en donde las Torres del Paine, el Valle de la Luna o los Moáis serán protagonistas. Esto porque las representaciones actuales de Chile están condicionadas por un componente turístico o de imagen de país para exportación. Estas representaciones del paisaje se han caracterizado por la predominancia del sur de Chile por sobre el norte, potenciado por la promoción del sur del país por parte de la Empresa de Ferrocarriles del Estado, que presentaba la configuración del imaginario paisajístico nacional reduciéndolo a una suerte de Suiza chilena. El norte, en cambio, resumido en la aridez del desierto, al parecer sin atractivo turístico y casi sin sistema ferroviario, no fue promocionado hasta fines del siglo XX. Eso mismo sucedió con los hielos, fiordos o canales de la Patagonia que seguían siendo territorios hostiles, extensos, lejanos y poco atractivos para las intenciones de unidad que el gobierno deseaba impulsar.

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

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

De acuerdo a la Real Academia Española, el término Cordillera designa a una serie de montañas enlazadas entre sí. Montaña, por su parte, describe una elevación natural del terreno de gran altura, que destaca del entorno; tiene mayor altitud que una colina y un volumen superior al del monte (RAE, 2020). Esta es asociada comúnmente con lo fronterizo, con los confines de un Estado, con un elemento que puede separar y dividir poblados, ciudades o países. Desde ahí es que esta interpretación de frontera como sinónimo de línea de separación es la que los Estados usan para suponer territorios y sociedades distintas de un lado u otro, y con esto otorgarles identidad. Esta historicidad política está arraigada en un vínculo que ha colaborado para invisibilizar otras perspectivas. La montaña, en escala amplia, ha manifestado un significado representado en la figura de una

barrera inexpugnable que permite, en tanto aislación de espacio geográfico, una producción dirigida de sentidos y valores nacionales.

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

Uno de los libros que ayudó a posicionar está imagen es *Chile Ilustrado: guía descriptiva del territorio de Chile, de las capitales de la provincia y de los puertos principales,* de Recaredo Tornero (1842-1902), impreso en París en 1872. Esta publicación, junto a algunos textos escolares, fueron piezas fundamentales para la difusión y masificación de un discurso central sobre qué era o debía ser Chile, cómo se le imaginaba y cómo debía ser proyectado hacia el futuro. La obra presenta a una burguesía joven, pujante y comerciante, que se apropia del paisaje a través del control de la minería y la industria. Se difunde la idea de mostrar en el extranjero a un Chile vanguardista, la nación más civilizada de Sudamérica, pionera, y con estándares de construcción a nivel europeo.

Otro evento importante que ayudó con esta imagen fue el pabellón chileno para la *Exposición Iberoamericana de Sevilla,* el año 1929. El edificio, diseñado por el arquitecto Juan Martínez Gutiérrez (1901-1976), rompe con la tradición de edificios de estilo francés presente en estas ferias y busca lograr una propuesta representativa del país. Lo logra por medio de una evocación simbólica, en la que sus volúmenes ascendentes y escarpados muros blancos sugieren una silueta de la Cordillera de los Andes. En el contexto de una exposición internacional, un edificio construido en base a la geografía nacional cobró un protagonismo inusual,

pues no se trató de un simple capricho arquitectónico, más bien la intención era reflejar una serie de ideas relativas a cómo se entendía Chile, y cómo querían que fuera visto desde el exterior.



Gutiérrez, J. M. (1929). *Pabellón de Chile,* Impresión gelatina de plata.
Exposición Iberoamericana de Sevilla, España

La cordillera nevada resultó ser funcional para utilizarla como símbolo de progreso, identidad y vanguardismo. Al tiempo de sugerir una geografía desigual, monumental y de clima mediterráneo, que en la visión de la época era asociada al desarrollo del espíritu de trabajo de la población (y de desligar al país de la América Latina tropical y sus prejuicios asociados), se podían expresar rasgos particulares e identitarios de país. El indigenismo y el folklore, propios del imaginario nacional de principios del siglo pasado, fueron sustituidos y sacrificados en post de una representación que apelaba a la idea de adelanto y civilización.

A lo largo del siglo XX, fueron los gobiernos autoritarios y nacionalistas, principalmente las dictaduras de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) y Augusto Pinochet (1973-1990), quienes prometían regenerar al país de las ‹‹inoperancias›› de los gobiernos parlamentaristas y llevarlo por la senda del desarrollo. Su principal misión siempre fue ofrecer hacia el exterior una imagen de país moderno,

adelantado y progresista. Mostrarse en la senda del progreso era un objetivo recurrente, se deseaba estar a la altura de las naciones más civilizadas; y cumplir con los objetivos económicos significaba atraer inversionistas extranjeros.

La necesidad de los nuevos gobiernos por representar una ideología e identidad general por medio de la incorporación de los paisajes locales siempre ha sido una constante. La dictadura de Pinochet sostuvo, a lo largo de su permanencia en el poder, una política cultural definida y coherente, apoyándose fundamentalmente en la eliminación del legado socialista y comunista e invocando a una restauración de la unidad nacional. Para esto recogió la interpretación del pensamiento nacionalista del paisaje chileno y lo asoció con el territorio central del huaso de la élite de los años sesenta. Este chovinismo concibió el paisaje como una objetivación del territorio y una alegoría de la nacionalidad por medio de la defensa de la ‹‹raza›› o de la ‹‹chilenidad››.

Tras la Reforma Agraria, y durante los primeros años de la Dictadura Militar, comienza un período de blanqueamiento de la identidad nacional, motivado por una nostalgia hacia un mundo tradicional y católico, instaurando valores amparados en el paternalismo. El desafío, tras el Golpe de Estado de 1973, fue reelaborar el imaginario nacional restaurando el alma nacional, limpiando los conceptos de sedición y dictadura y remplazándolos por misión, salvación y regeneración política. Con esta idea, el paisaje fue exaltado y castrado de sus bases folclóricas diversas y pluriculturales. Se reforzaron los valores culturales de derechas, se desacreditaron las representaciones alternativas de la identidad campesina, popular y nacional, se estableció un apagón cultural y se legitimó el nuevo orden despolitizado que originó un arte pasivo y tranquilo, alineado al régimen militar.

Esta tarea editorial consistió en la reparación de casas de campo típicas, instalación de estatuaria militar, promoción de las artesanías centrales y el arte de los antiguos grandes maestros de la pintura chilena y de la música apolítica. Se

fomentó la idea de que el huaso patronal era el representante de todo el territorio nacional. Se ensalzaron las bondades del campo chileno, paisaje rodeado de colores propios, luminosos y llamativos. Se privilegió la propiedad privada y se intensificó la naturaleza para glorificar al Estado, pues sobre este territorio existían diversos núcleos de atracción que debían ser ordenados.

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

El paisaje y las montañas, al mirarlas en su representación pictórica y política, demuestran que no son solo un reflejo natural, sino más bien, un conjunto de elecciones y reiteraciones que va transformando un fondo unitario y formador en un paisaje arquetípico e identificatorio. Si volvemos a ejercitar la búsqueda en Google y escribimos ‹‹Santiago de Chile››, ocho de las diez primeras imágenes

muestran en primer plano al barrio El Golf con sus edificios económicos, y de fondo la majestuosa cordillera nevada. Con esto podemos comprobar el proyecto de realidad y construcción identitaria de la élite que se asienta en los faldeos cordilleranos. La montaña arquetípica, vista desde Santiago, naturaliza el proyecto que se ha ido construyendo silenciosamente desde el siglo XIX. En esta tarea el Estado actúa como validador al seleccionar las obras pictóricas como catalizadoras de un paisaje nacional establecido, y que consolide con ello la unidad de un país autoritario, fuerte y centralizado propuesto por Portales, continuado por Ibáñez del Campo y anclado por Pinochet.

La realidad es que Chile, tanto por su formación geográfica como por el componente humano, no es un país homogéneo, (como de hecho casi ningún país lo es), si no más bien es una amalgama de variados componentes naturales y étnicos, que viven de forma diferente, asociados a espacios y costumbres variadas. La naturaleza cambiante de norte a sur, moldea la vida de los chilenos. Cada clima y cada paisaje forja caracteres particulares que responden a la sequedad del desierto, a la intranquilidad del mar y a la fecundidad de la tierra del sur. Es así como la vida del nortino está asociada a la vida del desierto; y la vida de los sureños está delineada por el clima lluvioso en el que le tocó nacer. La fertilidad de la tierra los hace ser amistosos y hogareños. Por otro lado el capitalino es reservado y solitario. Todos poseen identidades diferentes, que a su vez son diametralmente distintas a las de un aymara altiplánico, un pascuense o un chilote. Esta es una situación que hemos olvidado y que tiende a ser opacada o vetada por las imágenes predominantemente centralistas que circulan en el imaginario chileno. Según sea el lugar en que tocó nacer y los trabajos que se realizan para dominar la naturaleza, el ser humano adquiere actitudes diversas, que forjan un carácter propio, cambiante de región en región.

5. LA RUINA COMO ALEGORÍA.

> Llegará un tiempo en que sobre las ruinas de la corrupción se levantará la esplendorosa mañana del mundo emancipado, libre de todas las maldades, de todos los monstruosos anacronismos de nuestra época y de nuestras caducas instituciones.
>
> Samuel Fielden.

Tenemos claro que el paisaje no es lo mismo que naturaleza. En tanto construcción visual constituye de una mediación de la mirada y de un conjunto de recursos técnicos y formales. Supone también una distancia de su referente natural. Quien vive en la naturaleza ve ríos, montañas, valles y acantilados, no paisaje. Es por esto que la tradición paisajista ha sido habitualmente el fruto de una experiencia, a veces apasionada y otras apegada a la nostalgia, que encuentra en la naturaleza un espacio de reflexión sobre las vicisitudes de una vida cada vez más apartada del entorno natural.

Desde la (re)presentación, el paisaje ha sido una forma de posicionarse en el mundo. Es la traducción de una mirada que se sitúa frente al universo en un instante de interrogación y desconcierto. Así lo ha demostrado el paisaje romántico con su insistencia en la pequeñez del ser humano ante la magnificencia de la naturaleza, metáfora del agobio frente a un mundo que parece escapar al control del hombre. Posteriormente el Impresionismo forjó su propia mirada de este mundo en transformación a través de la experiencia del paisaje. La insistencia por pintar al aire libre señala su resistencia ante una realidad urbana cambiante, donde las fábricas, los medios de transportes y el avance tecnológico amenazan con anular el contacto con lo natural.

El retorno al paisaje desde una práctica artística nos obliga a preguntarnos por esa mirada detrás de las imágenes, por esas interrogantes y esas dudas. De otra manera, se caería irremediablemente en la superficialidad o en la nostalgia. Esto no implica que no debamos valorar la belleza de las imágenes, el sutil balance de

la tonalidad, o la claridad compositiva sino, más bien, entender que el paisaje no es, ni puede ser, un fin en sí mismo en la voluntad de un artista contemporáneo.

Una observación hacia ese paisaje contemporáneo nos permite descubrir sitios poco frecuentes, incluso muchas veces irreconocibles, fragmentados y con escasa referencia geográfica. Otras veces son lugares demasiado comunes. No apuntan a nuestro deseo de estar allí, más bien apuntan a decirnos que alguien estuvo allí. No importa cuan vasto sea el sitio retratado. Las imágenes serán siempre íntimas, personales y privadas que inducirán estados de contemplación o reflexión, a proponer una experiencia y una introspección. Por medio de este discurso inestable, en su voluntad de fijar las imágenes, conservar un ritmo latente y proyectarlo para la reflexión, necesitamos transformar este paisaje contemporáneo en una nueva ocasión para articular las interrogantes y desconciertos del mundo actual: un mundo caracterizado por cambios profundos producto de la intervención del ser humano y su necesidad de moldearlo a su antojo.

Con estos antecedentes es que nos sumergimos en un territorio en donde la idea de paisaje sublime no ha sido realmente apreciada. Encontrarnos ante un paisaje torturado, sometido a una profunda mutación producto del abandono, nos hace preguntarnos si es posible proyectar un imaginario político por medio del registro de un territorio en ruinas. Para ello es necesario confeccionar una idea sobre lo que supone el concepto de ruina a través de la imagen fotográfica. ¿Qué significa la ruina como elemento estético e iconográfico desde la representación visual? Desde este punto de partida, se establece una taxonomía general que sirve para constituir diferentes criterios de percepción respecto a lo que se ha considerado un ideal romántico. Describir como el concepto de ruina se articula desde una afección temporal ligada a una experiencia estética que se ampara, en su sentido amplio, dentro de la denominada corriente romántica.

La ruina simboliza, en la historia del arte, aspectos nobles, de transformación, de mejora, de memoria o de renovación. Nos admiramos de las consecuencias del

paso del tiempo, de la destrucción del hombre o de los restos de desastres naturales. Las ruinas, como estado caduco de una construcción o de un lugar, evocan de modo incierto su constitución anterior y la vida que alojaron. En su condición inacabada remiten siempre a una ausencia, que está mediando entre lo anterior y lo imaginado. Si la ruina nos da mucho que pensar, por su configuración material, es porque expresa o genera una idea de la imaginación, más que una idea de la razón.



Friedrich, C.(1819*) Klosterfriedhof im Schnee.* Óleo sobre lienzo.
Alte Nationalgalerie, Berlín, Alemania. (Desaparecida en 1945).

En la actualidad muchos fotógrafos están preocupados de resolver las problemáticas que está generando el cambio climático por medio de la documentación de paisajes en ruina, un paisaje que se ha derruido parcial o completamente debido a la carencia de mantenimiento o a los actos deliberados de destrucción. Los desastres naturales, las guerras y la despoblación, son las causas más comunes que llevan a una edificación a la ruina. Este concepto ya

formaba parte estable del repertorio de ideas y corrientes de pensamiento, reflexión filosófica y estética a partir del Renacimiento italiano, relacionado con categorías como lo Sublime y lo Pintoresco, propias del Romanticismo.

Desde lo fotográfico podemos generar esa representación de la ruina como metáfora y/o alegoría en torno al pasado de la humanidad y la condición moral de la existencia humana. La alegoría es una figura de inversión o cambio; es decir, dentro del campo de la retórica la alegoría puede ser vista como un enunciar misterioso con el que se expresa algo diferente del significado original-literal. En términos sencillos, es un concepto que dice una cosa pero simboliza otra. Es importante resaltar el carácter histórico que posee este concepto pues, a diferencia del símbolo, desde que las alegorías son usadas como imágenes a partir de la Edad Media, adquirieron significados según la época histórica en la que se presentaron.

Con respecto a esto Walter Benjamin (1892-1940) define la alegoría no solo como una forma artística sino, también, como una manera peculiar de presentación de una verdad, ligada a procesos históricos de diferentes épocas. Hablamos de alegoría como algo no inmediato, pues esto no se establece como lo simbólico, si no más bien surge a través de un proceso progresivo. El filosofo especifica que “la diferencia entre la representación simbólica y la alegórica consiste en que esta última no significa más que un concepto general o una idea que no coincide con ella, mientras que en la primera es la idea misma encarnada y hecha sensible. En la alegoría ocurre un proceso de sustitución y puede acercar la lectura hacia la noción de mito” (1990, p.157).

La alegoría no solo produce imágenes moralizantes, sino también sirve para reflejar fenómenos sociales. Para ejemplificar, unos de los principales representantes de la transición medieval hacia la filosofía renacentista es Dante Alighieri (1265-1321), que en su *Divina Comedia* presenta tanto imágenes alegóricas de carácter moralizante, características de la Edad Media, como

representaciones que describen los problemas religiosos, sociales y políticos de su tiempo. En el Renacimiento se da un cambio importante en el uso de este concepto, pues comienza a exigirle al lector/espectador una doble interpretación para que encuentre en estas imágenes fenómenos no tangibles, relacionados con el sistema social e histórico, algo así como lo planteado por Dante, que buscaba establecer hechos que merecieran una condena simbólica en una época específica.

Este cambio en el uso de la alegoría, hacia una búsqueda que tiene como tema central sucesos específicos, marca para Benjamin una forma que refleja su concepción de historia; este pensamiento está sin duda marcado por la exposición barroca y mundana de visualizar la historia del sufrimiento del mundo, y "ésta solo tiene significado en las estaciones de su decaer" (2010, p. 383)

Por ello Benjamin entiende la ruina como una comprensión alegórica de la historia en cuanto a su caducidad, esta se caracteriza por ser fundamentalmente dialéctica y especulativa ya que se mueve entre los extremos, es decir, las imágenes se constituyen por elementos de órdenes incluso contrapuestos que, según las convenciones de su tiempo, conforman un abanico de interpretaciones del contenido histórico en ellas planteado. En términos prácticos, el autor se encarga de diferenciar símbolo y alegoría dejando en claro que la segunda puede ser usada como una expresión crítica de los cambios históricos. Esta posición frente a la diferenciación entre símbolo y alegoría apunta a una nueva relación del arte y la historia con la naturaleza, pues la conexión que se tiene con esta durante el Romanticismo es vista desde su filiación con el símbolo, revelándola como una luz de redención. En la alegoría la naturaleza, al perder su sentido mesiánico, adquiere una proyección histórica, se seculariza para mostrar la historia de un mundo que, al igual que la naturaleza, muere.

Esta visión alegórica de la naturaleza es la que abre el problema del ámbito histórico, que surge con la entrada del individuo a la dimensión temporal, donde la

naturaleza se vuelve mortal; donde el mundo y el ser humano padecen y mueren. Para Benjamin el paso del tiempo constituye la historia, y esto se refleja en las ruinas que va dejando las sociedades a su paso. La ruina manifiesta la materialidad de las piezas que componen el mundo, y torna visible la acción devastadora del tiempo.

Según el alemán la expresión alegórica del Barroco expone el lazo entre la significación y la historia, poniendo de manifiesto que la ruina tiene que ver con la caducidad de la existencia terrenal que se trasciende y cuya finitud esencial es expresado por el símbolo paradigmático de la calavera. Esta fisonomía alegórica de la historia la vincula con la muerte, pues la calavera es el ‹‹retrato›› de la historia, pero también puede representar la historicidad biográfica de un individuo. La calavera contiene la idea de la finitud humana y natural y, si retomamos el concepto de origen, ésta no se refiere solamente al pasado, sino que lleva consigo también la capacidad transformadora del presente.

Al preguntarse por la historia de la ruina, Benjamin va más allá de la típica comprensión historiográfica, en la que los hechos narrados no cuentan con ninguna otra posibilidad de ser interpretados, y se cuestiona por el transcurrir real de los acontecimientos. Al hacerlo, el pensador se da cuenta que esta pregunta debe formularse desde el presente del historiador, pues la historia debe ser interpretada. La percepción de lo ya ocurrido, por parte del historiador, no está determinada por ese pasado que busca relatar, si no que ese pasado está condicionado por la visión del presente que este tiene. De esta manera la alegoría se convierte en la forma predilecta de la comprensión histórica, pues podemos ver el presente de la ruina, interpretando su pasado para plantear una posibilidad para el futuro.

Entonces, para romper con la idea de una temporalidad continua, propia de los vencedores, buscamos establecer un relato diferente. Desde lo fotográfico, concebir la historia y la narración en términos de imágenes, conlleva un potencial

emancipatorio tendiente a resignificar, a partir del presente, ausencias y derrotas pasadas. En el caso de *MundoMágico*, nos hemos enfrentado a un parque de maquetas en miniaturas de las que ya casi no queda registro. Solo un conocimiento histórico o documentado ha permitido establecer las asociaciones a través de las cuales hemos podido comprender el lugar en su condición de huella del imaginario proyectado. Las ruinas han dado paso a vestigios como testimonio de la existencia de estructuras que representaron el ideario de país. De esta manera nos permite documentar los procesos de transformación como concepto contemporáneo, centrándonos en el paisaje, espacio público, la memoria, etc., volviendo con esto la mirada a aspectos poco visibles de la estructura y la arqueología territorial, para abordar temas como el diálogo entre naturaleza y urbanismo, las geografías concretas con una carga histórica significativa, la economía como pilar de desarrollo, la cordillera como unidad simbólica, etc.



Abrilot, G. (2019). *Ruinas del Estadio Nacional, Mundo Mágico.* Impresión de tintas pigmentadas. Archivo personal del autor, Santiago de Chile.

La manera de comprender la idea de ruina, como se propone aquí, es no considerándola como un elemento de conservación patrimonial, que podría ser tal vez el marco más lógico o tradicional desde donde situarla. Esta idea se acerca a

la condición monumental o museística, alejándola de sus posibilidades en tanto apertura crítica con respecto a la construcción de un modelo de país. La presencia de la ruina va normalmente acompañada de placas con reseñas históricas o imágenes alusivas a la época ‹‹viva›› del lugar. De esta manera todo se presenta de manera ordenada y controlada para que el espectador tenga un cómodo acceso a este pasado reconstruido desde el presente. He aquí la ruina elevada a la categoría de monumento, como institucionalizado objeto de memoria y depositario de la identidad y la cultura de una sociedad. Muy por el contrario, Mundo Mágico se aleja de eso, y este proyecto desea realizar una aproximación hacia el pasado desde el presente, ofreciendo de este modo un entendimiento de cuáles fueron los aspectos que generaron su fracaso. Deseamos cuestionarlo, desfragmentarlo y no entregarlo en bandeja al usuario. La intención es que se establezcan múltiples lecturas externas y que sea el espectador quien saque sus conclusiones.

Porque cuando utilizamos la ruina o el vestigio como concepto, lo hacemos con el fin de encontrar algo material o inmaterial que quedó de esta planificación que fue olvidada. Esto nos permite saber que pasó por medio de una investigación o descubrimiento mediante una inferencia. De esta manera, el terreno nos puede dar pistas o sospechas para ir descubriendo esas evidencias que están presentes en las ruinas que han sido ocultadas por la maleza. La vegetación que ha recuperado terreno y las condiciones climáticas de los lugares abandonados han generado la visión de un terreno distópico, mostrando una decadencia que ha sido indudablemente producto de la intervención o ausencia de la sociedad. Y no son ruinas de un pretérito remoto: sino ruinas modernas, de un pasado reciente y cercano, lo que las hace aún más inquietantes. Pues establece que es la influencia del comportamiento humano que da cuenta de la condición de desecho, de producto residual y posterior abandono de este parque. Incluso es posible, a partir de un análisis mayor, identificar signos que se asemejan a verdaderos cambios medioambientales, propios de un comportamiento casi geológico producido por decenas o cientos de años. De ahí la la posibilidad de construcción

de un registro que manifieste las diversas texturas, materialidades, tonos y escombros de un territorio en abandono.

Fotografiar Chile en Miniatura ha permitido enfrentarse a un terreno que muestra la construcción de un imaginario de paisaje que no prosperó, y que en la actualidad se encuentra en ruinas, expresando con esto una alegoría de la derrota. Apreciamos vestigios de algunas maquetas, robo y destrucción de estructuras, aumento de vegetación al no poder ser controlada y contaminación por basura y escombros. Los elementos se encuentran en su ruinosa evidencia física y remiten a un pasado del que solo se observa un remanente fragmentario. Esta ausencia y deterioro abre perspectivas posibles para la interpretación, aparejando con ello un ejercicio de memoria e imaginación. Un recuerdo de lo incierto, de lo que pudo haber sido. Es así que este parque abandonado puede ser el ejemplo gráfico de un Chile inconcluso, pues *MundoMágico* es la alegoría del fracaso del neoliberalismo chileno, de la ausencia de políticas de turismo y protección del medio ambiente, de la depredación de los recursos minerales, de la crisis climática globalizada, de la ausencia de un Estado de bienestar. En definitiva, la alegoría de un modelo que fracasó y no pudo ser.

Este ejercicio de la memoria no se limita a una observación y reflexión sobre un pasado truncado, sino que además se orienta a un futuro aún posible, aquel que nos permita reflexionar sobre nuestra responsabilidad en el modelo que deseamos. Al situarnos en el lugar de una utopía no cumplida, podemos reflexionar y preguntarnos si es posible frenar el devastador impacto que estamos causando sobre nuestro ecosistema. Sentimos nostalgia por las ruinas de la modernidad, porque todavía parecen transmitir una promesa que se ha desvanecido en nuestra época: la promesa de un futuro diferente. Pero podemos establecer que ciertas secuelas son reversibles, podemos mitigar y reorientar en cierta medida el daño que hemos provocando.

6. CUERPO DE OBRA





















































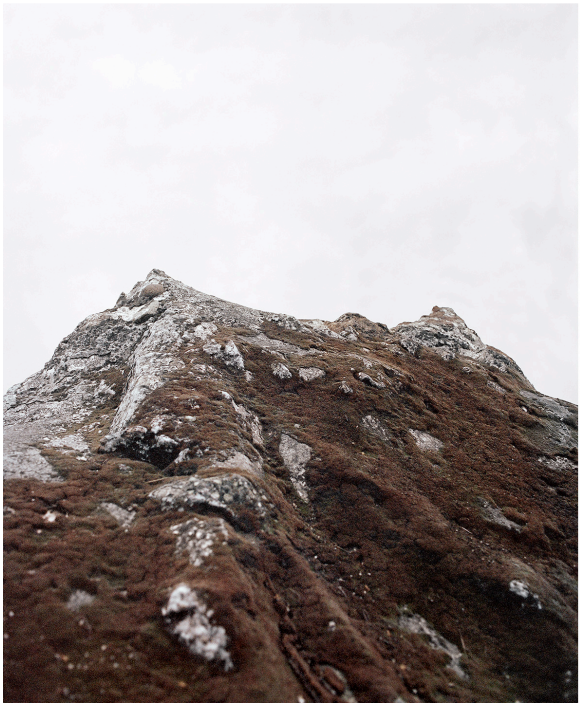









































7. ESTÉTICA Y ASPECTOS TÉCNICOS DEL PROYECTO

La crítica que se ha instaurado hoy en día desde la fotografía, ha manifestado ciertos compromisos con la problemática medioambiental. Desde esta posición se establece un ejercicio reflexivo y de observación que permita llevar a buen puerto un proyecto de carácter paisajístico, por medio de un acto fotográfico que se inmiscuye con la realidad propia del lugar a trabajar y que se posiciona como pieza fundamental para la creación de un lenguaje visual.

Para este proyecto, desde un inicio, surgió la necesidad de recorrer y comprender la compleja geografía presente en este terreno, desarrollando un plano imaginario que nos situara en las diferentes complejidades que la naturaleza contiene, para así poder retratar los diversos puntos desde una mirada topográfica, tipológica y documental. De esta manera, la construcción y la estrategia (técnico-visual) se ancla en el proceso de observación del paisaje, no solo como una rigurosidad orográfica evolutiva, si no como una unidad sistemática de signos. Esta necesidad de examinar los cambios del paisaje, producto de la intervención del ser humano, nos habla de la nueva comprensión de los aspectos urbanos tales como la expansión acelerada, la necesidad de infraestructura económica, el mal uso de las formas sustentables, la calidad de vida de las nuevas generaciones o la fractura del paisaje por medio de la tecnología. Esto se manifiesta con la extensión y disposición de los diferentes íconos, y la fotografía superpone su capacidad de reflexión y representación en pos de visualizar de alguna manera la situación que hoy en día vivimos como sociedad y como nos relacionamos con nuestro medio.

Para comenzar a concretar la idea de registro, se revisó exhaustivamente la historia del paisaje y se tomó como referente a varios fotógrafos que tenían esta disciplina como eje de su trabajo. Es así que *MundoMágico* remite y dialoga intertextualmente, para poder establecer un correcto lenguaje que beneficie al desarrollo de la obra, con el registro tipológico de Bernd y Hilla Becher, el estudio

de terreno de Xavier Ribas (1960), la representación de la vegetación como escultura de Cocis Ferrari o los guiños que se realizan a *The New Topographics.*

Desde un comienzo, en mis trabajos autorales, la elección de los materiales, las técnicas y las tecnologías empleadas son decisiones de gran importancia y no son solamente un fetichismo técnico/tecnológico. Se posicionan como la herramienta fundamental para reafirmar el discurso y los planteamientos de mis obras. Esto implica necesariamente que el resultado, es decir la fotografía, debe poseer una gran calidad en términos de nitidez, resolución y detalles, asuntos vinculados al tipo de película fotográfica, su sensibilidad, etc.; y en el ámbito digital, al formato / tipo / tamaño y resolución de los archivos digitales de salida. Además esta calidad que busco reside en otros importantes factores como el tipo de lente, el uso de cable disparador, levantar espejo y retardar la obturación, el control de la profundidad de campo o de la luz (exposición) que el material fotosensible recibe.

Por esta razón, para lograr una disciplina y estética específica, la elección técnica / tecnológica más apropiada fue el uso de una cámara de formato medio 6x7 (56mm x 69,2m), y ciertos accesorios indispensables para una correcta captura fotográfica. Gracias a la particular característica de estas cámaras se posibilita gran detalle y calidad de imagen; pero el trabajo en terreno con este tipo de equipo es bastante pausado, se trata de una concepción diametralmente opuesta a la rapidez de los sistemas SLR, sean en sus versiones analógicas o digitales. El formato medio nos invita a detenernos, a tener una total concentración, a ritualizar el acto fotográfico, a tener una actitud reflexiva, totalmente ajena al vertiginoso desarrollo de las últimas tecnologías y modalidades de registro fotográfico, donde el punto extremo es representado por los teléfonos móviles que integran –además de variadas funciones–, cada vez más megapíxeles e inmediata conectividad.

Optar por trabajar con película fotográfica es una decisión que, aparte de la excelente calidad que brinda, aporta a conceptualizar la materialidad como huella, debido a que la luz se impregna en el negativo dándonos una mayor idea de la

veracidad de lo ocurrido. A diferencia de lo digital, que nos incita a obturar reiteradas veces para conseguir una buena imagen, el soporte analógico nos permite previsualizar, detenernos a observar y meditar, pues el rollo de película solo proporciona 10 cuadros. De esta manera podemos imponernos el desafío de obturar solo una imagen por lugar, reflexionando y enfrentándonos a la escena desde el punto de vista más adecuado; y teniendo claro de antemano los parámetros de exposición, hora del día y condiciones climáticas especificas.

Para lograr esto, la implementación de un exposímetro de calidad profesional es imprescindible, además del uso de una técnica correcta de fotometría, sobre todo al usar película color, considerando su latitud de exposición de 3 puntos aproximadamente. Los mejores exposímetros, por su exactitud y sensibilidad son los digitales. Estos poseen una fotocélula de silicio y generalmente contienen múltiples modalidades de medición para luz continua, flash, luz incidente o reflejada y medición puntual. La técnica de fotometría utilizada en este caso fue de medición puntual, debido a las condiciones climáticas del lugar.

En un inicio el proyecto iba a ser realizado íntegramente con luz difusa gracias a los días nublados de invierno y a una intensa neblina en las primeras horas de la mañana. Esta neblina permitía obtener una atmósfera apropiada para ir develando la vegetación y los vestigios de forma sutil. Pero con el correr de los meses, cuando empezó el proceso de captura, la neblina dejó de aparecer (quizás por el abrupto y rápido cambio del clima que está viviendo el planeta) teniendo que modificar la luz y la paleta de color del proyecto. En el caso de las cordilleras y el estudio de suelo, la captura se realizó en días nublados, esto daba una luz difusa que permitió mantener una uniformidad en su tipología. El contraste de la escena siempre era ‹‹normal››, lo que simplificaba los cálculos de exposición y la pre visualización de los resultados.

En el caso de la vegetación y el registro de los vestigios de las maquetas, se optó por fotografiar en primavera, al atardecer, pensando en obtener una luz dorada

gracias al sol que iluminaba en 45 grados. De esta manera se podía lograr volumen y profundidad, además de una paleta de color que privilegiaba los naranjos y los azules permitiendo componer de manera pictórica. En muy pocos casos se debió usar ‹‹exposiciones de compromiso››, es decir, sacrificar levemente o sombras extremas o luces. Como se usó película color, primero se realizaba una medición de las luces que aún mantenían detalle, con la finalidad de obturar pensando en el revelado posterior.

Estas decisiones buscaban recurrir a una psique que dialogue con el espectador, que sea un ejercicio reflexivo para encontrar en esas vistas un sentido y una sensibilidad. Quizás la idea romántica de retomar el paisaje desde sus concepciones históricas, sin eludir la mirada sentimental, es la propuesta para encontrar un lugar silencioso que proyecte una consciencia crítica, que nos permita comprender el tipo de país que construimos. De esta manera el registro hace renacer, desde una mirada incisiva y descarnada, a una nación que está en proceso de cambio.

El transporte del equipo también es un punto importante. Cuando se trabaja en terreno trato de llevar todo el equipo en el bulto más pequeño, de la forma más cómoda posible, además este debe quedar bien protegido y con fácil acceso. Mi elección fue una mochila WANDRD PRVKE. En esta podía llevar todo el equipo necesario, la cámara, dos objetivos, película fotográfica, accesorios, fotómetro, cuaderno para apuntes, etc. Durante la captura de imagen suelo colgar la mochila en el trípode, en su eje central, para darle más peso y ganar estabilidad.

Entonces, para resumir, este proyecto fue realizado teniendo como punto de partida la captura analógica y un posterior traspaso digital. Fue realizado en un período de 2 años, en los cuales se establecieron una serie de visitas al lugar para recorrerlo, realizar anotaciones y diseñar el tipo de composición. Esto permitía comprender las características geográficas de una propiedad abandonada y ambigua. El recorrido

establecía el reconocimiento de los diferentes hitos presentes, para luego comenzar a crear las diferentes series que podrían componer este proyecto.

Posteriormente se reunió bibliografía específica, necesaria para un correcto proceso de investigación. Dentro de las tareas impuestas, se efectuaron una serie de entrevistas con el arquitecto del parque temático y con algunos actores relevantes de la historia de Mundo Mágico. De esta manera, las distintas experiencias sobre este territorio permiten dar cuenta de las características del espacio, que representadas a través de la fotografía, logran entregar una identidad que sea propia de este lugar, generando con ello la posibilidad de reflexión por parte del espectador, con la intención de posicionarlo en el espacio desde nuestro imaginario y dotarlo de una cultura de paisaje que cada vez es más necesaria dentro de nuestra sociedad.

Una vez recopilada la información se procedió a realizar el proceso fotográfico usando película Kodak Portra 160 para formato medio. Se dividió el proyecto en series: suelo, vegetación, maquetas, cordilleras y texturas. Durante este tiempo se utilizó un total de 17 rollos, totalizando una cantidad de 170 imágenes aproximadamente. El proceso de postproducción incluyó el revelado químico de los negativos y la exploración de la emulsión utilizando un escáner de tambor virtual Hasselblad Flextight X1, dotado de un lente Rodenstock de alta calidad. La digitalización, a 3200 dpi, generó un archivo de salida Tiff de 60x73 cm a 300dpi y 16 bits. Luego de una minuciosa limpieza digital de impurezas, polvos y residuos, se trabajó en la postproducción digital con el programa Photoshop CC y Camera Raw de Adobe, calibrando la imagen a través de niveles, curvas y correcciones selectivas para lograr una perfecta gestión de color.

7.1 EQUIPO FOTOGRÁFICO Y TÉCNICO UTILIZADO

- Cámara Mamiya Rz67.
- Objetivos.
    - Mamiya Sekor Z 65mm f.4.
    - Mamiya Sekor Z 110mm f.2.8.

- Kodak Portra 160.
- Exposímetro Sekonic L-408 Multimaster light.
- Trípode Feisol CT-3472 lv.
- Cabezal Feisol CB-50DC.
- Cable disparador.
- Nivel de burbuja.
- Mochila WANDRD PRVKE 31L Backpack.

- Escáner Hasselblad Flextight X1.
- Lente Rodenstock.
- Software Flexcolor.

- Photoshop CC
- Camera Raw.
- Indesign CC

CONCLUSIONES

El propio paisaje se ha convertido en una noción demasiado compleja, demasiado ambigua, como para poder esperar de ella ‹‹ilustraciones››.
Jean François Chevrier.

Desde sus inicios la fotografía ha servido como instrumento para representar diversos temas que conciernen a nuestra sociedad, y desde esa base se le utiliza como lenguaje, encontrando un eje por medio de la lectura que se le ha dado al paisaje dentro de la imagen. En sus comienzos los fotógrafos heredaron la concepción pictórica que se tenía del paisaje y desde ahí han ido identificando la evolución del ser humano en relación al espacio, desarrollando nuevos puntos de vista e interpretando las variables del concepto. Es así como el término ha modificado su significado dentro de la fotografía, y en la actualidad se plantea que este, en el sentido moderno, es preferible denominarlo como "vista topográfica por la fuerte voluntad de realismo en la reproducción de formas del espacio que parece prevalecer sobre cualquier interpretación subjetiva" (Chevrier, 2007, p.42).

Entendiendo este desarrollo histórico, estilístico y conceptual de la representación del paisaje, es fácil de deducir que nos localizamos ante un concepto de alta densidad. Ya la palabra paisaje denota un sentido expansivo, amplio y complejo, que no se consume en lo evidente, sino que se involucra con una maraña de pensamientos que la complementan y envuelven con otros campos de acción. Además el paisaje es adaptable y posibilita una variedad amplia de lecturas, pues se comporta como una herramienta de interés particular para artistas y fotógrafos contemporáneos. Reúne en si toda la diversidad de nuestra existencia, encontramos en este huellas y evidencias del accionar social, cultural, político, ecológico, histórico y económico.

Hoy la fotografía es tan masiva que su manipulación y entendimiento es cada vez más ambiguo. En torno a esta situación, el fotógrafo intenta generar una reflexión

y un estudio sobre el emplazamiento, desenvolviéndose en él y generando variables que reflejen su forma de pensar, estableciendo que la imagen, por medio de su función documental, devela la relación del individuo y su entorno, logrando esa instancia de pensamiento y análisis sobre el medio que habitamos.

Dejando de lado la contemplación de la imagen o la naturaleza, y enfocándose en la construcción de un territorio alterado, se puede establecer que la relación de la fotografía con el paisaje se ha presentado como un instrumento para simbolizar sus características, y a su vez esta se relaciona y dialoga con el ser humano. Este proyecto ha logrado un vínculo entre el paisaje, la maqueta y la vegetación, siendo a través de este documento participes de un archivo histórico que servirá para registrar los cambios que ha tenido nuestro país y la sociedad; y como se han desarrollado, desde la estética del paisaje, las nuevas formas de vida.

El tiempo ha dado cuenta de como han cambiado nuestras formas de relacionarnos con el medio ambiente y la manera en que habitamos estos espacios. En la actualidad estas necesidades se han desarrollado alrededor de un sistema que privilegia la industria, la economía y la alienación por sobre la convivencia solidaria y la salud. Las complejidades de este sistema han generado un condicionamiento hacia lo individual, hemos limitado la relación con nuestro ecosistema y las reflexiones que podemos generar sobre esta problemática son limitadas, debido a una escasa cultura paisajística que permita el desarrollo de una identidad del individuo con el paisaje que lo rodea. En ese sentido, este proyecto busca generar un espacio de reflexión con respecto a un terreno en particular, que sufrió el abandono, la contaminación y la intervención constante; y que contenía en su construcción el imaginario ideal de lo que debía ser un país.

El caso puntual del parque temático Mundo Mágico, es que la naturaleza fue transformada e imaginada con el propósito de beneficiar el desarrollo del ser humano a partir de su posición con el lugar físico en el que se encuentra. La alteración del paisaje, a través de la mutilación de la naturaleza y la selección

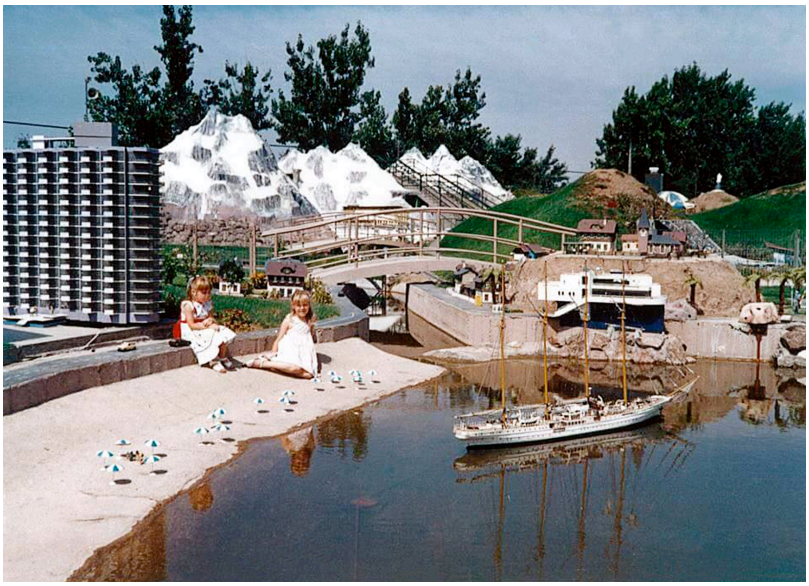
arbitraria de sus elementos icónicos, incita a documentar el nuevo paisaje del progreso que hoy está en cuestionamiento. Este país es, en cierto modo, un lugar monótono en donde la materialidad, las estructuras y los diseños se repiten una y otra vez. Por tanto, el proyecto sería básicamente un registro documental contemporáneo, lo que no imposibilita incluir este registro dentro de lo artístico. Es así que la motivación y el fundamento de registrar un paisaje alterado pasa desde lo sublime y lo bello, a lo triste y conflictivo, como una mirada crítica cargada de ideología activista.

Y desde esta observación es que la fotografía de paisaje es una construcción cultural que también conlleva de forma implícita fines sociales, políticos o económicos, y que además tienen una relación directa con la mirada, con el modo ver. Por un lado contiene todas las características visibles de un pedazo de tierra, por lo general considerada en términos de sus características estéticas; y por otro lado como una imagen (dibujo, pintura, fotografía) que representa un área geográfica. El paisaje no es la presencia de la naturaleza como tal; es más bien el producto de una relación múltiple que involucra al espectador con el entorno natural de manera directa pues este elige lo que quiere ver y lo ordena a través de la experiencia. Pero cuando hay una mediación entre el espectador y el paisaje, o sea la imagen, la libertad de este se ve limitada por la mirada del fotógrafo: encuadre, manipulación y edición, punto de vista, nitidez o valores tonales.

La exploración visual en este parque temático, a través de la fotografía, ha permitido la noción de una posición específica, una perspectiva política, pues la cámara se posiciona, encuadra, apunta y secciona precisamente desde el punto y perspectiva que nuestra postura ante el mundo nos ha situado. Este es por lo tanto un discurso articulado en sí mismo, con su propia dialéctica, que se sirve del análisis, de la disección, de la búsqueda de evidencias y signos, estableciéndose como un documento ante una realidad evasiva y multidireccional.

Gracias a la profunda investigación realizada para este proyecto, soy plenamente consciente de la tradición, de los quiebres, de las tendencias, de las problemáticas y del peso referencial que conlleva situar un trípode en determinado lugar y dirigir la cámara para enfocar y obturar determinada escena. Me interesa registrar los cambios que el paisaje ha ido sufriendo producto de la intervención del ser humano, y como este ha ido modificando sus relaciones con el espacio, desde su habitabilidad hasta su convivencia con el medio ambiente. Deseo con esto obtener un documento fotográfico que corra en paralelo con lo estético, logrando con esto una pieza autoral con convicción.

De esta forma, el ejercicio de exploración del terreno construido es una mezcla de rasgos identitarios, que nos dirigen de manera sutil a una reflexión sobre el lugar que estamos habitando. A casi 20 años del abandono de un parque que fue diseñado en dictadura, desde una mirada económica, cultural y política propias de un país capitalista, nos encontramos con el modelo de un país que no terminó por cuajar, distópico, en ruinas. La vegetación se ha apropiado del terreno y ya solo quedan vestigios de una época de ‹‹esplendor››. En esos instantes, la fotografía tiene la facultad para cuestionar y develar la fragmentada relación entre el ser humano y el lugar que habita, en la medida que puede otorgarle a este la posibilidad de detenerse en su entorno para así pensarlo y analizarlo con el fin de (re)encontrarle un sentido.



Swinburn, J. (1983). *Chile en Miniatura*. Impresión digital.
Archivo Jorge Swinburn, Santiago de Chile.

BIBLIOGRAFÍA

Baudrillard, Jean. (1978). *Cultura y Simulacro.* Barcelona: Kairós.

Benjamin, Walter. (1972). *Iluminaciones II: Poesía y Capitalismo*. Madrid: Taurus.

Benjamin, Walter. (2007). *El origen del Barroco alemán*. Madrid: Taurus.

Benko, Georges. (1999). *Espacio de las representaciones, representaciones del espacio: una relectura sobre el imaginario.* Toluca: Colegio Mexiquense.

Berque, Augustin. (2008). *La pensée paysagère*. París: Biblioteca Nueva.

Bozal, Valeriano y otros. (2000). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas (vol. I).* Madrid: Visor.

Briganti, Giuliano. (1972). *Les peintures de ‹‹Vedute››.* París: Electa France.

Cheng, François. (1979). *Vide et plein. Le langage pictural chinois*. Paris: Ediciones du Seuil.

Chevrier, Jean François. (2007). *La fotografía entre las Bellas Artes y los Medios de Comunicación*. Barcelona: Gustavo Gili.

Cosgrove, Denis. (2002). *Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista*. Boletín de la A.G.E. 34, 63-89.

Crary, Jonathan. (1996). *Técnicas de la representación*. Cambridge: The MIT Press.

Collot, Michell. (1986). *Points de vue sur la perception des paysages. En L`Espace geographique, Nº3, Visions geographique.* París: Ecole Normale Superieure.

Dubois, Philippe. (1986). *El acto fotográfico.* Barcelona: Paidos.

Eco, Umberto. (2004). *Historia de la belleza*. Barcelona: Lumen.

Esteve Secall, Rafael. (2001). *Nuevo segmento emergente de turismo: los parques temáticos.* Cuadernos de Turismo, núm. 7, pp. 35-54. Murcia: Universidad de Murcia.

Flusser, Vilem. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía.* Ciudad de México: Trillas.

Foucault, Michael. (1986). *Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias,* Diacritics Nº 16. Originalmente publicado en Architecture /Mouvement/ Continuité (1984).

Freixa i Font, Pere. (2005). *La Fotografía Panorámica y la Representación del Territorio: Antecedentes para una Indexación Virtual del Mundo.* Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

Gay, Claudio. (1854). *Historia física y política de Chile: documentos sobre la historia, la estadística y la geografía*. París: Gobierno de Chile.

Gianini, Humberto. (1988). *La reflexión cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia.* Chile: Universitaria.

Givone, Sergio. (2001). *Historia de la estética*. Madrid: Tecnos.

Goffard, Nathalie. (2019). *Intramuros. Palimpsestos sobre arte y paisaje.* Santiago: Metales Pesados.

Gordillo, Fernando. (2005). *El hábitat: Mutaciones en la ciudad y el territorio*. Bogotá: Tabula Raza.

Green, Jonathan. (1984). *American Photography: A Critical History, 1945 to Present.* Nueva York: Abrams Books.

Jenkins, Williams. (1975). *New Topographic. Photographs of a Man-Altered Landscape.* Nueva York: International Museum of Photography at George Eastman House.

Laneyrie-Dagen, Nadeije. (2005). *Leer la pintura.* Barcelona: VOX.

Lefebre, Henri. (1976). *Espacio y política: El derecho a la ciudad.* Barcelona: Península.

Levi-Strauss, Claude. (1961). *Arte, lengua, etnología. Entrevistas con Georges Charbonnier.* California: Siglo XXI.

Macfarlane, Robert. (2008). *Naturaleza virgen*. Barcelona: Alba

Maderuelo, Javier. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid: ABADA.*

Matos, Hector. (2005). *Visión general del desarrollo de los parques temáticos.* Recuperado de http://www.gestiopolis.com/marketing2/diagnostico–del–mix–de–marketing–del–producto–spa–hicacos–cuba.html. Consultado el 12 de octubre de 2019.

Newhall, Beamount. (2002). *Historia de la Fotografía,* Barcelona: Gustavo Gili.

Ono, Sokyo. (1962*). Shinto. The Kami Way. (Sintoísmo. La via de los Kami)*. Tokio: Satori.

Peliowsky, A., Valdés, C. (2014). *Una geografía imaginada: diez ensayos sobre arte.* Santiago: Metales Pesados.

Revista Exit. (2006), *Ruinas, Exit Nº 24.* Madrid: Olivares y asociados

Roger, Alain. (1997). *Court traité du paysage (Breve tratado del paisaje).* Paris: Biblioteca Nueva.

Rouillé, André. (1982). *L`empire de la photographie: photographie et pouvoir bourgeois, 1839-1870*. París: Sycomore.

Smith, Ian Haydn. (2018). *Breve historia de la fotografía.* Barcelona: Blume.

Szarkowsky, John. (1981). *American Landscape.* Nueva York: Little, Brown and Company.

Sontag, Susan. (2005). *Sobre la fotografía.* Madrid: Alfaguara.

Toni. (2013). *Fotografía de paisaje*. Recuperado de http://www.kamerawork.es/2013/02/fotografia-de-paisaje.html. Consultado el 12 Noviembre de 2014.

Virilio, Paul. (2003). *La máquina de la visión*. Barcelona: Paidós.

Yi-Fu, Tuan. (1974). *Topophilia. A study of environmental perception, attitudes, and values.* Nueva Jersey: Melusina.