

Tensión y elusión en la fotografía del paisaje productivo en Chile (2000-2020)

Avoidance and Tension in the Productive Landscape Photography in Chile (2000-2020)

José Ignacio Vielma Cabruja
Universidad de Chile
jivielma@uchilefau.cl

Laura Gallardo Frías
Universidad de Chile
lauragallardofrias@uchilefau.cl

Paola Velásquez Betancourt
Universidad de Chile
paovelasquez@uchilefau.cl

Enviado: 24 mayo 2022 | **Aceptado:** 8 agosto 2023

Resumen

Se revisan las prácticas fotográficas en los territorios asociados a la producción y sus consecuencias en el Chile contemporáneo, incluyendo cómo se hizo la selección y categorización del campo para construir un cuerpo de estudio con 28 casos. Con este se opera un análisis crítico, actualizándolo dentro de la discusión que ubica a la fotografía tensada entre la producción de «obra» y la de «documentos», y se recurre a las «poéticas de la fotografía del paisaje» propuestas por Santos Zunzunegui. Así se hace evidente cómo la veladura del hecho estético sobre la fotografía deja ver, debajo de ella, el dolor irritante de la destrucción del paisaje, y los trabajos seleccionados devienen ora obras, ora documentos, para atraer la mirada y, al ser mirados, evidenciar el daño humano sobre el paisaje.

Palabras clave: Fotografía del paisaje, fotografía contemporánea en Chile, extractivismo en el arte.

Abstract

Photographic practices in the territories associated with production and their consequences in contemporary Chile are reviewed, including how the selection and categorization of the field were done to construct a body of study of 28 cases. Within it, a critical analysis is conducted, updating it within the ongoing discussion that places photography in tension between the production of «artwork» and of «documents», and drawing upon the «poetics of landscape photography» proposed by Santos Zunzunegui. This reveals how the aesthetic overlay on photography allows us to see, beneath it, the disturbing pain of landscape destruction, and the selected works become either artworks or documents, both to capture the viewer's gaze and, when observed, highlight the human impact on the landscape.

Keywords: Landscape photography, contemporary photography in Chile, extractivism in art.

Introducción

En el contexto de Chile, Gonzalo Leiva («La imagen fija») reconoce cómo en lo fotográfico se han multiplicado los focos de atención, y lo que antes era una práctica que la élite usaba para establecer cánones visuales y culturales, se usa ahora para investigar aspectos múltiples de la realidad. En este contexto se busca indagar sobre la tensión clásica que opone la fotografía como «obra» a la fotografía como «documento», en relación con los registros fotográficos de los paisajes productivos en Chile abordados desde la visualidad como formulación estética. Esto contextualizado en la transformación de las prácticas visuales ocurridas con fuerza en el siglo xx y consolidadas en el xxi, donde el público espectador contemplativo se transforma en observador activo. De este modo, la obra –y especialmente la obra fotográfica como registro de lo visible– ha pasado a conjugar su valor como «explicación» versus su potencia como «implicación». En ese espacio de coexistencia es donde es posible utilizar ambas opciones «conjuntamente, haciendo de cada uno de ellos una manera de desplegar lo impensado en el otro» (Didi-Huberman 43).

En ese contexto, el objetivo principal de esta indagación es proponer y revisar de manera crítica un corpus –inédito en lo que agrupa y en cómo lo organiza– de imágenes fotográficas que aluden u operan en los registros de los territorios abocados a la producción en Chile en el contexto contemporáneo (2000-2020). Se pretende que este corpus sea amplio y representativo de distintas miradas sobre el tema. Por una parte, su construcción se realiza desde una serie de valoraciones y confrontaciones de los trabajos, a la vez que se proponen categorías de clasificación y observación acordes a cómo estas interpelan los procesos productivos y sus consecuencias. Por otra parte, la revisión crítica implica confrontar las imágenes con sus propias expresiones de los ejes clásicos de distinción de la fotografía del paisaje. La distinción que separa a la fotografía topográfica, o que pretende ser mero documento, de la fotografía que aspira desplegarse como obra visual, en correspondencia con la diferencia mencionada entre la imagen que «explica» versus la imagen que «implica». Esto se ha complejizado contemporáneamente en distintas categorías, como lo desarrolla, entre otros, Santos Zunzunegui. Como se verá, la utilización de las «poéticas» de Zunzunegui permite elaborar a mayor profundidad la tensión entre la imagen como «documento» versus la imagen como «obra», totalmente superada y artificiosa, y permite explorar desde lo que pretende ser mero registro, hasta las operaciones metafotográficas.

Zunzunegui reconoce la distancia histórica entre la fotografía «indicial» y la fotografía «simbolista», y propone un sistema de doble axialidad que opone la poética «indicial» a la «no-indicial», y la «simbolista» a la «no-simbolista». Sobre esta base, y con relación al corpus recopilado, se pretende detectar los desplazamientos de los trabajos, que se supone interfieren críticamente con la idealización estética, ya sea por distancia o, por el contrario, utilizando las elaboraciones estéticas como velos, capaces de hacer soportables las escenas del territorio degradado.

Es justamente en este espacio de relación –y con frecuencia de indistinción– entre lo documental y lo estético donde a la fotografía contemporánea que insiste en los tópicos del paisaje se le suele acusar de estetizar la desconfiguración del mundo, fomentando un «placer vacío» (Krieger). En este contexto, también se ha instalado una sospecha que implica una revisión desde la extrañeza de lo expresado. Esto en un momento donde el paisaje da cuenta de una nueva relación del sujeto con el mundo alterado, en una suerte sublime del «antropoceno» (Blanco Arroyo). Así, el hacer visible en distintas maneras la alteración del territorio resulta necesario para activar un nuevo concepto de paisaje directamente vinculado a las responsabilidades humanas en esta transformación, y reconocer que la obra como visualidad es especialmente capaz de sensibilizar de manera crítica a los/as espectadores/as como copartícipes en este proceso. De esta manera, se puede reconocer el rol de la obra visual en la sensibilización crítica del público espectador en relación con los nuevos paisajes y sus futuros posibles, poniendo en discusión la relación del ser humano con la naturaleza.

Antecedentes

Fotografía y margen estético

A pesar de que la convención *indicialista* sobre la fotografía hace que parte de su valor comunicativo provenga de su anclaje con una realidad exterior, su crítica ontológica contemporánea reconoce su imposibilidad de representar de manera verosímil, por lo que su apertura a modos expresivos diversos y su introducción en toda clase de dispositivos la ha dotado de autonomía estética y ha reforzado la crítica a su valor documental (Del Río, *Fotografía objeto*). Esto se tensa con el problema no resuelto de que el público la asume más como evidencia que como representación estética (Del Bufalo).

Lo anterior abre la pregunta acerca de si la fotografía puede ser a la vez documento y objeto estético, y si es posible percibir sus objetos como uno y otro a la vez. Dufrenne niega lo último de manera enfática, dado que una obra que pretende ser verdadera, en el mundo exterior a ella, no puede pretender ser estética, reiterando la separación entre arte y documento. Sin embargo, esta tajante separación ha estado de nuevo cuestionada por el reconocimiento de la potencia de lo fotográfico, que proviene de su inseparable relación con un real, pero al cual necesariamente excede. Es decir, el estatuto estético de lo fotográfico le permite salir de sus límites, produciendo lo que Velasco Padial denomina «percepciones marginales» (153). Estas cualidades estéticas pueden estar en el real retratado, pero también en el modo en que el fotógrafo o la fotógrafa lo retrata.

Según lo anterior, la cualidad estética de lo fotográfico puede reconocerse como un «exceso», un contenido exterior a su esencia, pero que paradójicamente lo determina. Como tal, la cualidad estética es un «velo» que modifica mayor o menormente lo documentado, el real referido en la captura, un tejido que intermedia en su recepción. En el corpus que se revisará se busca problematizar la relación entre documento fotográfico

y su experiencia estética en la que, en palabras de Rampérez, el arte actúa como un velo ante la presencia de la destrucción que subyace siempre tras él. Ante el hecho expuesto, con frecuencia doloroso, el arte asume el querer y el sufrir como experiencias sublimes y, por tanto, imposibles. Así, se presenta entonces este velo, experiencia adicionada – pero central– que cubre lo insoportable y posibilita lo placentero, aunque implique la imposibilidad de ver claramente lo representado.

En esta relación entre lo estéticamente bello y lo doloroso que se encuentra velado se produce, si el velo es excesivo, aquello que Barthes (*Mitologías* 68) identifica en algunas imágenes fotográficas como «la legibilidad perfecta de la escena, su conformación, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente», o en otras donde su sentido es demasiado «impresivo», por lo que «es rápidamente apartada; se le consume estéticamente, y no políticamente» y, de algún modo, es despojada de su noema de afirmar «esto ha sido».

En el conjunto de trabajos que se revisarán cabe preguntarse qué es lo que permite o impide que la imagen se mantenga dentro de la posibilidad de indicar o de representar. Puede adelantarse que lo capaz de desviar el sentido es la cualidad de la forma, y que de este modo es el contenido estético lo que se comporta como *punctum*, un pinchazo, un agujero, una pequeña mancha o corte por donde la imagen se derrama (Barthes, *La cámara lúcida*); por donde es capaz de escaparse más allá de lo documentable o verosímil de ella. La belleza o el escándalo que desvían inevitablemente la interpretación de la imagen es ese aparente azar de lo admirable, aunque doloroso, lo que en ella despunta, y que lastima. Para mayor particularidad, esta multivalencia de la fotografía es en extremo persistente en el tiempo, porque cuando la imagen fotográfica se ocupa de lo catastrófico, de lo horroroso –como en ocasiones ocurre con el corpus a explorar–, de la manera como reconoció Ronald Kay, las imágenes se hacen permanentes, indelebles, «transmitiendo con idéntica precisión su inagotable información», produciendo «recuerdos que no pueden llegar a su término» (24).

Paisaje y fotografía: documento versus visualidad

La mirada en relación con el paisaje ha sido fundamentalmente estética y valorativa, y luego anclada a lo cultural. En la amplitud actual del «todo es paisaje» (Azcárate y Fernández), este concepto «no designa simplemente a un escenario natural [...] sino que encarna más bien a una relación entre una naturaleza desplegada y la mirada que la contempla y determina. Sin mirada no hay paisaje» (M. E. Muñoz 50). Según desarrolla Maderuelo, el paisaje son ideas, sensaciones e incluso sentimientos elaborados a partir de un lugar percibido, o incluso un proceso, un *continuum* de transformaciones de territorios y significados, produciendo lo que Roger denomina «artealización», como la valoración colectiva desde una perspectiva estética.

En la fotografía clásica del paisaje natural, anclada a los modos de representación pictórica, se prescriben ciertas características tales como la visión central y antropo-

céntrica, la expresión o sugestión del horizonte, el formato horizontal, la amplitud del territorio inserto en la toma, la diversidad y complejidad, la ausencia de símbolos, la suavización del claroscuro con la distancia, la unidad visual y la plenitud compositiva (Zabalza). Pero la fotografía contemporánea ha evadido estos límites e insiste en incorporar nuevas formas y nuevos territorios no adscritos a esas prescripciones.

En las prácticas fotográficas recientes ha quedado en evidencia que el paisaje alterado por el ser humano como objeto de registro no opera siempre en el territorio explicativo de la aplicación de una técnica e incluso no remite a una formulación intencional. Por lo tanto, el paisaje antropocénico en su contingencia se acerca paradójicamente al paisaje natural. Pero esa capacidad de la imagen construida para dar significado, e incluso trascendencia a lo que simplemente está allí, produce una fotografía que ha extendido lo paisajístico más allá de lo bello natural o lo pintoresco, a la vez que lo ha bifurcado entre las prácticas que registran un territorio para su catalogación, estudio o colonización, y aquellas que interpretan, determinan y abren opciones estéticas sobre lo visto. El paisaje más cotidiano es una experiencia accidental, un objeto encontrado, y no la representación fiel a la idealización o el control (Vielma, «Ciudad accidental»). Este paisaje ordinario y banal es resultado muchas veces del mirar las localizaciones de la producción y reproducción del capital y sus contracaras. De este modo, aquella indistinción entre la fotografía como documento o la fotografía como producción estética ha permitido localizar estos territorios dentro de lo paisajístico por medio de una operación equivalente a la referida «artealización», vinculando lugares antes totalmente periféricos y sin interés con la cultura del paisaje, pero paradójicamente por medio de imágenes cercanas, directas, que Del Río («Arqueología de los accidentes») reconoce cercanas a lo forense, o incluso como documentos de destrucción.

Si resulta extraña o hasta incómoda la correlación entre estos «documentos de destrucción» con la estética del paisaje, es relevante revisar cómo la supuesta bifurcación de lo fotográfico entre «documento» y «obra visual» se origina con la misma fotografía del paisaje, descrita en su momento como «fotografía territorial», entre 1850 y 1870. Allí, pretendidamente, «la fotografía se establece en una relación especial con la visión, pero que se separa de cualquier observador en particular» (Snyder 182). Así, las primeras vistas fotográficas, por su perfección objetual, su detalle y su aparente indiferencia a toda decisión humana, aspiraban a una cualidad «topográfica», meros registros precisos de la forma del territorio, distanciándose supuestamente de las bellas artes.

Sin embargo, esta posibilidad de separar la subjetividad visual de la objetividad documental estuvo en crisis muy desde el principio, cuando la propia obra de quienes la practicaban comenzó a ser objeto de circulación y apreciación estética, o de consumo turístico y en medios de comunicación masiva.

Esta naciente tensión entre estos dos modos de fotografiar, según cometidos distintos o incluso opuestos, se da muy tempranamente en la clásica comparación entre Timothy O'Sullivan y Carleton Watkins. O'Sullivan realiza registros para las primeras expediciones territoriales científicas de Estados Unidos (1867-1869). El fotógrafo

inaugura una mirada apoyada en la técnica, buscando neutralidad. Se planta frente a territorios nunca registrados para dar cuenta de lo inesperado e inabarcable por medio de imágenes distantes y neutras, de bajo contraste y composición en apariencia rápida y desatendida (Snyder). De este modo, el acceso estético a estos nuevos paisajes queda restringido a personas expertas conocedoras de complejos códigos. Desde una aproximación opuesta, Carleton Watkins desarrolla sus estudios sobre el Medio Oeste, los territorios colonizados por el ferrocarril, la minería, y el Valle de Yosemite (1861), inaugurales para el paisaje moderno. Allí produce una manera de ver la naturaleza subjetiva e intencionada, con una legitimidad estética basada en la complacencia del ojo, utilizando tempranamente tópicos del paisajismo fotográfico.

En el contraste entre lo documental y lo visual se reconoce un problema fundante de lo fotográfico, ontológico a ello. Según Snyder, prácticas como las de O'Sullivan satisfacían necesidades documentales de quienes las encargaban, y no buscaban un destinatario en el público necesitado de representaciones estéticas. Al no pretender ser más que un registro «topográfico» de lo que estaba allí, lo estético en estas imágenes es un *a posteriori* incluido sin ser solicitado, un margen estético. Así, aunque se produce la posibilidad de distinguir entre: «vistas», elaboradas sin aparente intencionalidad estética; y «fotografías», como tomas cargadas de intencionalidad y sensibilidad, estas categorías nunca han podido ser excluyentes, y dan cuenta del desplazamiento conceptual entre territorio y paisaje que se discute entre diferentes disciplinas y que inicialmente eran equivalentes en la cultura occidental (Maderuelo).

La tensión entre objeto y documento

Las imágenes que constituyen el cuerpo de la investigación se ubican en esta tensión que es análoga a la del eje clásico en la historia de la fotografía. El distanciamiento entre la «fotografía documental» y lo que más recientemente ha decantado en la «fotografía objeto» (Del Río, *Fotografía objeto*; Krauss). Pero este eje, aunque de aparente oposición, es en realidad de tránsito permanente. Como desarrolla Del Río (*Fotografía objeto*), el documento fotográfico parece llevar implícito su estetización, lo que, por una parte, lo lleva a nuevos contextos de difusión, pero también puede desactivar su función política. Uno de los problemas que queda planteado en la crítica a esta estetización de la fotografía documental es que el valor político del documento puede quedar desactivado en el proceso de extrañamiento que lo inserta en el entorno del dispositivo artístico y sus modos de crítica y difusión (Falkenhausen).

Pero más que pensar el margen estético como solo un residuo, como se refirió antes, o como un desactivador de lo político, el contexto epistemológico de esta investigación es que la expresión estética tiene el potencial de asumir un rol político. Esto por medio de la autonomía respecto a los poderes y modos de producción dominantes, y según los términos desarrollados por Adorno para, por medio de la negatividad de la oposición y la clausura, garantizar su relevancia (Adorno; Merita Blat). En palabras

de Vilar, «es el arte que habla desde su clausura en medio de la apariencia, tanto del mundo existente como de lo no existente, de la utopía, de lo que debería ser» (85). De este modo, como desarrolla Ariella Azoulay, la fotografía, por las convenciones que la mantienen vinculada a lo documental y al hacer evidente su contenido político, da un paso para oponerse a realidades impuestas, refracta los imaginarios sociales y es capaz de cohesionar posturas, de hacer asumir responsabilidades. En ese sentido, una de las potencialidades del aparente velo de lo estético es su aporte de inquietud y el modo en el que marca la memoria del público.

Pero el riesgo de una obra que circula en el campo de las artes visuales, y que, como refiere Goffard, «aspira a mostrar una determinada realidad dándose a ver al mismo tiempo como creación» (*Intramuros* 112), es que se asuma que con solo hacer alusión a los temas denunciados se está siendo efectivo en la transformación de la realidad (Del Río, *Fotografía objeto*). Un riesgo similar reconocen Fromm et al. (2020) cuando dan cuenta de que no se puede ni se debe aspirar a que la fotografía activista, como práctica vinculada a lo estético, persiga la aparente objetividad del fotoperiodismo, donde imagen y texto son interdependientes. Al contrario, lo «documental» es siempre un concepto móvil y determinado por un contexto externo. Sobre esto, Carla Möller Zunino («De lo documental a la realidad superada»), en relación con el contexto de la fotografía reciente en Chile, insiste en la pregunta sobre la estigmatización de la estética del documento, y si es posible encontrar nuevas interpretaciones visuales de una realidad que parece estable dentro de este tipo de fotografía como discurso unívoco. Es decir, si es posible de reconstruir una experiencia colectiva, un conocimiento de lo externo, a partir de la imagen que pueda asumir sin complejos ser expresión visual.

Paisaje y territorios productivos en Chile

Según expone Jens Andermann, la transformación de las representaciones del paisaje a lo largo del siglo xx da cuenta de la crisis de las relaciones entre política, economía y cultura, y de los fracasos para superar las contradicciones allí presentes. Pero el rol del paisaje no es solo como representación, sino como mediador y fuente de modos de ver que retornan a la observación del territorio, formando un ensamble entre imagen y entorno, donde uno afecta al otro de manera sucesiva, dándose una relación dinámica entre la sociedad y el entorno natural, como describe Berque con el término «medianza». Distante de estas aproximaciones, la modernidad y sus representaciones del paisaje han exaltado con frecuencia los modos de explotación territorial y social, convirtiendo al paisaje en un objeto instrumental que hace apología del dominio y la explotación, construyendo además una legitimación de sus acciones.

En el caso de Chile, en las imágenes tempranas del paisaje, según explica Leiva, la fotografía «está unida en su influencia al trazado de las líneas del telégrafo, del tren, a los principales puertos, también a los iniciales procesos industriales y minerales en el norte, del cobre en el centro, del carbón en el sur» («Las transformaciones modernas» 18). En

América, la cámara es el dispositivo de lo moderno que reúne de manera tensa con un territorio y sociedad premodernos, consolidando una visualidad instrumentalizada, basada enormemente en imágenes fotográficas, que se aprovecha del abismo temporal entre el viejo y el nuevo mundo, como reconoce Kay. Allí, las imágenes operan entonces para demostrar las posibilidades de explotación material, convirtiéndose en herramientas de una colonización visual asociada a la economía (Cortés Aliaga) y, tempranamente, se instalan prácticas fotográficas exploratorias e inventariables. El antecedente más claro es el *Álbum de las salitreras de Tarapacá* de Luis Boudat (1889), con imágenes que reúnen con absoluta pretensión objetiva las infraestructuras y las oficinas salitreras insertas en la árida naturaleza nortina.

Esta visión instrumental se diversificará durante las primeras tres cuartas partes del siglo xx, donde se desarrollan las imágenes fotográficas de los paisajes físicos y culturales de la nación, de mano de autores como Roberto Gertsman o Hans Helfritz, entre otros (Alvarado Pérez y Möller Zunino; Fernández). Entendidas como de orden «indicial», este último autor, por ejemplo, desarrolla una «mirada que estetiza el paisaje con su enorme potencial extractivo en imágenes como, por ejemplo, de la mina de Chuquicamata (1963), que ocupa en formato apaisado dos páginas» (Fernández 18). Se entiende entonces desde aquí que la mirada sobre lo productivo exalta la explotación y modernización material del territorio. Ese es el caso de la amplia práctica de Luis Ladrón de Guevara, quien registra la construcción y operación de minas, embalses, carreteras y puentes, así como la industria manufacturera y de servicios, desde una perspectiva propia del «sublime tecnológico chileno» (Booth y Errázuriz).

Posteriormente, según señala Möller Zunino («Discontinuidades y acontecer»), entre 1970 y 1990 se conjugan la fotografía de autor y la fotografía que denuncia las violaciones de los derechos humanos y de las protestas durante la dictadura, dando lugar a un nuevo estatuto ético y estético. Se produce un distanciamiento de los temas del paisaje, y hay poca oportunidad de atender el crecimiento enorme de los territorios productivos propios del nuevo orden económico. Después, a partir de la transición a la democracia, la fotografía chilena de autor se encuentra con un problema de sentido, y los años noventa aparecen como una década invisibilizada en la que, según Ángel, el consumo y el progreso social hacen que los registros, como acción evasiva, se dirijan hacia el paisaje natural remoto e idílico. Posterior al 2000, las y los autores con más circulación están asociados a las investigaciones de Nathalie Goffard (*Imagen criolla*; «Paisajes tópicos»; *Intramuros*; «Paisajes excedentes»), resultado de sus pesquisas y prácticas curatoriales sobre la fotografía contemporánea en Chile, con fuerte énfasis en los paisajes urbanos, asumiéndolos como un territorio de producción material y simbólica, e introduciendo temas y modos ya alejados de las visualidades clásicas del paisaje. También destaca la investigación documental y plástica acogida bajo el proyecto «El tráfico de la Tierra», y otros proyectos relacionados de Xavier Ribas, Ignacio Acosta y Louise Purbrick (2022), quienes revisan con una perspectiva histórica y crítica las relaciones entre la extracción mineral en Chile con la economía y política globales. De

estos desarrollos provienen muchos de los y las autoras que componen el cuerpo que se discutirá, y están presentes nociones que atraviesan este trabajo, como el reconocimiento de que en la fotografía documental contemporánea coexisten de modo inseparable la convicción y la proposición estética, que la práctica fotográfica chilena reciente se ha apoderado de métodos investigativos, e incluso que el arte ha asumido actualmente el papel que antes tuvo el periodismo de investigación (Goffard, *Imagen criolla*).

Poéticas de la fotografía del paisaje

Santos Zunzunegui retoma esta distinción de espacios discursivos entre las «vistas topográficas» como «documentos» y las «obras visuales» como «fotografías». El autor extiende esta aparente oposición binaria a un campo de categorías apto para la práctica contemporánea de la fotografía, en un diagrama de doble axialidad de las poéticas actuales de la fotografía de paisaje.

Primero reconoce a la poética «indicial» como distanciada de la poética «simbolista». Este eje equivale a la aparente oposición entre las tomas documentales o topográficas, respecto a las vistas fotográficas que aspiran a ser obra visual. La fotografía «indicial» alude a una realidad exterior que «ha sucedido» (Barthes, *La cámara lúcida*), remite a la conexión inteligible y directa entre lo registrado y el objeto externo, con la intención de constatar un acontecimiento, y en el que la fotografía es un acta de este suceso. A diferencia de la anterior, la fotografía «simbolista» intentará poner lo visible en relación con lo no visible, con lo externo al propio registro. Alude a un contenido significativo, idea o sensación exterior a lo mostrado. En los ejemplos anteriores, las vistas cuidadosamente compuestas de Watkins apuntarán a producir una imagen simbólica que remite a la idealización de lo natural, y a una representación de paisaje que está fuera de lo que podría ser simplemente captado. Esta imagen pretende sustituir la certeza únicamente indicial de los registros topográficos y en apariencia ausentes de claves estéticas de O'Sullivan.

Pero lo novedoso de la propuesta de Zunzunegui es cómo se expande este eje de términos distanciados a través de la introducción de categorías que contradicen –niegan abiertamente– a las primeras. Para ello, Zunzunegui propone las categorías «no-indicial» y «no-simbolista», tal como se expresa en este esquema, con los ejemplos que el autor introduce [figura 1].

Así, la obra de O'Sullivan, desde su intencionalidad documental-topográfica, es ejemplo de la poética indicial. En la práctica simbolista propone como caso el de Ansel Adams, y sus representaciones majestuosas de un territorio que se extiende más allá de la vista, que es un estímulo hacia una conquista significativa y sensible, que además da pie a un discurso pionero del activismo ambiental. Para lo «no-indicial», el autor propone como ejemplo los micropaisajes de Edward Weston en Punta de Lobos, donde construye una mirada cercanísima a objetos y superficies del lugar, dándole profundidad a «cualquier» faz de los objetos, para encontrar materia visual, sin importar

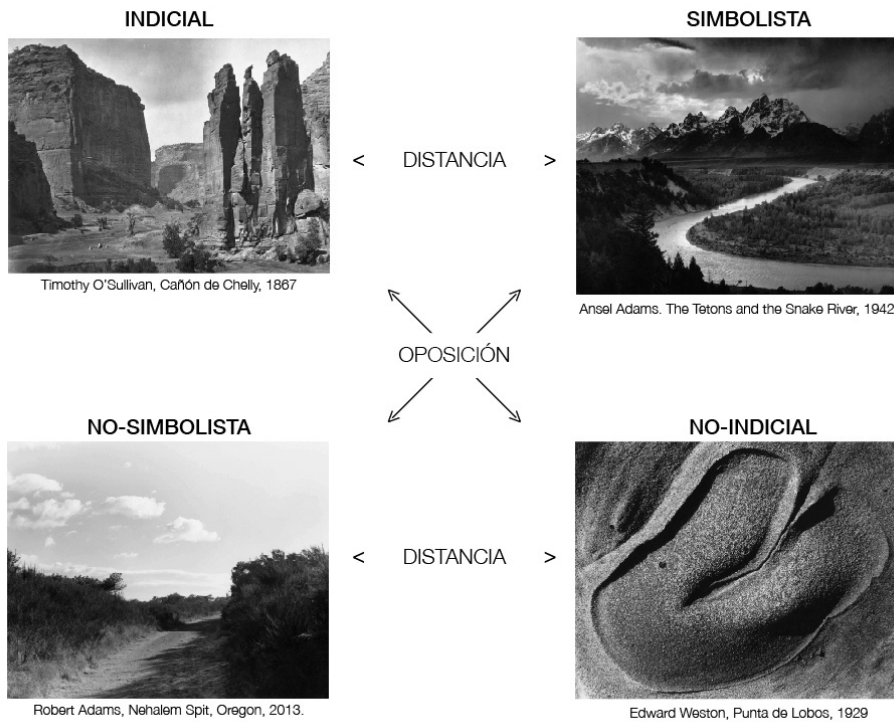


FIGURA 1
Poéticas de la fotografía del paisaje según Santos Zunzunegui, 1994.

su localización. Lo «no-indicial» no se interesa entonces en dejar registro de qué es lo que ha sido visto, no se preocupa por otorgar identidad al objeto capturado. Más bien persigue extraer de la realidad una posibilidad visual adicional, ajena a la mirada cotidiana y, por tanto, imposibilitada de referir a un objeto.

La poética «no-simbolista» está representada en gran parte del trabajo de la corriente «New Topographics», en la que el autor aporta como ejemplo a Robert Adams. En los registros que realiza del deterioro y la banalidad de los espacios suburbanos ordinarios, hay una activa oposición a la exaltación de los paisajes idealizados. Sin embargo, eso no convierte a este trabajo en una aproximación indicial ni simbolista. No es del interés de este autor dar cuenta de un lugar específico ni levantar un acta o una topografía útil o trascendente. Hay una elaboración formal sobre lo no-significativo, «lo cualquiera» como visualidad dominante. Esto se logra dialogando con los modos indicialistas de encuadre abierto, casualidad compositiva y planitud tonal, pero en unos registros tan intencionados desde la práctica que pueden ser descritos como metafotográficos, en el sentido de que cuestionan o tensan las prácticas habituales de la disciplina (Olivares). Según lo anterior, Zunzunegui culmina asociando las poéticas «indicial» y «simbolis-

ta» a unos puntos de vista distanciados entre ellos, pero que buscan representar cierta condición trascendente del paisaje, mientras que lo «no-indicial» y lo «no-simbolista» quedarían, respectivamente, asociados a la representación del detalle, quizás del fragmento, y a una expresión minimalista, en un sentido que alude a lo autorreferencial de la clausura semántica. La tabla n° 1 expone una selección de los criterios de clasificación en cada categoría propuestos por el autor. Los grupos de términos superiores son criterios compartidos entre ambas categorías de la columna. Los grupos de términos inferiores son específicos de las categorías no-simbolista y no-indicial

TABLA 1
Criterios de valoración de categorías de la poética del paisaje

		<i>Grandeza/distancia</i>		
		Indicialista	Simbolista	
Compartidos				
		Referencialismo	Esteticismo	
		Constatativo	Significativo	
		Acta topográfica	Formulación autoral	
		Naturaleza como objeto	Naturaleza como motivo	
		Memoria de actividad	Memoria geológica	
		Presencia humana	Ausencia de figura humana	
		Estabilidad y atemporalidad	Mutabilidad y especificidad	
		Certeza	Opinión	
		Puntualidad	Duratividad	
		Experiencia fáctica	Experiencia subjetiva	
		Clásico	Barroco	
	Específicos		No-simbolista	No-indicialista
		Motivos ordinarios	Motivos indistinguibles	
		Planitud tonal	Complejidad tonal	
		Enunciación metafotográfica	Ensimismamiento técnico	
		Encuadre no-significativo	Encuadre determinadísimo	
		Encuadre abierto	Encuadre muy cerrado	
		<i>Detalle/minimalismo</i>		

Método y desarrollo: construcción crítica del corpus de trabajos

El sentido de esta investigación es revisar la fotografía como práctica estética en Chile en relación con los modos en los que el territorio es explotado y las transformaciones producidas por el aprovechamiento de los recursos. El periodo de estudio –2000-2020– coincide con la apertura del campo fotográfico en Chile, con la emergencia de nuevos autores, autoras y miradas posteriores a la dictadura, así como con una concientización crítica sobre el modelo económico impuesto, y de algunos de sus efectos sobre la sociedad, el territorio y el medioambiente.

Metodológicamente, se opera desde una revisión de las amplias referencias disponibles y la simultánea definición del campo de estudio y del grupo de trabajos susceptibles de incorporar.¹ Se opera desde el juicio crítico informado sobre las y los autores. Este juicio informado es útil cuando la investigación no opera dentro de la experimentación empírica, sino en aspectos dentro o cercanos a la psicología o los juicios perceptivos (Escobar-Pérez y Cuervo-Martínez). Por medio de este método se construyen consensos en los que los y las investigadoras actúan como colectivo, acordando la selección, jerarquización y categorización de los trabajos que componen el corpus. El corpus resultante se desenvuelve en un campo muy activo de la práctica fotográfica actual, pero muy poco explorado como conjunto en el contexto local.

La construcción del corpus implicó evaluar hasta 51 autores y autoras con 133 obras o investigaciones fotográficas alrededor de la producción y transformación del territorio y el paisaje en Chile. El proceso de construcción y revisión del corpus implicó tres etapas solapadas:

- Primero, un proceso de validación que permitía determinar si la obra era susceptible de ser incorporada al cuerpo preliminar; para ello debían confluír tres criterios necesarios: «ser fotografía», «ser paisaje» y «ver la producción».
- Segundo, la organización de los trabajos en un sistema de categorías capaz de contener tanto las acciones de los procesos productivos en el territorio como sus consecuencias.
- Tercero, una valoración de los grupos organizados en las categorías resultantes que considerara tanto su pertenencia temática como las cualidades que les permiten a los trabajos ser intermedios entre lo documental y la expresión estética visual.

1 Para la búsqueda de casos se utilizaron bases de datos de referencias y colecciones institucionales tales como el Museo de Arte Contemporáneo, el Centro Nacional de Arte Contemporáneo de Cerrillos, la página web de referencia del Museo de Bellas Artes «Artistas Visuales Chilenos»; las revistas *Arte al Límite*, *Artishock*, *Sueño de la Razón*, *Atlas: Revista de Fotografía e Imagen*, *[Mira] fotográfica*, *Bex: Fotografía Latinoamericana*, *Ojo Zurdo: Fotografía y Política*; las colecciones de referencias de las bibliotecas de la Pontificia Universidad Católica de Chile y la Universidad de Chile; publicaciones financiadas por el Ministerio de las Culturas y las Artes y el Patrimonio; bases de datos de exposiciones de galerías de arte privadas; publicaciones independientes; portafolios digitales de fotógrafos chilenos; las referencias dadas en un conjunto de entrevistas realizadas a expertos del área (Andrea Josch, Nathalie Goffard y Jorge Gronemeyer), y un conjunto de entrevistas realizadas a las y los autores fotógrafos entre julio de 2021 y abril de 2022, donde con frecuencia referían a trabajos de interés de sus colegas.

Validación de los trabajos

La validación de los trabajos se realizó de acuerdo con el cumplimiento de todas las condiciones siguientes:

SER FOTOGRAFÍA: Pertener o contener componentes del campo de lo fotográfico, entendiéndolo como las imágenes visuales captadas de la realidad material, por medio de la acción de la luz sobre una superficie sensible. A esto se suma que, en las prácticas contemporáneas, también puede tratarse de imágenes construidas o reconstruidas a través de medios digitales o analógicos con orígenes en la captación lumínica de una realidad material. Se consideran distintos modos de expresión y organización de lo fotográfico, tales como la pieza única, la serie, los componentes fotográficos incluidos en trabajos de medios mixtos como instalaciones, o los cuadros de video que su autor o autora haya aislado o separado de la imagen móvil, dotándolo de autonomía.

SER PAISAJE: Los trabajos considerados comparten el ser una representación de un territorio donde, por las características de su captura, selección, tratamiento o disposición, se opere desde y hacia la cultura visual, y según lo expuesto antes sobre la noción de paisaje. Para la investigación también se abre la posibilidad de las escalas pequeñas y medianas del espacio registrado –los micropaisajes, recordados por Jean Nogué («Micropaisajes») y Zunzunegui– que posibilitan abrir lo paisajístico a experiencias distintas de los modos pictóricos clásicos. En la fotografía, especialmente en la serie fotográfica, la amplitud visual del paisaje no se da solo por el territorio captado en una sola mirada inmóvil, sino por el registro que se organiza en «series» que dan cuenta de la *copresencia* de los componentes o de distintas escalas de percepción en relación con un lugar, el que es, de algún modo, «recolectado» por partes en un tiempo extendido, configurando en ocasiones un relato (Goffard, «Paisajes excedentes»). De este modo, el sujeto que fotografía ya no se ve limitado a ocupar un punto de vista estático o central, sino que por medio de este acto de recolección es móvil, incluye el tiempo y es capaz de una atención múltiple.

VER LA PRODUCCIÓN: Nogué («Paisaje, identidad y globalización») expresa que el paisaje puede comprenderse también como el resultado de la transformación colectiva de la naturaleza. Los territorios registrados en los trabajos seleccionados deben estar entonces asociados a actividades productivas, y no deben entenderse dentro del alcance de esta investigación solo como aquellos de la producción primaria como la minería, producción energética o industria forestal, sino el de los sectores secundarios –manufacturero, urbanización– e incluso el terciario, incluyendo el intercambio de bienes inmateriales y expresiones de la cultura material. Así mismo, deben considerarse las expresiones conflictividad asociadas a lo presente y las consecuentes acciones de seguridad y protección de dichos lugares.

Organización en categorías asociadas a la producción

El proceso de organización del cuerpo de trabajos analizados implicó la clasificación de las obras en categorías relativas al tipo de producción, operación o consecuencia identificada en ellas. Esta categorización se fue construyendo en simultáneo con la búsqueda de casos. Se partió con un modelo que organizaba los trabajos en tipos de industria o proceso –minería, forestal, infraestructura, etc.–, y después se optó por tipos conceptuales relativos a la operación que realizan las actividades sobre el territorio. Estas categorías se entienden entonces como una serie sucesiva de acciones –actividades productivas– y consecuencias –externalidades– que se dan en el acondicionamiento, explotación y disputa de un territorio cuando se incorpora a los medios de producción, y que se organizan respectivamente en dos grupos:

GRUPO 1. ACTIVIDADES PRODUCTIVAS

Infraestructura: comprende la preparación o dotación de medios técnicos o condiciones materiales para permitir la instalación o funcionamiento de actividades económicas. En el marco del trabajo incluye infraestructuras de movilidad, de producción y de distribución de agua y energía, o de dotación de telecomunicaciones.

Especulación territorial: engloba las operaciones de transformación del territorio con base en el aprovechamiento de las condiciones de infraestructura, legislación o mercado que permiten generar ganancia basada con frecuencia en condiciones ventajosas. Físicamente se expresa en radicales transformaciones del territorio por la instalación de actividades, modos de urbanización o edificación muy ajenos a lo preexistente, por la sustitución de la población o el vaciamiento de los territorios, así como el acaparamiento de los recursos presentes para destinarlos a las actividades propias (Lukas, Fragkou y Vásquez).

Depredación: una vez dotado el territorio de infraestructura y asegurado el mercado, se instalaría la fase depredatoria mediante la implantación a la mayor escala posible de la actividad productiva, que implica una enorme transformación físico-espacial, ecológica y/o sociocultural del sitio. Suele darse, en contextos desregulados, por la instalación masiva de actividades del sector primario, con poca agregación de valor y muy fuertes consecuencias socioambientales en el proceso descrito como extractivismo (Gudynas). En Chile suelen estar representadas por la minería a gran escala, la industria forestal de sustitución de bosques, la industria hidroeléctrica, la pesca industrial o la piscicultura, entre otras.

Conflicto, seguridad y control: la especulación y depredación extractivista del territorio por sus modos de actuación, altas inversiones y poco arraigo sociocultural

suelen desencadenar conflictos por la oposición de los grupos afectados o desplazados por su operación. Como respuesta se busca garantizar la seguridad de los bienes o instalaciones o detener la conflictividad por medio de distintas estrategias de aseguramiento, amedrentamiento o represión. Esta categoría reúne entonces la expresión físico-espacial de estos conflictos o de dichas estrategias, e incluye la defensa física o simbólica de parte de quien lo posee, del Estado como aparente garante del derecho o de las contrapartes que intentan avanzar en un reposicionamiento reivindicativo (Maillet et al.).

Simulación: Como contraparte –y en ocasiones como veladura de las operaciones de depredación y la conflictividad resultante– las actividades productivas suelen desplegar contenidos simbólicos y culturales con el fin de promover su actividad y mitigar la imagen negativa de su impacto. Esta categoría también comprende la misma producción de contenidos simbólicos y culturales como operación económica, como sería el caso de las industrias turísticas, de publicidad y de producción de territorios tematizados, así como las interpretaciones que los y las autoras hacen de estas operaciones.

GRUPO 2. EXTERNALIDADES

Territorialidad contingente: la actividad productiva a gran escala instrumentaliza el territorio al comprender que este tiene un fin único. Se generan una serie de impactos ajenos a la actividad desarrollada. Aparte de las externalidades sociales o ambientales, se produce un conjunto de presencias físicas y expresiones espaciales no formuladas que, acumulándose de manera contingente, con frecuencia determinan la experiencia del sitio (Vielma, «La ciudad como acumulación»). Así, la contingencia en el territorio se compone de todo el conjunto de presencias territoriales o perceptuales que son consecuencia accidental, no pensada, de los modos instrumentales de aprovechamiento, en un proceso también referido como de «urbanización» (F. Muñoz 2008).

Extrañamiento: las operaciones como las descritas suelen cambiar de modo radical los equilibrios previos. Así, los modos de utilización de recursos e infraestructuras, la sobrepoblación con grupos demográficos ajenos o la atracción por las nuevas actividades económicas sobre las comunidades locales producen déficit de recursos y oportunidades, presencia de nuevas estructuras físico-espaciales o nuevos modos de vida. El resultado es un extrañamiento del lugar y del paisaje, y un desplazamiento, reducción o sustitución de los grupos humanos antes presentes. El habitante se siente expulsado de un paisaje, ahora radicalmente transformado por procesos ajenos, tal como lo describe Alain Roger. Allí, donde la expectativa de un paisaje arraigado se ve frustrada por la presencia de lo que ahora es «otro lugar» o, como describe Nogué («Territorios sin discurso»), un «paisaje sin imaginario».

VALORACIÓN DEL CORPUS

Para la selección final que constituye el corpus, el equipo valoró cada uno de los 133 casos aplicando criterios cualitativos provenientes de lo desarrollado en los antecedentes y los apartados anteriores. Los criterios seleccionados proponen, por una parte, identificar casos, descriptibles como representaciones de paisaje, susceptibles de localizarse en las categorías propuestas. Por otra parte, deben expresar la tensión antes referida, al identificar cómo el trabajo se ubica de modo intermedio entre un valor documental efectivo y una propuesta estética visual. Los criterios utilizados son los siguientes:

Expresión del tema o industria productiva: cuánto la obra registra o elabora documentalmente en relación con una actividad o consecuencia de la actividad productiva, según los grupos establecidos en el apartado anterior.

Expresión de temas de paisaje: el grado o potencia de la representación de un territorio a través de una mirada de paisaje, o una construcción visual acorde con los modos habituales o actuales de estos modos de representación en la fotografía.

Valoración estética: la obra debe ser valorable dentro de las prácticas estéticas, ya sea por sus valores formales y plásticos, y/o por sus opciones dentro del conceptualismo y la confrontación que establece con el juicio del público espectador.

Veladura estética: según fue desarrollado en los antecedentes, el «velo» se constituye en la operación que sostiene estéticamente la obra, a pesar de la crudeza presente en lo registrado. Se busca valorar la operación dialéctica donde, estando presente la actividad productiva o sus consecuencias, las operaciones formales, enunciativas o de modo de difusión operan como un velo sobre los eventuales daños, produce una tensión entre forma y documento, y sostiene la circulación del trabajo en el ámbito de la visualidad plástica.

Corpus resultante y puesta en discusión

Las tablas y figuras subsiguientes [tablas 2 a 8; figuras 2 a 8] muestran los 28 trabajos que componen el corpus final, organizados por las categorías propuestas. Se presenta una imagen de cada trabajo, fecha, localización y una breve referencia al caso registrado, en relación con la actividad productiva. Para cada caso se presenta el campo «Desplazamiento estético/documental» que, por medio de una escala cromática, indica –según el juicio del equipo– qué tanto es posible identificar una operación de veladura sobre los contenidos del caso o qué tanto lo documental persiste como carácter principal. Esta escala, hacia el rojo a la izquierda o el verde a la derecha, indica la preeminencia estético-visual o la preeminencia documental respectivamente, y da lugar a una iden-

tificación inicial de la transparencia u opacidad del trabajo, lo que también permite en la parte siguiente identificar su carácter dentro de la oposición de la poética «indicial» versus «simbolista».

FIGURA 2.

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Infraestructura*.

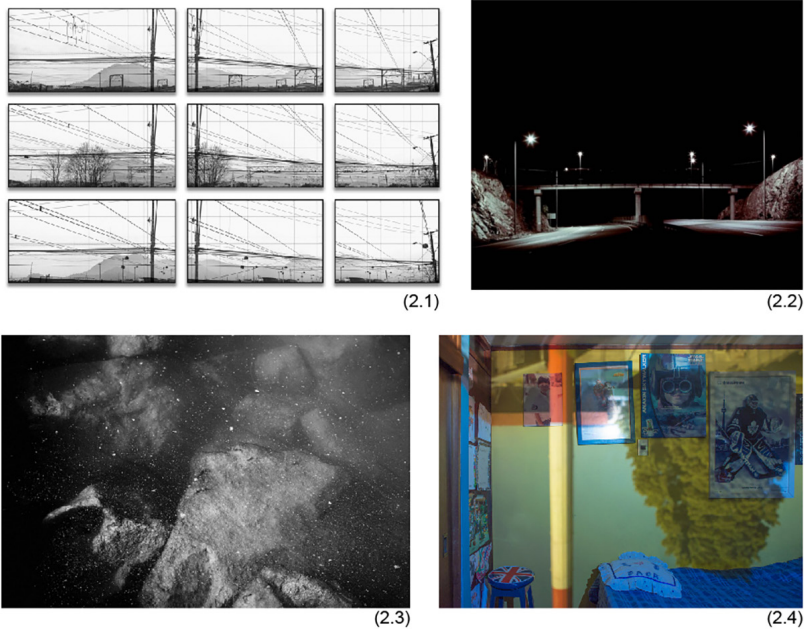


TABLA N° 2

Selección final. Categoría actividades - *Infraestructura*

Autor		Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
2.1	Sachiyo Nishimura, 2008	<i>Landscape Fiction 08</i>		
Santiago, Región Metropolitana - Londres		Distintas vistas resultantes del montaje de imágenes de los cerros del oriente de Santiago de Chile, con vistas de las estructuras de electrificación y señales de sistemas ferroviarios en estaciones de trenes en Londres.		
2.2	Alvaro Rojas Sastre, ca. 2015	<i>Carreteras monumentos</i>		
Ruta 5 entre La Serena y Puerto Montt		Registro nocturno de pasarelas en la Ruta 5, en un viaje a través de 1.500 km a lo largo de Chile, en sentido norte-sur, entre La Serena y Puerto Montt. Las pasarelas, producto de la iluminación instrumental, resultan resaltadas en su forma y materialidad en medio de la noche negrísima.		
2.3	Francisco Navarrete Stija, 2016	<i>Tu materia es la confluencia de todas las cosas</i>		
Embalse Machicura, Región del Maule		Realiza un registro y una una interpretación en relación con la construcción del Embalse Machicura con rocas provenientes del túnel que lo une al embalse Colbún, y la disposición de esas rocas trasladadas y sumergidas en el agua.		
2.4	Nicolás Sáez, 2015-2016	<i>Réplica-Original</i>		
Región del Biobío		Desarrolla un registro de las antenas de telefonía celular ubicadas en áreas urbanas de las regiones de Biobío y Ñuble, utilizando residencias privadas como cámaras oscuras. Posteriormente, instala estereoscopios en el espacio público para permitir la apreciación de las imágenes captadas.		

FIGURA 3

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Especulación territorial*



(3.1)



(3.2)



(3.3)



(3.4)

TABLA N° 3

Selección final. Categoría actividades - *Especulación territorial*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
3.1 Bertand Meunier, 2016	<i>Curauma</i>		
Región de Valparaíso	Registros de las nuevas formas de urbanización suburbana en las afueras de Valparaíso, en el sector Curauma de Placilla. Casas repetitivas y espacios suburbanos en construcción o recién terminados y espacios en desuso.		
3.2 Rosario Montero, 2010	<i>Ciudad ideal</i>		
Iquique, Calama, La Serena, Santiago, Valparaíso, Temuco, Puerto Varas	Inventario de norte a sur a lo largo de Chile de urbanismos especulativos y de vivienda económica, centrándose en los tipos edificados con registros de carácter objetivo, aludiendo a la repetición tipológica versus las variaciones insertadas por los y las habitantes.		
3.3 Jorge Gronemeyer, 2008-2010	<i>Urbe</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Se realizan tomas objetivas de predios vacíos en medio de restos edificados y edificaciones recientes en altura. El autor lo propone como «Retratos de ciudades», entendiendo la fotografía de paisaje como documento cultural.		
3.4 Carlos Avello	<i>Fronteras de peligro</i>		
Región del Biobío	Registros aéreos de nuevas urbanizaciones de expansiones urbanas en la Región del Biobío, sobre todo en relación con sus espacio limítrofes: bosques, humedales, litoral, etcétera.		

FIGURA 4

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Depredación*



(4.2)



(4.1)



(4.3)

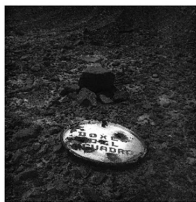
TABLA N° 4

Selección final. Categoría actividades - *Depredación*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental
4.1 Marco Zegers, 2017	<i>Fire in monoculture plantations</i>	
Región del Maule	Revisa la relación entre las plantaciones forestales de monocultivo y los enormes incendios sucedidos en Chile en 2017, devastando más de 600 ha con las consecuencias en el habitat de los asentamientos preexistentes. El trabajo opera desde una mirada documental amplia, que recoge desde la industria, pasa por la devastación, pero también por un paisaje por momentos ambiguos.	
4.2 Ignacio Acosta, 2012	<i>Miss Chuquicamata, The Slag</i>	
Chuquicamata, Región de Antofagasta	Registra el pueblo minero abandonado desde 2007, asociado a la mina de Chuquicamata, próxima a Calama. El poblado corporativo, diseñado en los EE. UU., se basaba en modelos implantados mundialmente en asociación a minas y otras industrias de extracción. La clausura del pueblo obedeció a la expansión de la mina y a la contaminación ambiental, y 25.000 habitantes se relocalizaron en poblaciones cercanas. Algunos registros muestran cómo partes del pueblo y edificaciones de vivienda están siendo sepultadas, sin demoler, por la creciente montaña de escoria de la producción minera.	
4.3 Xavier Ribas, 2012	<i>Desert Trails</i>	
Región de Tarapacá	Las 33 imágenes registran instalaciones abandonadas y arruinadas de las antiguas salitreras en el desierto de Atacama, emulando los puntos de vista y la manera de hacer las tomas de las fotografías clásicas de álbumes como «Salitreras de Tarapacá» (Louis Boudat, 1889). En general las vistas son realizadas desde las cimas de las montañas de escoria próximas a las antiguas industrias, con énfasis en el suelo transformado y removido por las faenas ya desaparecidas hace décadas.	

FIGURA 5

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Conflicto, seguridad y control*.



(5.1)



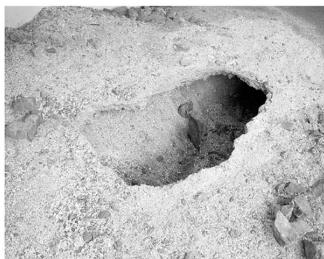
(5.3)



(5.5)



(5.2)



(5.4)

TABLA N° 5

Selección final. Categoría actividades - *Conflicto, seguridad y control*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental		
5.1 Celeste Rojas Mugica, 2019	<i>Ejercicios de aridez</i>			
Calama, Región de Antofagasta	Propone un dispositivo multimedia y un espacio web donde la fotografía aérea y las tomas cercanas testifican sobre la presencia de un enorme cuchillo corvo trazado con cal sobre el desierto de Atacama –cerca de la ciudad de Calama–. El geoglifo, de origen desconocido, mide unos 1.800 metros de largo, y lo acompañan distintos datos también grabados en el suelo, refiriendo al golpe militar de 1973 y a la remoción de cuerpos en 1978. Se documenta la existencia de este trazado sin origen conocido, aunque se supondría producto de acciones militares clandestinas cercanas a su fecha de descubrimiento (2011).			
5.2 Gastón Salas, 2019	<i>Haruwenh, Territorio Selk’Nam</i>			
Región de Magallanes/Tierra del Fuego (Chile-Argentina)	Las imágenes exploran contemporáneamente los territorios de los que fueron expulsados y exterminados los Selk’Nam, pueblos originarios de Tierra del Fuego. La aproximación fotográfica hace evidente un vacío, una presencia de la ausencia de una figura que se expresa solo como extrañamiento .			
5.3 Constanza Bravo Granadino, 2019	<i>A.M.</i>			
Santiago, Región Metropolitana	Retrata vestigios de los enfrentamientos entre civiles y fuerzas de seguridad, en los alrededores de la Plaza Italia entre octubre de 2019 y marzo de 2020, en el contexto del llamado «estallido social» en Chile. En las tomas, realizadas desde el miedo ante la violencia presente en la materialidad, se tensa la pequeña escala del espacio registrado, y gran escala del hecho social que acontece.			
5.4 Xavier Ribas, 2010	<i>Twenty-Eight Points</i>			
Iquique, Región de Tarapacá	Fotografías de excavaciones arqueológicas en la Escuela Santa María de Iquique, donde fueron masacrados 300 obreros del salitre en 1907, junto a un texto que transcribe sus solicitudes reivindicativas en la huelga que llevaban a cabo.			
5.5 Agencia Borde, 2015-	<i>The Landmine Project</i>			
Frontera con Bolivia y Argentina, Región de Antofagasta	Dispositivo desplegado en instalaciones con imágenes fotográficas de visitas a campos minados al norte de Chile. En el campo minado Alto de Lari, los registros fotográficos insisten de manera directa o referencial a la explosión, las minas –parcialmente expuestas–, y la soledad de un territorio describable como «paisaje arma».			

FIGURA 6
Trabajos del corpus dentro de la categoría *Simulación*.



(6.1)



(6.2)



(6.3)



(6.4)

TABLA N° 6
Selección final. Categoría actividades - Simulación

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
6.1 Sebastián Mejía, 2012	<i>Palma 032</i> de la serie <i>Cuasi Oasis</i> , 2012		
Santiago, Región Metropolitana	La pieza es parte de una serie de palmeras urbanas en Santiago, registradas en incómodas relaciones con el espacio público o edificaciones cercanas.		
6.2 Andrés Durán, 2010-2017	<i>Mirador</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Fotomontaje que combina vistas de paisaje con elementos modelados digitalmente de supuestos avisos publicitarios colocados en lugares elevados de Santiago, con representaciones ficticias de lugares informales de habitación en el reverso de los signos publicitarios que permanecen ilegibles.		
6.3 Gaspar Abrilot, 2019	<i>Mundo mágico (pieza Estadio Nacional)</i>		
Santiago, Región Metropolitana	Registros de una maqueta semidestruida del Estadio Nacional en el antiguo parque temático Mundo Mágico, en Lo Prado, Santiago. El parque fue una representación en miniatura del territorio chileno con sus principales hitos: montañas, minas, edificaciones, infraestructura, etc. En la actualidad está cerrado y en estado de abandono.		
6.4 Carolina Redondo, 2014	<i>Gravity Matters #2, Rewinding</i>		
Pucón, Región de la Araucanía	Fotografía de la artista en un ejercicio performativo en el que interactúa con las infraestructuras y elementos constructivos de un centro de esquí, el que dispone instalaciones tematizadas para el turismo y la entretención en el territorio antes natural del volcán Villarrica, pero que en verano está en desuso.		

FIGURA 7

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Territorialidad contingente*.



(7.1)



(7.2)



(7.3)



(7.4)

TABLA N° 7

Selección final. Categoría externalidades - *Territorialidad contingente*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental	
7.1 Catalina de La Cruz, 2011-2019	<i>Silencio (casa en Chañaral)</i>	■	■
Chañaral, Región de Atacama	Registro del encuentro con una precarísima construcción en el desierto al norte de Chile, junto a distintos órdenes de encuentros materiales y de patrones de ocupación urbana en condiciones de informalidad, especialmente en los territorios desérticos y costeros del norte de Chile.		
7.2 Demian Schopf, 2013	<i>La ciudad posterior</i>	■	■
Alto Hospicio, Región de Tarapacá	Bailarines disfrazados para las festividades de La Tirana son retratados con toda su parafernalia en ubicaciones de basurales ilegales en Alto Hospicio, Iquique. Interesa especialmente el políptico «Los Coros Menores», donde Schopf refiere a esta persistencia del basural tensado con un ser humano totalmente deslocalizado en ese lugar.		
7.3 Alexis Díaz Belmar, 2017	<i>Paisajes deshechos (La Chimba-Antofagasta)</i>	■	■
Sector la Chimba, Antofagasta, Región de Antofagasta	Registros de un basural ilegal en las afueras de Antofagasta, incluyendo el paisaje de Antofagasta general, las acciones humanas y la presencia de animales (aves y perros).		
7.4 Javier Aravena Costa, 2019	<i>La africana</i>	■	■
Pudahuel, Santiago, Región Metropolitana	Ruinas y restos de las operaciones sin solución posterior de la mina La Africana, incluyendo la contaminación química del suelo y sus efectos ambientales.		

FIGURA 8

Trabajos del corpus dentro de la categoría *Extrañamiento*.



(8.1)



(8.2)



(8.3)



(8.4)

TABLA N° 8

Selección final. Categoría externalidades- *Extrañamiento*

Autor	Obra o serie	Desplazamiento estético/documental				
8.1 Fernando Melo, 2014	<i>Ríos y ruralidad</i>	<table border="1" style="width: 100%; height: 100%;"> <tr> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%; background-color: #f4a460;"></td> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%;"></td> </tr> </table>				
Región del Biobío	Estados y fragmentos del espacio rural de la Región del Biobío, registradas por fotografía nocturna. Pone énfasis en la presencia concreta de objetos y situaciones asociadas a la memoria de la niñez en espacios rurales.					
8.2 Alejandro Olivares, ca. 2014	<i>Patagonia II: La otra nación</i>	<table border="1" style="width: 100%; height: 100%;"> <tr> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%; background-color: #f4a460;"></td> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%;"></td> </tr> </table>				
Región de Aysén	Espacios, instalaciones y objetos en desuso son sujetos de registro, para crear una representación alternativa opuesta a las imágenes del circuito turístico tradicional.					
8.3 Sady Mora, 2019	<i>Paisaje expuesto. Dimensiones limítrofes (serie Vestigios)</i>	<table border="1" style="width: 100%; height: 100%;"> <tr> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%; background-color: #c8e6c9;"></td> <td style="width: 25%;"></td> </tr> </table>				
Región del Biobío	Los extremos, los bordes de la expansión territorial del Gran Concepción, en los lugares del encuentro conflictivo y desarticulado de lo urbano, lo rural y lo natural.					
8.4 Claudia Inostroza, 2016-2017	<i>Serie Plegarias sobre la tierra</i>	<table border="1" style="width: 100%; height: 100%;"> <tr> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%; background-color: #f4a460;"></td> <td style="width: 25%;"></td> <td style="width: 25%;"></td> </tr> </table>				
Plegarias, Región del Biobío	Una instalación de varios soportes que incluye fotografía, y donde explora el proceso de desdoblamiento de la población de Plegarias, en la Región de Biobío, como efecto del cierre de la industria carbonífera y el avance de las plantaciones forestales.					

Desplazamiento del corpus y casos comentados

Los resultados del desplazamiento de las obras en el eje estético-documental expuesto en las tablas anteriores dieron lugar a revisar el cuerpo según las categorías de la poética de la fotografía del paisaje a partir de lo desarrollado por Zunzunegui. Según se refirió, dicho eje coincide mayormente con la relación entre poética «simbolista» y poética «indicialista», y permite un primer modo de disposición de los casos en un campo tensado entre las cuatro categorías del autor, sumando el «no-simbolista» y el «no-indicial». Se propone un campo distribuido en estos cuatro espacios, donde cada trabajo fue evaluado por el equipo en función de su concordancia con las características que lo acercan o alejan de cada categoría poética, y que son las que se habían enunciado en la tabla n° 1. De este modo, cada uno se ubica según corresponda o no a los aspectos que caracterizan estas poéticas.

En el gráfico resultante [figura 9] se observa la localización de la mayoría de los trabajos en el campo de la poética simbolista, expresando con distintas fuerzas contenidos significantes que exceden lo meramente registrado, lo que implica generalmente elaboraciones estéticas que sobrepasan a la fotografía directa; hay una clara formulación y toma de posición autoral o la determinación del trabajo por una experiencia subjetiva activa, o incluso por las prácticas performativas propuestas por el autor (como en Schopf y Redondo). Otros trabajos se desplazan hacia el espacio «indicial», sobre todo apelando a una neutralidad estética y autorreferencialidad de los motivos. El espacio de los no-simbolistas es el tercero más poblado, donde se evidencia una dificultad para la legibilidad semántica y una planitud tonal, así como el tratamiento directo y sin elaboración, expresándose motivos mayormente ordinarios. Por último, el espacio de lo «no-indicial» está ocupado por dos trabajos que coinciden en la dificultad de distinguir lo registrado, utilizando encuadres muy determinados y tratamientos tonales muy complejos.

A continuación, se presentan observaciones sobre algunos de los trabajos pertenecientes al corpus para profundizar y dar cuenta de algunas de sus relaciones con las categorías poéticas aplicadas y su ubicación en el modelo de análisis anterior.

Dentro de la categoría *Conflicto, seguridad y control*, está el trabajo que con más claridad se localiza en el campo de la poética «simbolista». Gastón Salas con *Haruwenh, Territorio Selk'Nam* (2018) [figura 10] se desplaza claramente hacia una propuesta estético-visualista y se propone –por medio de cuidadísimas y muy directas composiciones adscritas al paisaje clásico, y en potentes panorámicas– una referencia indirecta, aunque muy fuerte, al vacío dejado por los pueblos exterminados o expulsados de Tierra del Fuego. Este trabajo se organiza en tres subseries con registros que elaboran el espacio de la memoria de los pueblos, de las matanzas y de la producción actual en dicho territorio. La imagen referenciada cesa su intención o posibilidad de documentar de modo directo lo ocurrido hace más de un siglo, produciéndose la veladura que se refería antes, una dificultad para acceder a un significado exterior, aunque se registre el lugar de las masacres o exterminios.



FIGURA 9
Ubicación de los trabajos seleccionados en el corpus dentro de las categorías propuestas por Zunzunegui para la poética de la fotografía del paisaje.

Así, la trascendencia se origina en la posición subjetiva que asume, su referencia a un tiempo extenso y un modo de componer clásico muy anclado en el equilibrio de líneas y masas. A esto contribuye la roca que emerge en el centro, la diagonal de la costa que apunta al horizonte y la delgada línea de costa, así como la superficie de ligera vegetación en el primer plano.

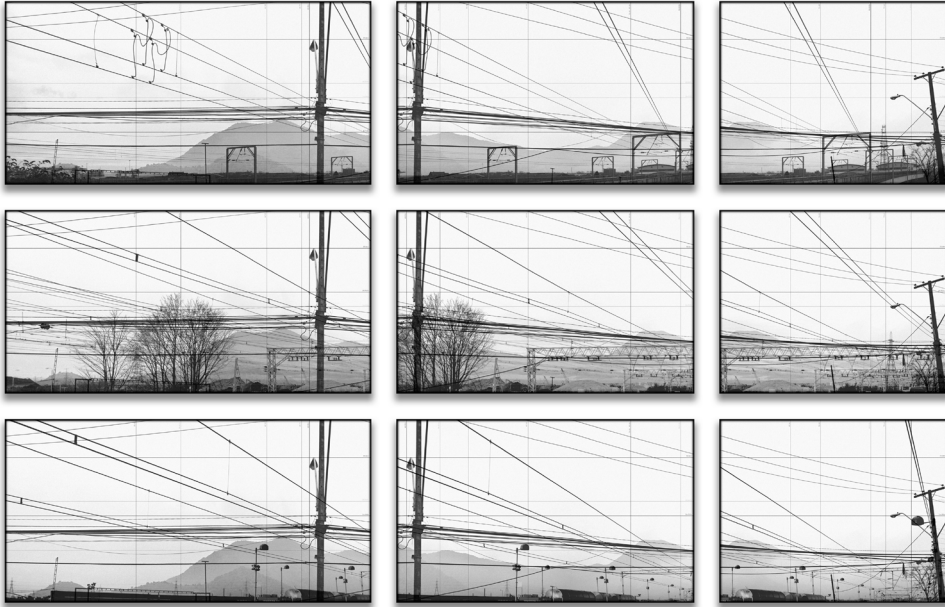
Pero el trabajo de Salas no pretende dejar la imagen a libre interpretación del público espectador, y cada una de las subseries se acompaña de una imagen alegórica a la etapa simbolizada y un texto, lo que permite recontextualizar lo que la forma fotográfica desplaza. En este caso, esta imagen acompañante se corresponde con la de un rifle Winchester modelo 1873.



FIGURA 10

De la serie *Haruwenh, Territorio Selk' Nam*. Cabo Peñas, Tierra del Fuego (Argentina). Gastón Salas, 2018.

Sachiyo Nishimura ubica también su serie *Landscape Fiction* (2008) en la poética simbolista [figura 11]. Por medio de complejas elaboraciones de imágenes múltiples propone una visión subjetiva de la experiencia de lugares y tiempos que se mezclan, fragmentan o superponen en una suerte de elaboración de una memoria geográfica resultado de su experiencia multicultural y migrante. Esto da lugar a piezas que desafían lo fotográfico para explorar la representación y posibilidad de experiencias complejas de lugares indiscernibles. El trabajo se ubica dentro de la categoría productiva de *Infraestructura* por su registro de mezclas por superposición de espacios de patios de estaciones de trenes en Londres con redes eléctricas aéreas, contra vistas del relieve de Santiago. En este caso, lo accesible al público espectador no es una experiencia visual directa de la autora, sino su extrañeza ante el desarraigo, por lo que la imagen múltiple de lugares compuestos de distintos sitios promueve la extrañeza ante lo visto.

**FIGURA 11**

Landscape Fiction #08. Sachiyo Nishimura, 2008.

En el extremo opuesto se localiza el trabajo *Ciudad ideal* (2010) [figura 12], de Rosario Montero, localizado con claridad en lo «no-simbolista». Ubicado dentro de la categoría *Especulación territorial*, produce un registro tipológico de la vivienda en urbanismos especulativos a lo largo de Chile que resulta en una composición que insiste en los motivos ordinarios y no significativos registrados además con una planitud tonal muy controlada. De este modo, por medio de la grilla de imágenes, aunque desarrolla una visión crítica del caso, logra distanciarse con fuerza e intención de la necesidad de localización y registro, y de igual modo evita elaborar particularmente sobre cada unidad de vivienda, desapareciendo al habitante e insistiendo sobre la repetición hasta el cansancio del tipo.

Resulta interesante contrastar cómo este trabajo se distancia en su poética de otro en la misma categoría temática, *Curauma* (2013) [figura 13], de Bertrand Meunier. Este opera con encuadres más intencionados y con base en series en las que, a pesar de trabajar la repetición tipológica, apunta a reconstruir situaciones diversas, específicas, aunque todas referidas a lugares muy faltos de sentido. El trabajo de Meunier se localiza dentro de la poética «no-simbolista», pero desplazado hacia el espacio de lo «indicial», al esforzarse en documentar con precisión la localización urbana que refiere.



FIGURA 12

De la serie *Ciudad ideal* (selección y disposición de la autora).
Rosario Montero, 2010.

La categoría más compleja de las propuestas por Zunzunegui, por su distancia ontológica con lo fotográfico, es la de lo «no-indicial». El trabajo mejor situado allí es el de Francisco Navarrete Sitja, «Tu materia es la confluencia de todas las cosas» (2016) [figura 14], incluido dentro de la categoría *Infraestructura* y desarrollado en una residencia en las cercanías de las represas hidroeléctricas de Colbún y Machicura. En este trabajo de despliegue múltiple, una serie de fotografías –entre ellas la seleccionada– registra un conjunto informe de piedras sumergidas a poca profundidad, justo al borde del paseo del pretil de la represa.

**FIGURA 13**

De la serie *Curaua*. Bertrand Meunier, 2013.

Estas piedras son a la vez vestigios de la enorme operación de orden casi geológico que implicó el remover, excavar y construir los enormes muros, y también presencia material de aquello que ahora bajo el agua es inaccesible e incluso no reconocible, aunque proveniente de unos trabajos que implicaron la erradicación de antiguos pobladores y pobladoras para inundar el valle. Las tomas de Navarrete no pretenden reconstruir la legibilidad del objeto, ya informe de por sí, sino que se detienen en la coexistencia de las texturas superficiales de las piedras, encuadradas de modo fragmentario, y a través de la propia agua con partículas en suspensión que producen un leve velo sobre el registro.

Cabe referir otro trabajo, localizado entre lo «no-simbolista» y lo «no-indicialista». Una pieza de Claudia Inostroza Morales, de su dispositivo instalativo «Plegarias sobre la tierra» (2018) [figura 15], en la categoría *Extrañamiento*. Aquí las imágenes vienen a completar la referencia a la experiencia de la autora en relación con el pueblo de Plegarias, en la Región del Biobío. Se trata de un antiguo asentamiento minero de carbón que en algún momento se vio forzado a la despoblación y su entorno fue sustituido apresuradamente por plantaciones de bosque. Sin embargo, la comunidad se resistió al desalojo a pesar del cese de la actividad económica y de la presión de las nuevas industrias instaladas. Aunque el conjunto de la artista –que combina fotografía, video, testimonios sonoros y materiales del lugar– expresa con gran fuerza la afectación subjetiva que el residir y trabajar con esa comunidad implicó, la pieza seleccionada para discutir debe considerarse clave en el modo en el que la fotografía puede alejarse a la vez de la referencia simbólica y de la mera constatación. La imagen registra el estado actual de la bocamina abandonada, de manera fáctica, casi topográfica, sin situarse o contextualizarse. La complejidad del motivo es incapaz de reconstruir la legibilidad de lo visto, pasando por ser un encuadre azaroso que da cuenta del conglomerado de lodos y vegetación cualquiera que hoy sucede en el sitio, y que se opone a toda aspiración significativa o trascendente sobre el paisaje.



FIGURA 14

Del dispositivo instalativo «Tu materia es la confluencia de todas las cosas».
Francisco Navarrete Sitja, 2016.



FIGURA 15

Imagen de la serie presente en la instalación «Plegarias sobre la tierra».
Claudia Inostroza Morales, 2018.

Un último trabajo por discutir se localiza de manera intermedia entre las cuatro poéticas referidas, cercano al centro del gráfico analítico. El trabajo de Xavier Ribas «Twenty Eight Points» (2010) [figura 16] forma parte de la serie *Nitrato*, definida como parte de un proyecto de «documentación fotográfica de paisajes geográficamente dispares, pero históricamente conectados» (Ribas, Purbrick y Acosta). En él se trabaja la tensión entre la posibilidad de lo fotográfico para documentar lo inefable, lo indecible, y cómo a partir de la expansión de este campo y de la crisis de sus espacios discursivos, lo fotográfico se ve obligado a relocalizarse en una práctica de orden más complejo. Para este trabajo, la presencia de las características propias a cada categoría de la poética de Zunzunegui, según el análisis realizado, se muestran destacadas en la tabla nº 9, ejemplificando el método utilizado para el resto de los trabajos del corpus.

El díptico se tensa entre la urgencia de mostrar y la elusión por hacerlo, entre la posibilidad de documentar y la urgencia estética de velar lo mostrado. La primera pieza es una fotografía de una excavación prospectiva en la Escuela Santa María de Iquique, en 2011, previa a su demolición. Es una fotografía directa, adscribible totalmente a lo indicial, perfectamente verosímil de haber podido ser ejecutada por un arqueólogo o un técnico. La segunda pieza es un texto, impreso en un formato de tamaño idéntico a la primera imagen, donde se transcriben las veintiocho necesidades y demandas sobre las condiciones de vida y trabajo presentadas en 1904 por el Comité Obrero de los trabajadores de la industria del salitre.

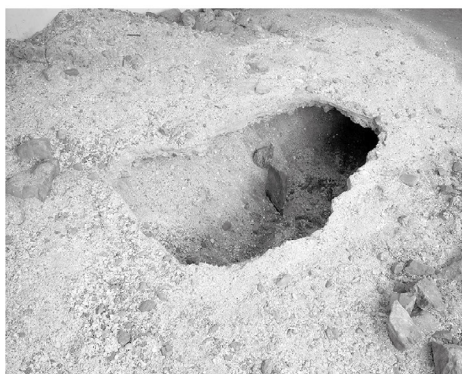


FIGURA 16
«Twenty-eight points» (díptico). Xavier Ribas, 2010.

Lo que la pieza no dice de manera explícita, lo que no puede inferirse ni desde la imagen ni desde el texto, y que al ser conocido produce un sutil desplazamiento de la obra hacia un espacio potencialmente simbólico, es que la excavación coincide con el lugar donde el 21 de diciembre de 1907 fueron masacrados unos trescientos trabajadores en huelga, justamente en el reclamo de estas condiciones de trabajo explicitadas en el texto. De este modo, el velo que esta obra coloca sobre sí misma no es el velo de la forma, sino el de la clausura de su propia posibilidad de mostrar lo que representa, y el efecto estético no es el de la belleza, sino el de, primero, la extrañeza de encontrar ese texto junto a esa imagen, y luego el del choque de comprender la relación entre ambas y los dolorosos y absurdos hechos referidos. Ribas coloca el velo y permite también que el público espectador lo retire. Aunque el lenguaje fotográfico que utiliza es claramente «indicial», se ve contrapuesto por el texto que la acompaña, que deslocaliza con violencia la dirección del contenido de la imagen. Sin embargo, este movimiento no le posibilita tampoco el simbolizar, manteniendo el trabajo en un espacio de apertura semántica. Trabajo a la vez profundamente silencioso desde la forma, pero políticamente enorme al momento que es develado su sentido, si se entiende además en el contexto de la exposición y la investigación donde se inserta.

TABLA N° 9

Criterios de valoración de categorías de la poética del paisaje
Condiciones encontradas en «Twenty-Eight Points», Xavier Ribas

		<i>Grandeza/distancia</i>		
		Indicialista	Simbolista	
Compartidos	Referencialismo		Esteticismo	
	Constatativo		Significativo	
	Acta topográfica		Formulación autoral	
	Naturaleza como objeto		Naturaleza como motivo	
	Memoria de actividad		Memoria geológica	
	Presencia humana		Ausencia de figura humana	
	Estabilidad y atemporalidad		Mutabilidad y especificidad	
	Certeza		Opinión	
	Puntualidad		Duratividad	
	Experiencia fáctica		Experiencia subjetiva	
	Clásico		Barroco	
	Específicos		No-simbolista	No-indicialista
Motivos ordinarios			Motivos indistinguibles	
Planitud tonal			Complejidad tonal	
Enunciación metafotográfica			Ensimismamiento técnico	
Encuadre no-significativo			Encuadre determinadísimo	
	Encuadre abierto		Encuadre muy cerrado	
		<i>Detalle/minimalismo</i>		

Conclusiones

El cuerpo presentado se considera representativo de las prácticas fotográficas dentro de las estéticas de la visualidad que trabajan la relación entre modos y actividades productivas, y la transformación perceptual y significativa del territorio, es decir, del paisaje. Geográficamente, la preselección y selección final cubren buena parte del territorio de Chile, desde el Norte Grande hasta Tierra del Fuego, concentrándose en los lugares de prácticas productivas y extractivas más intensivas, productoras de visualidades discordantes, donde abundan casos sobre la minería en el norte, la urbanización en la Región Metropolitana y la Región del Biobío, y la industria forestal o la especulación territorial en esta última, así como algunas conflictividades territoriales del sur. También destacan las relaciones transfronterizas, como el caso del extremo norte altiplánico, o Tierra del Fuego que entregan testimonios en un amplio arco histórico de la tensión entre las prácticas locales sobre el paisaje y los desplazamientos abruptos, y en ocasiones violentos, provocados por las actividades productivas. En cuanto a la cobertura del periodo, el grupo inicial cubre justo desde 2001 hasta hoy, aunque se concentra con fuerza en la última década. Esta concentración puede deberse al aumento de las sensibilidades medioambientales y de las críticas al devenir político y social del país, de la mayor circulación de testimonios y documentos visuales de denuncia, y posturas activistas de parte de los y las autoras.

Asimismo, el corpus da cuenta de una importante muestra de la persistencia y de la actualización de la representación del paisaje por medio de la fotografía, expresado en grandes diferencias en los modos de trabajo, pero compartiendo un cuestionamiento a los modos y conceptos tradicionales de esta práctica. Aunque en ocasiones persiste la composición paisajística tópica, allí la búsqueda de la belleza clásica queda de inmediato en tensión con el motivo registrado o la contextualización propuesta por las y los mismos autores, como es el caso de Salas o Redondo, donde hay referencias al daño territorial o el extrañamiento en la relación entre sujeto y paisaje. En otros casos, los trabajos exploran amplia variedad de formas de representación paisajística, que incluyen las series isomorfas –como en Mejía o Gronemeyer– o heteromorfas –como en Abrilot y Melo–. También se recurre a las vistas fragmentadas, como el caso de Agencia de Borde y Rojas Mugica, parciales o de detalles, como en Bravo Granadillo, el vacío sin cualidades aparentes, tal como lo desarrollan Díaz Belmar o Meunier, o las acciones performativas, como de nuevo Redondo, o Schopf. Estos paisajes aparecen entonces en un proceso de apertura y diseminación, y se vinculan con las experiencias de quien los produce, dándose en muchos casos referencias a complejos viajes e itinerarios singulares o irrepetibles, pero sugeridos en complejas territorialidades.

El carácter elusivo de cómo quedan representados los hechos y territorios viene dado por la coexistencia entre una aspiración a mostrar o denunciar la transformación del territorio versus la posibilidad de los trabajos de ser paisajes significativos por medio de claves estéticas que le permiten expresión propia. Persiste entonces la tensión entre

documento y obra, donde lo documental ni puede reducirse a un «estilo» ni enarbolarse como el único fin o posibilidad del trabajo. La diversidad y a la vez la insistencia en esto quedó en evidencia en el modo en que se distribuyeron los trabajos entre las poéticas propuestas por Zunzunegui, donde el espacio «indicialista» está totalmente negado a la pureza documental, y en el espacio «simbolista» se elaboran pocos contenidos que aluden de manera directa y transparente al daño, dolor, destrucción o abuso del ser humano sobre la naturaleza. Este daño es insistentemente velado, al menos desde la condición directa de la imagen fotográfica, y se suele tomar partido por otros medios, plásticos o conceptuales, asumiendo paradójicamente la insuficiencia o la inconveniencia de la imagen fotográfica como vehículo de sentido. De nuevo, el conjunto, asumiendo diferencias internas, apuesta por superar la paradoja útil de la insuficiencia del documento, sobrepasa el anclaje a lo indicial, y se aleja con mucha fuerza de cualquier instrumentalización fotoperiodística. Sin embargo, esto no significa que no haya necesidad de plantear una posición política, dada además la defensa de espacios de acción posneoliberal que une a la mayoría de las y los autores. Más bien, negándose a lo panfletario, se identifica una comprensión de la complejidad del medio al que se opta, y de los espacios de difusión y modos en que se insertan en ellos.

Los trabajos de este corpus se reúnen en una comprensión donde «el arte no reproduce lo visible, sino hace visible» (Klee 76), discurriendo por vías diversas e indirectas para reconstruir sentido crítico ante las situaciones registradas. De igual manera, estos trabajos asumen una autonomía que les permite contraponerse con los modos de hacer con frecuencia ignominiosos, o resultados contingentes o lamentables en el cómo la producción se expande de manera incontrolada, sustituyendo no solo la naturaleza ya frágil, sino la diversidad de las culturas y sus pequeñas formas de valorar y producir el espacio y el paisaje. Así, como reclama Didi-Huberman, el arte recupera su posibilidad no solo de emocionar, sino de producir contrainformación, en un sentido de oposición y negatividad hacia lo instituido.

Se sostiene entonces que ese contenido estético que se supone residual en la imagen fotográfica, el velo que hace que el objeto sea soportable, es a la vez la experiencia que captura al público espectador. Como refería J. F. Lyotard, la experiencia estética actúa al modo de un pinchazo, como un detonante, solo ante la cual es posible la existencia de un *anima minima*, aquella que solo existe afectada. Así, lo que se espera mostrar en este cuerpo es cómo la posibilidad de la experiencia estética, a la vez que vela, hace posible la documentación del hecho, al separarlo del flujo incesante de las imágenes de la contingencia y otorgarle un espacio para la contemplación, la reflexión y la interrelación. De este modo, la experiencia estética desencadenada en cada trabajo vendría a ser a la vez el límite y la posibilidad de sus cualidades documentales.

En el corpus propuesto en el esquema analítico de las categorías de la poética de la fotografía del paisaje [figura 9], al revisarlo de arriba abajo y de derecha a izquierda, la cualidad estética sobre la que se soportan las obras va mutando. Primero, predomina una perspectiva puramente formal, la belleza clásica del paisaje o de la

forma fotográfica canónica, luego van apareciendo casos donde se exalta lo común, lo ordinario, lo sin interés o incluso lo soez. En los primeros trabajos, arriba, a la derecha, la belleza actúa, como se refería antes, análoga al *punctum* de Barthes, por el cual el sentido de la imagen puede derramarse en cualquier dirección lejana a lo documentado. En los últimos trabajos, abajo a la izquierda, esta posibilidad está negada. La forma de lo registrado los aleja de la placidez, produciéndose entonces la subversión del espectador por medio de una cualidad estética que no es ni morfológica ni de aparente neutralidad.

Este último grupo de trabajos –Gronemeyer, Meunier, Ribas, Inostroza, Rojas Mugica, Acosta o Montero– puede ser descrito como «imágenes que queman». Así, trayendo la metáfora de la brasa y la ceniza propuesta por Didi-Huberman, se atreven a rasgar con distinta intensidad el velo que impedía la relación franca de la imagen con lo real doloroso, el daño, el mal paisaje. En sus palabras, para acercarse a ese real «es preciso atreverse, es preciso acercarse el rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, por debajo, vuelva a producir su calor, su resplandor, su peligro» (52).

Robert Adams (*Beauty in Photography*), el fotógrafo que fue ejemplo en Zunzunegui de lo «no-indicial», se refería en la década de 1980 a cómo la banalización del territorio por los medios de producción estaba creando un paisaje sin rastros de belleza primordial, y cómo la sociedad buscaba encerrarse para protegerse de ese paisaje. Para el autor, las fotografías de paisaje deberían ofrecer al menos tres cosas. Una verdad geográfica: ser una vista verosímil de un lugar; la biografía de su autor o autora: esta les otorga consistencia y relación con una experiencia sensible que les da origen; y un sentido: ser metáfora y apostar por la trascendencia. Paradójicamente, su trabajo parece haberse dedicado a documentar la dificultad o imposibilidad de ese logro en el mundo actual, ese es su valor. Como muchos de los autores y autoras que componen este cuerpo, Adams comenzó a fotografiar porque quería dar testimonio de la apabullante belleza del mundo (Adams, *¿En qué podemos creer y en dónde?*). Sin embargo, en su territorio cotidiano eso fue escaso. Consiguió otras cosas, un mundo distinto. Ante esa evidencia de un mundo sin forma ni sentido, Adams se plantea tres preguntas que parecen también atravesar el corpus aquí propuesto: «¿Qué es lo que nuestra geografía nos lleva a creer? ¿En qué nos permite creer? ¿Y qué obligaciones, si las hay, se derivan de nuestras creencias?» (*¿En qué podemos creer y en dónde?* xi). El corpus presentado apunta a una primera respuesta, que no es poco. Ofrecer una instancia para atrapar la mirada. Un emplazamiento para experimentar, sentir y arriesgar en la incandescencia de estas imágenes, unas más veladas, borradas o cenicientas que otras, el sinsentido de cómo el ser humano ha transformado el territorio. Elevan una alerta, dirigen a dar pautas y reconsiderar lo que se ha hecho. Incitan a comunicarse a partir de sus propias trazas. Imágenes que por momentos devienen obras y por momentos documentos.

Agradecimientos

Este artículo es el resultado parcial de la investigación financiada por la Agencia Nacional de Investigación de Chile (ANID), a través de su programa Fondecyt-Regular, por medio de fondos concursables asignados al proyecto «Territorios elusivos: La fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000-2020)», Folio 1211639, años 2021 y 2022.

Referencias

- Adams, Robert. *Beauty in Photography. Essays in Defense of Traditional Values*. Aperture, 1989.
- . *¿En qué podemos creer y en dónde? Fotografías del oeste americano*. La Fábrica, 2013.
- Adorno, Theodore W. *Teoría Estética*. Akal, 2004.
- Alvarado Pérez, Margarita y Carla Möller Zunino. «Roberto M. Gerstmann y Antonio Quintana Contreras: Estética y fotografía de los indígenas del Norte Grande». *Aisthesis*, n° 46, 2009, pp. 151-77.
- Andermann, Jens. «Paisaje: imagen, entorno, ensamble». *Orbis Tertius*, vol. 13, n° 4, 2008, pp. 1-7. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/>
- Ángel, Hugo. «La pequeña historia de la fotografía chilena: invisibilidad de la fotografía documental década de los noventa». *Investigación fotografía chilena documental en la década de los 90*, 2020.
- Azcárate, Luxán y Antonio Fernández Fernández. *Geografía de los paisajes culturales*. UNED, 2017.
- Azoulay, Ariella. *Civil Imagination: A Political Ontology of Photography*. Verso Books, 2015.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Gustavo Gili, 1982.
- . *Mitologías*. Ed. Martí Soler. Siglo XXI, 1999.
- Berque, Augustin. 2009. *El Pensamiento Paisajero*. Biblioteca Nueva.
- Blanco Arroyo, María Antonia. «Lo sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual». *Arbor*, vol. 193, n° 784, 2017. <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2010>
- Booth, Rodrigo y Tomás Errázuriz. *Luis Ladrón de Guevara: fotografía e industria en Chile*. Pehuén, 2012.
- Cortés Aliaga, Gloria. «El paisaje habitado: de geografía humana a objeto de deseo». *Puro Chile. Paisaje y territorio*. Ed. Daniela Berger. Centro Cultural La Moneda, 2014, pp. 198-203. https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/catalogo_puro_chile
- Del Bufalo, Erik. «Arte, política, evidencia». *Disrupciones - Dilemas de la imagen en la contemporaneidad*. Colección Cisneros, 2018.
- Del Río, Víctor. *Fotografía objeto. La superación de la estética del documento*. Universidad de Salamanca, 2008.

- —. «Arqueología de los accidentes». *Sculpting Reality: El estilo documental en la colección Per Amor a l'Art*. Eds. Julia Casteló y Miriam Queron. La Fábrica-Bomba Gens Centre d'Art, 2021, pp. 18-21.
- Didi-Huberman, Georges. «La emoción no dice "yo". Diez fragmentos sobre la libertad estética». *La política de las imágenes*. Metales Pesados, 2017, pp. 39-67.
- Dufrenne, Mikel. *Fenomenología de la experiencia estética*. Fernando Torres Editor, 1982.
- Escobar-Pérez, Jazmine y Ángela Cuervo-Martínez. «Validez de contenidos y juicio de expertos: una aproximación a su utilización». *Avances en Medición*, nº 6, 2008, pp. 27-36.
- Falkenhausen, Susanne von. «The Documentary between Art and Activism. Angela Melitopoulos». *Image/Con/Text/Dokumentarische Praktiken Zwischen Journalismus, Kunst Und Aktivismus*. Ed. Karen Fromm, Sophia Greiff, Malte Radtke y Anna Stemmler. Image Matters, 2020, pp. 196-209.
- Fernández, Horacio. *Una revisión al fotolibro chileno*. Sudfotográfica, 2018.
- Fromm, Karen, Sophia Greiff, Malte Radtke y Anna Stemmler (editoras). *Dokumentarische Praktiken Zwischen Journalismus, Kunst Und Aktivismus*. Image Matters, 2020.
- Goffard, Nathalie. *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile*. Metales Pesados, 2013.
- —. «Paisajes tópicos. Del lugar común a los lugares comunes en la fotografía contemporánea (chilena)». *Cuadernos Inter-c-a-mbio sobre Centroamérica y El Caribe*, vol. 15, nº 2, 2018, pp. 150-67.
- —. *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*. Metales Pesados, 2019.
- —. «Paisajes excedentes: de la serie como acto de re-colección». *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*. Ed. Nathalie Goffard, 109-19. Metales Pesados, 2019, pp. 109-119.
- Gudynas, Eduardo. *Extractivisms: Politics, Economy, and Ecology*. Fernwood Publishing, 2020.
- Kay, R. *Del espacio de acá. Señales para una mirada americana*. Metales Pesados, 2005.
- Klee, P. *Das bildnerische Denken Herausgegeben und bearbeitet von Jürg Spiller*. Benno Schwabe & Co, 1956.
- Krauss, Rosalind E. *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili, 1990.
- Krieger, Peter. «Fotografía de arquitectura y paisaje del antropoceno tardío: el espíritu humboldtiano en la obra de Fernando Cordero». *Bitácora Arquitectura*, nº 41, sep. 2019, pp. 122-131. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.41.70665>
- Leiva Quijada, Gonzalo. «Las transformaciones modernas de la fotografía en Chile: Visibilizados/invisibilizados (1840-1925)». *L'Ordinaire Des Amériques* [en línea], nº 219, 2015. <https://journals.openedition.org/orda/2310>
- —. «La imagen fija como área de investigación estética». *Aisthesis*, nº 60, 2016, pp. 333-337.

- Lukas, Michael, Maria Christina Fragkou y Alexis Vásquez. «Hacia una ecología política de las nuevas periferias urbanas: suelo, agua y poder en Santiago de Chile». *Revista de Geografía del Norte Grande*, n° 76, 2020, pp. 95-119.
- Lytotard, Jean François. «Anima Minima». *Moralidades posmodernas*. Tecnos, 1996 [1993], pp. 161-70.
- Maderuelo, Javier. *El paisaje: Génesis de un concepto*. Abada, 2005.
- Maillet, Antoine, Mathilde Allain, Gonzalo Delamaza, Felipe Irarrázabal, Ricardo Rivas, Caroline Stamm y Karin Viveros. «Conflicto, territorio y extractivismo en Chile. Aportes y límites de la producción académica reciente». *Revista de Geografía Norte Grande*, n° 80, 2021, pp. 59-80. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-34022021000300059>
- Merita Blat, Luis. «Anotaciones sobre el concepto de autonomía del arte en el mundo administrado.» *La Torre Del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, n° 19, 2016, pp. 186-196. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6758346>
- Möller Zunino, Carla. «De lo documental a la realidad superada: la fotografía latinoamericana como advertencia y ejemplo». *Fotografía y discursos disciplinares*. Eds. José Pablo Concha Lagos, Margarita Alvarado Pérez y Carla Möller Zunino. Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013, pp. 13-18.
- . «Discontinuidades y acontecer en la fotografía de los años 90 en Chile». Investigación fotografía chilena documental en la década de los 90, 2020. <http://docplayer.es/194075546-Discontinuidades-y-acontecer-en-la-fotografia-de-los-anos-90-en-chile-carla-moller-zunino.htm>
- Muñoz, Francesc. *Urbanalización: Paisajes comunes, lugares globales*. Gustavo Gili, 2008.
- Muñoz, María Elena. *(A)Cerca de paisajes*. Metales Pesados, 2021.
- Nogué, Joan. «Paisaje, identidad y globalización». *Fabrikart: Arte, Tecnología, Industria, Sociedad*, n° 7, 2007, pp. 136-145. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2942259>
- . «Territorios sin discurso, paisajes sin imaginarios». *Ería*, n° 73-74, 2007, pp. 373-382.
- . «Micropaisajes». *La Vanguardia (España)*, 2 abr. 2008.
- Olivares, Rosa. «Metafotografía. Desde dentro de la imagen» *Exit: Imagen y Cultura*, n° 79, 2020, pp. 6-25.
- Rampérez Alcolea, Fernando. 2014. «El velo, la apariencia y algo demasiado grande. Comentario a los párrafos 3 y 4 de El nacimiento de la tragedia». *HYBRIS. Revista de Filosofía*, vol. 5, n° especial *El arte de Dionisos*, 2014, pp. 37-56. <https://doi.org/10.5281/zenodo.10823>.
- Ribas, Xavier, Louise Purbrick e Ignacio Acosta. 2022. «Traces of Nitrate: Mining History and Photography Between Britain and Chile». 12 may. 2022. <https://tracesofnitrate.org>
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Siglo XXI, 2007.
- Snyder, Joel. «Territorial Photography». *Landscape and Power*. Ed. William Mitchell. The University of Chicago Press, 2002, pp. 175-201.

- Velasco Padial, Paula. «Experiencia estética y fotografía de guerra». Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, 2016.
- Vielma, José Ignacio. «La ciudad como acumulación. buscando las imágenes comunes de Santiago». *ARQ (Chile)*, n° 91, 2015, pp. 74-81.
- . «Ciudad accidental. la distancia contemporánea entre proyecto y experiencia». *Critic/All: II International Conference on Architectural Design and Criticism*. Ed. Universidad Politécnica de Madrid - Departamento de Proyectos Arquitectónicos, 2016.
- Vilar, Gerard. *El desorden estético*. Idea Books, 2000.
- Zabalza, Ramón. *Dónde. Visualización, paisaje y morfologías del territorio*. Ediciones Asimétricas, 2017.
- Zunzunegui, Santos. *Paisajes de la forma. ejercicios de análisis de la imagen*. Cátedra, 1994.