

*Imagen fotográfica y bloques de sensaciones:
relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica
en los paisajes productivos en Chile*

*Photographic Image and Blocks of Sensations:
Relationships between Authorial Experience and Photographic Form
in Productive Landscapes in Chile*

Artículo recibido el 13 de enero de 2023; devuelto para revisión el 3 de mayo de 2023; aceptado el 31 de mayo de 2023; <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2023.123.2820>.

José Ignacio Vielma Cabruja Universidad de Chile, Departamento de Arquitectura, Santiago de Chile, Chile jvielma@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0002-6242-682X>.

Líneas de investigación Teoría y crítica del urbanismo y la ciudad; cultura y experiencia urbana y del paisaje; relaciones entre fotografía, cine, ciudad y paisaje.

Lines of research Theory and critique of urbanism and the city; culture and experience of the city and landscape; relationships between photography, film, city, and landscape.

Publicación más relevante “La otra ciudad. fotografía como signo de la incomodidad del territorio”, *Astrágalo: Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, núm. 24 (2018): 157-176.

Paola Velásquez Betancourt Universidad de Chile, Departamento de Urbanismo, Santiago de Chile, Chile paovelasquez@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0001-6694-4774>.

Líneas de investigación Teoría y práctica del espacio público; el paisaje e irrupción de las TIC desde la experiencia del habitante y la interdisciplinaridad.

Lines of research Theory and practice of public space; the landscape and the irruption of ICT from the experience of the inhabitant and the interdisciplinary approach.

Publicación más relevante *Les images dans la ville: Manifestations des activités commerciales et citoyennes à Santiago du Chili* (Londres: Éditions Universitaires Européennes, 2012).

Laura Gallardo Frías Universidad de Chile, Departamento de Arquitectura, Santiago de Chile, Chile, lauragallardofrias@uchilefau.cl, <https://orcid.org/0000-0003-4814-3425>.

Líneas de investigación Teoría y práctica de la proyectación arquitectónica; vínculo de proyectos y obras arquitectónicas con su contexto; lugar desde una mirada interdisciplinaria.

Lines of research Theory and practice of architectural design; connection between architectural works and projects with their contexts; place from an interdisciplinary perspective.

Publicación más relevante En coautoría con François Mairesse, “The Paradox of Access: The 21st Century Museum Confronted by its Security”, *SPATIUM*, núm. 46 (2021): 54-65, <https://doi.org/10.2298/spat2146054g>

Resumen En este estudio se explora la relación entre la forma fotográfica y la experiencia emocional de los autores en seis prácticas fotográficas contemporáneas en Chile (2000-2020), realizadas en conexión con los territorios transformados por los modos actuales de producción. Se propone y utiliza un método que combina entrevistas a profundidad con componentes microfenomenológicos, con el fin de aproximarnos a la experiencia sensorial y emocional. Con esto se identifican seis bloques de sensaciones que predominan en distintas proporciones en cada uno de los autores analizados, lo cual permite contrastar la emocionalidad con un análisis morfológico de las imágenes. Los resultados muestran posibles correlaciones entre la forma de la imagen y la experiencia emocional de los autores; además, evidencian que el daño en el territorio tiene un alcance emocional en ellos, el cual se refleja en el trabajo fotográfico, aspecto éste que puede ser adicional a las interpretaciones argumentativas y sociales o históricas de la obra.

Palabras clave Fotografía de paisaje; fotografía contemporánea; Chile; análisis fotográfico; entrevistas microfenomenológicas; experiencia autoral.

Abstract The relationship between photographic form and the emotional experience of authors is explored in six contemporary photographic practices in Chile (2000-2020), conducted in correspondence with territories transformed by current modes of production. A method combining in-depth interviews with micro-phenomenological components was used to access sensorial and emotional experience. Through this, six blocks of sensations were identified, which predominate in different

proportions in each of the analyzed authors, allowing for a contrast between the emotional aspect and a morphological analysis of the images. The results show possible correlations between the form of the image and the emotional experience of the authors, demonstrating that damage to the environment has an emotional impact on them, reflected in their photographic work, and that it is an aspect that can be additional to argumentative, social, or historical interpretations of the artwork.

Keywords Landscape photography; contemporary photography; Chile; photographic analysis; micro-phenomenological interviews; author's experience.

JOSÉ IGNACIO VIELMA CABRUJA
PAOLA VELÁSQUEZ BETANCOURT
LAURA GALLARDO FRÍAS
UNIVERSIDAD DE CHILE, CHILE

Imagen fotográfica y bloques de sensaciones:

*relaciones entre experiencia autoral y forma fotográfica
en los paisajes productivos en Chile*

Se revisan seis propuestas fotográficas incluidas en el proyecto de investigación “Territorios elusivos: la fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000-2020)”, acerca de prácticas recientes que elaboran la relación entre producción y paisaje en los territorios transformados por la actividad económica.

En su análisis sobre las relaciones entre imagen y política, Georges Didi-Huberman sostiene que la fotografía tiene una relación visual con la facticidad material que produce una fusión entre su valor explicativo y su enorme potencial de implicar o hacer partícipe.¹ De este modo, en la imagen se establece una compleja ambivalencia entre el papel documental y el enunciativo, lo que permite que lo impensado en lo documental se despliegue a partir de la implicación del espectador. Es en esta tensión propia del medio fotográfico contemporáneo en donde se ubica la presente investigación.

En la esfera documental, la fotografía suele entenderse de manera limitada como un medio objetivo de registro. Sin embargo, es imposible alcanzar

1. Georges Didi-Huberman, “La emoción no dice ‘yo’”. Diez fragmentos sobre la libertad estética”, en *La política de las imágenes* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2017), 43.

la objetividad total debido a que se introduce la intencionalidad autoral, y se despliega en complejos dispositivos estéticos y narrativos sujetos a distintos modos de relación con los espectadores. Por otra parte, según los modos de difusión y los dispositivos a los que se integra, la fotografía posee una posibilidad afectiva y política vinculada con el mundo material de donde proviene la imagen. En este sentido, como reconoce José Pablo Concha Lagos, la fotografía tiene dos maneras de relación con la experiencia que el sentido común erróneamente confunde: la dimensión desde la toma y desde el espectador. Aunque se supone que la fotografía documental intenta reducir la distancia entre estas dos dimensiones, en la actualidad, mientras lo registrado y lo transmitido suelen estar muy alejados,² la imagen continúa teniendo una capacidad política que se basa en su relación con la facticidad de lo fotografiado. Sin embargo, cabe insistir, como lo desarrolla Martha Rosler, que la imposibilidad de objetividad es a la vez inconveniencia, porque la imagen fotográfica no debe limitarse a ser un espejo de la realidad, sino ser, también, un medio de impacto para activar transformaciones en ella.³

Lo anterior se hace evidente, sobre todo, en la fotografía del paisaje. En el paisaje como territorio culturalmente percibido, como propone Jens Andermann,⁴ se ha expresado a lo largo de la historia la crisis y la tensión entre la política, la economía y la cultura. En el caso de Chile, como territorio sujeto a una modernización desarrollista, extractivista e instrumental entre los siglos XIX y XX, las primeras fotografías fueron, en particular, medios para demostrar las posibilidades de explotación material, y se convirtieron en herramientas de una colonización visual vinculada a la economía.⁵ Desde su aparición, los registros fotográficos fueron una herramienta utilizada para conocer el territorio antes de su explotación material. Como explica Gonzalo Leiva Quijada,⁶

2. José Pablo Concha Lagos, “Fotografía documental como disposición existencial”, en *Sueño de la razón, fotografía sudamericana*, eds. Andrea Josch y Luis Weinstein (Santiago de Chile: Fundación Sud Fotográfica, 2014), 130-134.

3. Martha Rosler, “Ética y estética de la fotografía documental”, en *Imágenes públicas. La función política de las imágenes* (Barcelona: Gustavo Gili/Metales Pesados, 2007), 248-274.

4. Jens Andermann, “Paisaje: imagen, entorno, ensamble”, *Orbis Tertius* 13, núm. 4 (2008), 1-7, https://www.researchgate.net/publication/28253439_Paisaje_Imagen_entorno_ensamble (consultado el 28 de agosto de 2023).

5. Gloria Cortés Aliaga, “El paisaje habitado: de geografía humana a objeto de deseo”, en *Puro Chile. Paisaje y territorio*, ed. Daniela Berger (Santiago de Chile: Centro Cultural La Moneda, 2014), 198-203, https://issuu.com/centroculturallamonda/docs/catalogo_puro_chile.

6. Gonzalo Leiva Quijada, “Las transformaciones modernas de la fotografía en Chile: visibi-

la fotografía nace “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 del país y del continente”. De esta manera, el origen de los capitales en Chile era extranjero, de los mismos lugares que los equipos fotográficos. Las imágenes tomadas con ellos tenían como destino comprobar la buena inversión de estos capitales: “el tipo de imágenes fotográficas reseñadas operó demostrativamente. Eran, dada la noción del registro fotomecánico, una prueba palpable de las posibilidades abiertas para la explotación”.⁷ Este proceso, continuado e intensificado en el tiempo por el modelo sociopolítico actual, es el que antecede este trabajo, en el cual se busca mostrar la contracara, donde es el autor, inquieto y afectado ante la transformación del territorio, el que interpela al paisaje, al producir testimonios, más que documentos.

Supuestos y objetivo

En las condiciones descritas, podemos suponer que la experiencia del autor incide en la forma de la imagen como registro y, sobre todo, en el modo como el autor la dispone ante el mundo. El fotógrafo no sólo interpreta y enuncia, sino que, además, es sujeto emocional y emocionado en el complejo proceso de producción de la imagen; un aspecto poco investigado en el caso de la fotografía. En este sentido, el supuesto que da pie a la investigación es que en la producción fotográfica, que captura signos de lo real, el autor supera la simple recolección visual propia de la supuesta fotografía documental, y ante la descomposición del mundo que se hace evidente en el paisaje productivo, el fotógrafo deviene emocionalidad, y esto da como resultado lo que se definirá como *bloque de sensaciones*, a partir de la propuesta de la filosofía estética de Deleuze y Guattari.⁸ Este *bloque de sensaciones* persiste en la imagen, transformado en plano de composición; pero este plano se mantiene opaco, y se convierte en muchos casos en una presencia inquietante o siniestra. Por tanto, en los trabajos a revisar se quiere demostrar cómo “el encuadre visual se desprende de la

lizados/invisibilizados (1840-1925)”, *L'Ordinaire Des Amériques*, núm. 219 (2015): 18 <https://doi.org/10.4000/orde.2066>.

7. Tomás Cornejo C., “La fotografía como factor de modernidad: territorio, trabajo y trabajadores en el cambio de siglo”, *Historia*, núm. 45 (2012): 6-48, en específico, 6.

8. Gilles Deleuze y Félix Guattari, *¿Qué es la filosofía?* (Barcelona: Anagrama, 1997), 171.

percepción humana y se reapega al afecto puro para interrogar la vasta oscuridad y el silencio de lo sublime contemporáneo”,⁹ en contextos donde el daño ambiental o la contingencia territorial pueden determinar la emocionalidad de la producción de obra fotográfica.

Al desarrollar una parte de un estudio más amplio de carácter exploratorio, se plantea como objetivo vincular la forma fotográfica con los contenidos emocionales identificados en el proceso de producción de la imagen, y apuntar a un análisis que revise posibles relaciones, entre la morfología de la imagen y la emocionalidad. Esto, a partir de entrevistas llevadas a cabo a profundidad, en las cuales se incluyen elementos microfenomenológicos. Lo desarrollado busca, entonces, investigar las relaciones entre la producción fotográfica y la experiencia emocional de distintos autores, donde pueden identificarse experiencias conflictivas o significativas del territorio explorado, vinculadas con la manera como se implementa la actividad productiva, con los daños y alcances ambientales o sociales sucedidos.

Antecedentes

Fotografía, emoción, producción

La relación de la fotografía con el territorio sujeto a la exploración o producción existe desde la aparición misma de esta práctica a mediados del siglo XIX. Se da sobre todo en el trabajo, por ejemplo, de Timothy O’Sullivan, fotógrafo que acompañó las exploraciones geomorfológicas que sucedían a la expansión territorial del oeste estadounidense (1867), o de Carleton Watkins, quien por encargo registraba las faenas de construcción de las líneas férreas en el oeste de Estados Unidos, mientras que tenía la oportunidad de emocionarse al conseguir las pioneras y asombrosas imágenes del Valle de Yosemite (1861).¹⁰

En algunos casos posteriores, la relación entre la producción y lo emocional en el autor es explícita. Por ejemplo, Josef Sudek recurre, en su serie “Paisajes

9. Todd J. Satter, “Tearing Real Images from Clichés through Edward Burtynsky’s Manufactured Landscapes”, *Rhizomes. Cultural Studies in Emerging Knowledge*, núm. 23 (2012): 1, <http://www.rhizomes.net/issue23/satter/index.html> (consultado el 25 de enero de 2023).

10. Leo Hickman, “Carleton Watkins and the Photographs That Saved Yosemite”, *The Guardian*, 30 de diciembre de 2011, <https://www.theguardian.com/artanddesign/2011/dec/30/carleton-watkins-photographs-saved-yosemite> (consultado el 14 de diciembre de 2022).

tristes”, registrada entre 1957 y 1962 en el noroeste de Bohemia, antigua Checoslovaquia, a la emocionalidad para describir tanto la obra como la experiencia. Allí explicita la tristeza como el único sentimiento que dominó en la elaboración del trabajo; además, el único sentimiento posible en el contexto de censura y opresión de la época. Sudek registraba la enorme industria de extracción de carbón que depredaba el paisaje, a la vez que preguntaba: “¿qué podría ser triste ante esa enorme fuente de energía?”, a lo que respondía que en el contexto de su país “el entorno natural era solamente un medio de producción”.¹¹

En el caso de otro fotógrafo checo, Josef Koudelka, su práctica nómada registra las cicatrices de la guerra, la industrialización, el abandono y la tras-humancia, y declara que no tener hogar ni familia es una oportunidad para mirar y dejar influenciarse, para convertirse en “el producto de todo este viaje ininterrumpido”.¹²

Quiero ir a solas, quiero experimentar el lugar. Si estoy en el paisaje, quiero estar solo, no quiero ver a nadie. Me gusta cerrar los ojos, me gusta escuchar el sonido, me gusta sentir que formo parte de este paisaje.¹³

Otro referente es Edward Burtynsky, que con su mirada activamente ecológica desarrolla un concepto de lo sublime industrial negativo,¹⁴ y en cuyas fotografías del extractivismo queda inscrita la belleza compositiva, que es paradójica, preocupante o bestial, en asombrosos paisajes asociados a la producción.¹⁵ Este sublime negativo se relaciona con una potencia radical en sus imágenes, vinculada a la fuerza interpretativa que Deleuze identifica en la fotografía. Según desarrolla Satter, Deleuze reconoce que la realidad plantea una abrumadora

11. Josef Sudek, *Sad Landscape (Smutna Krajina)* (Praga: Kant, 2004), s.p.

12. Laura Ruiz, “Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka”, *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, núm. 61, (2017): 123-141.

13. David Walker, “Look3: Josef Koudelka on the Measure of a Photographer, Courage, and Controlling your Own Destiny” | PDNPulse, 17 de junio de 2013, <https://pdnpulse.pdnonline.com/2013/06/look3-josef-koudelka-on-the-measure-of-a-photographer-courage-and-controlling-your-own-destiny.html> (consultado el 11 de diciembre de 2022).

14. Angelika Pagel, “The Industrial Sublime”, en *Edward Burtynsky. The Industrial Sublime* (Ogden: Weber State University, 2011).

15. Rebecca Solnit, “Creative Destruction”, *The Nation*, 14 de agosto de 2003, <https://www.thenation.com/article/archive/creative-destruction/> (consultado el 25 de enero de 2023).

abundancia de imágenes en las cuales lo difícil es extraer afectos y sensaciones. Por tanto, sería tanto en la percepción del sitio fotografiado, como en la imagen de éste, donde pueden componerse estos afectos y sensaciones.¹⁶ Aquí, ya que resulta de particular importancia para la hipótesis en desarrollo, se adelanta el reconocimiento de la emocionalidad en el momento de la producción de la imagen en el lugar, y aparece como potencia en la obra de Burtynsky. En ella el sujeto debe lidiar con el objeto fragmentado en su violencia, experimentarlo en el encuentro con la impresión material, para despertar cada facultad de manera intensa. Así, en las paradójicas imágenes de Burtynsky, la sensibilidad transmite sus limitaciones a la imaginación, al producir un Ser que es primero sensación, antes de ser pensado. El resultado de este *bloque de sensaciones* coloca al espectador ante un arte que “soporta intensidades que los humanos y los paisajes no pueden experimentar”, pero que se traduce en la aparición de una imagen nueva de “energía enloquecida y lista para explotar”,¹⁷ que, sin embargo, por su belleza corre el riesgo de ocultar lo terrible de la realidad.

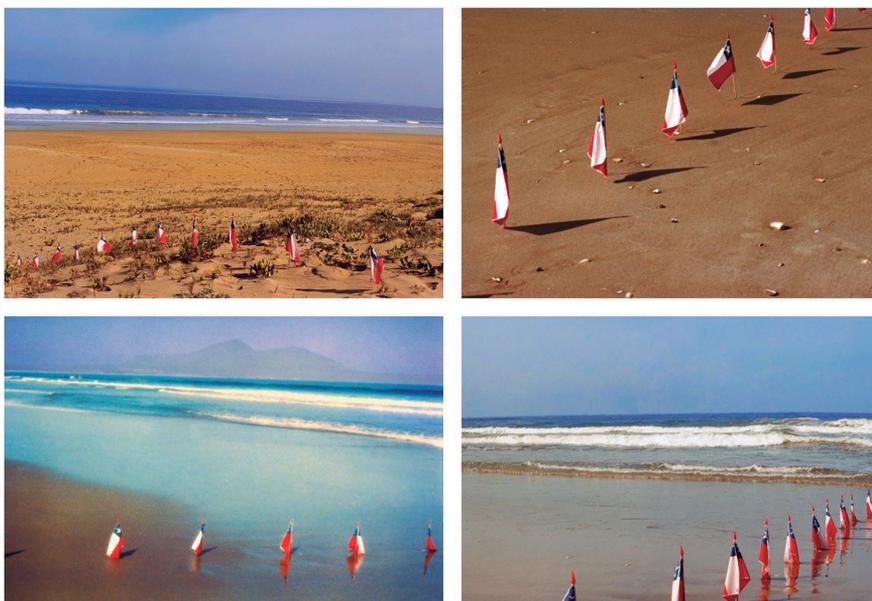
Chile, fotografía y paisajes productivos

En el caso de Chile, la fotografía con relación al paisaje productivo posterior a las exploraciones extractivistas y a los registros industriales que, entre mediados del siglo XIX y primeras décadas del XX, rendían cuenta al capital foráneo, y hasta la caída de la dictadura, elaboraba apologías visuales del extractivismo, el desarrollo industrial, energético, agrícola y la modernización del país. Esto se expresa en autores como Helfritz, Gertsnam, Hochhäusler, De Bruyne, Ladrón de Guevara, o Ceitelis. Durante la dictadura militar (1973-1989), la fotografía se volcó de manera imperativa al registro de la conflictividad social y la violación de los derechos humanos, por lo que el tema del paisaje quedó en un papel secundario o enfocado hacia los paisajes naturales y las miradas interesadas en lo exótico. De este periodo pueden referirse dos piezas que articulan el tema del paisaje con el momento histórico-social (figs. 1 y 2).

El primero de estos trabajos toma con aparente inocencia la playa como espacio potencial de solaz, de ocupación o de integración social. En este caso, Alfredo Jaar recurre a la fotografía como registro de sus instalaciones, o

16. Satter, “Tearing Real Images”.

17. Satter, “Tearing Real Images”.



1. Alfredo Jaar, *Antes de partir*, 1981. Cortesía del artista.

performances, y realiza, dominado por la tristeza del exilio inminente, su última obra en Chile. En *Antes de partir* (1981) registra fotográficamente una línea de pequeñas banderas clavadas de forma perpendicular a la costa, que van desde la duna —símil de la montaña— hasta entrar en el mar sacudidas por el oleaje. La línea de banderas equidistantes cortaba el angosto país en las dos mitades irreconciliables a partir del golpe militar,¹⁸ y recreaba un paisaje resultante de una operación impuesta de cambio de régimen político, social y productivo.

El segundo, un trabajo ya cercano al final de la dictadura, sirve de bisagra entre las visiones apoloéticas del paisaje desarrollista y el periodo contemplado en esta investigación. En la imagen, de Paz Errázuriz y su serie “personas” (1985), contra el fondo de los cerros, se ubica de cuerpo entero un sujeto de edad avanzada, de pie, justo al centro del cuadro, sobre una colina de césped perfecto, que sostiene un cuadro montado con un elaboradísimo marco

18. Alfredo Jaar, *Jaar SCL 2006* (Madrid: Actar, 2006).



2. Paz Errázuriz, serie *Personas*, ca. 1985. Cortesía de la artista.

dorado. Este cuadro contiene una composición arquitectónica clásica. El coleccionista y su cuadro, frente a una moderna y enorme casa, dominan un paisaje que se aspira a controlar. La fotografía reconstruye el doble paisaje que relaciona el orden racional y productivo de la pintura, con el territorio extensísimo y complejo. Un paisaje respecto al cual, algunos, desde un lugar de control, amenazan con transformarlo todo.

Fotografía y emocionalidad

Según lo desarrolla Dubois, toda obra fotográfica implica una acción de ver, es decir, una experiencia directa. Por tanto, rememorar esa acción inicial, ese momento de la mirada, y el contexto de experiencias que la preceden y la suceden, puede dar cuenta de cómo se toman decisiones y se activan los argumentos de las obras producidas. Si el mirar del fotógrafo se concreta con el “acto fotográfico”, en el cual el autor define el corte espacio-temporal que traslada

un trozo de la realidad visual a la superficie sensible en la cámara,¹⁹ fotografiar el paisaje implica la paradoja de registrar un instante de un paisaje que actualmente se entiende como devenires y procesos, como *momentos paisajísticos*.²⁰ El fotógrafo de paisaje desde siempre ha debido desplazarse al lugar donde éste acontece y allí radica algo muy específico para esta investigación. Este desplazamiento y esta experiencia directa de los lugares sujetos a la producción implica una vivencia emocional de estas transformaciones que puede suponerse como intensa e incluso dolorosa.

Sin embargo, distintos enfoques, tensados, por una parte, por la posibilidad de dar a comprender, y por la otra, por la capacidad de emocionar, revisan la relación del espectador con la obra de arte.²¹ La interpretación de la obra está atenta con mucha frecuencia a la emocionalidad del espectador, pero es menos consciente a la emocionalidad del autor. Lo que se busca desarrollar es que más allá de su biografía o rasgos personales, es posible explorar los instantes propios de la producción desde la emocionalidad. En éstos, se da también una experiencia emocional relacionada con la experiencia estética, puro acontecer de la condición humana que posibilita y determina el ser, donde éste sólo existe afectado.²²

El modelo estético que mejor se aproxima a esta relación intrínseca entre producción, emocionalidad y experiencia estética es el propuesto por Deleuze y Guattari en *¿Qué es la filosofía?*.²³

Para los autores, entre productor, obra y espectador se da una relación por medio de *bloques de perceptos* y *bloques de afectos* presentes en el *plano de composición*, pero no estabilizados en él. Estos *bloques de perceptos* y *afectos* se conjugan en lo que definen como *bloque de sensaciones*, que constituyen y se conservan como el objeto estético. De este modo, el papel de la estética es la captación afectada de la realidad, y la producción de la sensación y el acontecimiento, que incluye la relación entre percepción y emoción. En esta relación *percepto-afecto*, los perceptos se extraen a partir de las percepciones vividas, y

19. Philippe Dubois, *L'acte photographique et autres essais* (París: Nathan, 1990).

20. Gilles Clément, *Le jardin en mouvement : De la Vallée au Champ, via le parc André-Citroën et le jardin planétaire* (París: Sens & Tonka, 2001).

21. Sixto Castro, "Una aproximación al complejo emotivo del arte", *Aisthesis*, núm. 62 (2017): 67-83. <https://doi.org/10.7764/AISTH.62.4>.

22. Jean François Lyotard, "Anima mínima", en *Moralidades posmodernas* (Madrid: Tecnos, 1996), 161-70.

23. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 171.

quien las vivió las pone a disposición como obra, por lo que no sólo se está en el mundo, sino que “se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo”:

La finalidad del arte, con los medios del material, consiste en arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un sujeto percipiente, en arrancar el afecto de las afecciones como paso de un estado a otro. Extraer un bloque de sensaciones, un mero ser de sensación. Para ello hace falta un método, que varía con cada autor y que forma parte de la obra.²⁴

A pesar de la poca confianza que Gilles Deleuze tenía en la imagen fotográfica, a la que consideraba demasiado masiva y transparente, y al poco trabajo que le dedicó,²⁵ Alejandro León afirma que una comprensión no alcanzada en la obra de Deleuze es la de la fotografía como imagen opaca. Ésta sería capaz, como en la construcción de un *bloque de sensaciones*, de afectar al espectador ante su inquietante extrañeza, su resistencia y su disposición siempre a plegarse y posicionarse como un problema no resuelto, como un “pantano habitado por extrañas figuras”. De este modo, lo visual en la fotografía daría acceso a “las fuerzas de la sensación y las intensidades del afecto”, equivalentes al *bloque de sensaciones* referido antes.²⁶

Metodología y desarrollo

Se propone una investigación exploratoria que cruza información de disciplinas muy diversas. Por una parte, las entrevistas a profundidad con componentes microfenomenológicos realizadas a cada autor; por otra, el material procedente del análisis de contenido y morfológico de un conjunto de obras fotográficas seleccionadas. El resultado, como interpretación, muestra una de las formas posibles de relacionar las partes en el enorme contexto de los contenidos fotográficos y narrativos disponibles, pero desde una perspectiva que incluye la emocionalidad de cada fotógrafo en relación con la producción de su trabajo.

24. Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, 164.

25. Satter, “Tearing Real Images”.

26. Alejandro León, “De la imagen-transparente a la imagen-opaca. Hacia una taxonomía de la imagen fotográfica a partir de la filosofía de Gilles Deleuze”, *Estudios de Filosofía* 14, núm. 2 (2016): 188-204.

Cuerpo de estudios y selección de casos

En el contexto espacial y político del Chile actual, donde se transita por una redistribución de los poderes entre los sistemas políticos y económicos tradicionales y los grupos emergentes que demandan nuevos modos de hacer en relación con el medio ambiente, las prácticas autorales que miran de manera política y estéticamente crítica la transformación y el deterioro del territorio se han expandido con gran fuerza. Esto incluye a las nuevas sensibilidades en el ámbito fotográfico en relación con el paisaje natural y urbano, como han reconocido desde hace algunos años autoras como Goffard, Jösch y Montero,²⁷ entre otros. La manera como operan el dominio y la transformación del territorio ha dado lugar a prácticas estéticas que denuncian las consecuencias ambientales, pero que también se apropian de distinto modo de las imágenes de estos procesos.²⁸ En ese contexto, para la investigación general se seleccionó 28 trabajos considerados representativos de la práctica fotográfica sobre el tema y el periodo en Chile (2000-2020).²⁹ Para la selección del cuerpo de estudio, los trabajos debían recurrir, principalmente, al medio o los modos de lo fotográfico, y tener una representación del territorio desde y hacia la cultura visual, dentro de la noción de paisaje, entendida como una mirada valorativa y subjetiva del territorio. Los casos disponibles se organizaron en analogía con las fases de instalación de la producción que suceden en los territorios, y con algunas externalidades, en una suerte de interpretación por fases del proceso: infraestructura, especulación territorial, depredación, conflicto, seguridad y control, simulación, territorialidad contingente y extrañamiento.

27. Nathalie Goffard, *Imagen criolla: prácticas fotográficas en las artes visuales de Chile* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2013); Nathalie Goffard, "Paisajes excedentes: de la serie como acto de re-colección", en *Intramuros: palimpsestos sobre arte y paisaje*, Nathalie Goffard, ed. (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2019), 109-119; Andrea Jösch, "No existe ingenuidad posible en las imágenes: son puro simulacro", en *Fotografía y discursos disciplinares*, eds. José Pablo Concha Lagos, Margarita Alvarado Pérez y Carla Möller Zunino (Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile, 2013), 19-30, y María Rosario Montero, *Una línea marca el horizonte. Fotografía contemporánea del paisaje en Chile* (Santiago de Chile: Metales Pesados 2022).

28. María Antonia Blanco Arroyo, "Lo sublime en el paisaje antrópico a través de la fotografía actual", *Arbor* 193, núm. 784 (2017), <https://doi.org/10.3989/arbor.2017.784n2010>.

29. José Ignacio Vielma, "Paisaje | Experiencia | Producción/ Fotografía y territorios productivos en Chile, 2000-2020", www.elusivos.cl, consultado el 23 de junio de 2023. "De la imagen-transparente a la imagen-opaca. Hacia una taxonomía de la imagen fotográfica a partir de la filosofía de Gilles Deleuze", *Estudios de Filosofía* 14, núm. 2 (2016): 188-204.

Las actividades productivas y las externalidades cubiertas por estos casos incluyen la minería, la industria forestal basada en monocultivos, la urbanización y construcción especulativa periférica y central, el manejo informal de desechos, las telecomunicaciones, las infraestructuras de agua, electricidad y carreteras, la industria turística, la publicidad exterior, las acciones reivindicativas, las operaciones de aseguramiento violento de territorios productivos, la defensa territorial y la expulsión o abandono de los habitantes y de sus prácticas. Para el análisis a desarrollar en este texto se hizo una selección de seis casos, y se buscó que cada uno refiriera a una categoría distinta; se eligieron según la mejor relación entre la entrevista y las cualidades visuales y formales de las obras, con base en el análisis previo de todo el cuerpo de estudio.

Entrevistas microfenomenológicas como acceso a la experiencia

Humberto Maturana criticaba la cultura científica por desestimar las emociones y hacer inaccesible el conocimiento sobre cómo lo emocional participa en la vida humana. Así, el autor llama a reconocer que el ser humano habita de forma permanente en medio de un conjunto de disposiciones corporales y flujos de expresiones lingüísticas expresivas de lo emocional.³⁰ Como alternativa necesaria para el estudio de lo emocional, propone para la investigación un enfoque que se introduzca en la experiencia vivida a través de la introspección del sujeto narrador, y reconocer que la experiencia personal descrita desde las palabras del sujeto es una fuente válida de información. Este enfoque *enactivo* de la cognición asume la experiencia como un proceso dinámico y encarnado en un sujeto acoplado en los aspectos sensorial y motor con su entorno, y explora la experiencia en sí misma y no las creencias de las personas sobre ésta.³¹

Para esta investigación se recurre a un método que comprende la entrevista microfenomenológica (EMF). En ella, por medio de la evocación de lo vivido, puede accederse a descripciones detalladas de las experiencias del sujeto, al

30. Humberto Maturana, *La objetividad. Un argumento para obligar* (Santiago de Chile: Dolmen, 1997).

31. Laboratorio de Fenomenología Corporal, “Microfenomenología: una herramienta para el estudio de la experiencia. Módulo 1: conducción de la entrevista”, ms., 2021.

explorar instancias prerreflexivas, es decir, un acceso a la experiencia por medio de un proceso evocativo, donde se apunte a aislar lo vivido de los juicios, creencias y conocimientos teóricos. Esta entrevista puede conducir a la narración e incluso a la posibilidad de percibir y actuar de nuevo los aspectos sensoriales, motores y kinestésicos, para desplegar una perspectiva encarnada, concreta y afectiva.³²

Se entrevistó a profundidad a cada uno de los 28 fotógrafos, y se organizó la conversación en tres partes: 1) aspectos biográficos, formativos, influencias y de enfoque general de su trabajo (en este primer acercamiento se le pidió al autor que seleccionara una pieza del trabajo propuesto por la investigación, sobre la cual le interesara profundizar o que pudiera recordar vívidamente el momento de su producción. Sobre ella o su serie, se indaga a mayor profundidad sobre sus argumentos, fuentes, procesos y resultados); 2) la EMF, donde se apuntó la reconstrucción narrativa de las acciones y experiencias sucedidas en la producción de dicha pieza o serie, y cuyo énfasis variaba según cada autor: la emocionalidad durante la conceptualización, los desplazamientos y las experiencias previas, la localización del territorio o sujeto a registrar, la preparación del equipamiento para la toma, la visualización del campo, la toma en sí, la posproducción o el cierre del proceso, y 3) la parte final en la cual se retomaron aspectos y datos técnicos de la pieza o de la obra comentada.

La parte correspondiente a la EMF se utilizó para explorar la experiencia vivida por el autor en relación con el lugar, tiempo y sujeto fotografiado. Se buscó una reconexión experiencial profunda y manifiesta con dicho momento, por medio de técnicas como situar y resituar la entrevista en el espacio y tiempo de la experiencia vivida, preguntar y reiterar la pregunta sobre aspectos sensoriales o emocionales concretos, en apariencia no relevantes en cuanto a las experiencias sensoriales, visuales, kinestésicas y auditivas.³³ Se insistió en mantener la entrevista en contacto con la experiencia y evitar la dispersión o la elaboración conceptual, teórica o cognitiva ajenas a la experiencia indagada.

32. Camila Valenzuela-Moguillansky y Alejandra Vásquez-Rosati, "An Analysis Procedure for the Micro-Phenomenological Interview", *Constructivist Foundations* 14, núm. 2 (marzo de 2019): 123-145, <http://constructivist.info/14/2/123.valenzuela> (consultado el).

33. Laboratorio de Fenomenología Corporal, "Microfenomenología".

Análisis cualitativo de las entrevistas

Al seguir la metodología propuesta por Valenzuela Moguillansky y Vásquez-Rosati,³⁴ el análisis de la entrevista implicó un despliegue de los contenidos obtenidos de las narraciones; se buscó identificar los momentos y elementos más relevantes de las experiencias evocadas. Primero se realizó una transcripción en la cual, además del lenguaje oral, se registraron la entonación y giros verbales, así como las acciones y disposiciones corporales. Después, se seleccionaron las instancias experienciales a ser incorporadas al análisis; se dio prioridad a las relacionadas con la sensorialidad y emocionalidad de la elaboración del trabajo. Allí se identificaron y aislaron unidades lingüísticas mínimas denominadas *uterancias*.³⁵ En seguida, éstas se resecuenciaron y se reordenaron en unidades diacrónicas cronológicas. Por último, se reagruparon las *uterancias* por temas o niveles, y se identificaron las distintas unidades diacrónicas en una línea de tiempo correspondiente a todo el proceso que se pudo levantar en la entrevista y sus distintas partes.

Modelo de organización de los estados emocionales y bloques de sensaciones

Por tradición, las emociones se han clasificado por su signo, en positivas y negativas, y por su intensidad, desde lo muy agradable a lo muy desagradable. Paul Ekman propuso y desarrolló un modelo de emociones básicas relacionadas con rasgos evolutivos del ser humano y con tareas básicas en cuanto a su vínculo con el entorno.³⁶ Estas emociones se corresponden, además, con patrones específicos de actividad del sistema nervioso autónomo; son únicas y básicas por su diferenciación por causa y efecto. El modelo de Ekman ha evolucionado desde un conjunto de seis emociones, a uno de catorce. Este conjunto es capaz de organizar familias de emociones y fenómenos afectivos, y

34. Valenzuela-Moguillansky y Vásquez-Rosati, "An Analysis Procedure".

35. Una *uterancia* es la unidad mínima de habla. Una pieza continua de habla que empieza y termina con una pausa clara.

36. Paul Ekman, "Universal and Cultural Differences in Facial Expression of Emotion", en *Nebraska Symposium on Motivation*, J. R. Cole (Lincoln, Nebraska: Nebraska University Press, 1972), 207-283; Paul Ekman, "Are There Basic Emotions?", *Psychological Review* 99, núm. 3 (1992): 555-553 y Paul Ekman, "Basic Emotions", en *Handbook of Cognition and Emotion*, eds. T. Dalglish y M. Power (Nueva York: John Wiley and Sons Ltd., 1999), 45-60.

comprende: diversión, ira, desprecio, satisfacción, asco, vergüenza, excitación, miedo, culpa, orgullo, alivio, tristeza/angustia, satisfacción y placer sensorial.

Como alternativa al modelo anterior, Andrew Ortony y Terence J. Turner revisaron distintas teorías clasificatorias de las emociones, en las cuales identificaron 12 positivas y 11 negativas,³⁷ y tiempo después, Ortony, Clore y Collins propusieron un modelo en el cual las emociones se organizan en relación con la apreciación perceptual de un objeto o hecho.³⁸ Según este modelo, lo percibido y apreciado puede ser un evento presente o futuro, un objeto o la acción de un agente externo. A esta comprensión, los autores suman una serie de emociones compuestas y, en general, mantienen que las emociones señaladas pueden clasificarse en negativas o positivas.

De manera simultánea, Lazarus desarrolló la tesis de que la apreciación perceptual es necesaria y suficiente para causar emociones, por lo que éstas están íntimamente relacionadas con la percepción. El modelo resultante se basa en el reconocimiento de un conjunto de emociones básicas, y su complejización y apertura por la incorporación de estados percepto-emocionales que incluyen lo ambiguo, lo complejo, la confusión mental, las preemociones y “otros estados mentales”.³⁹ En tiempo reciente, Robinson reconoció la necesidad de una taxonomía de sensaciones, sentimientos y emociones donde las emociones se comprenden como “experiencias mentales” relacionadas entre sí, que pueden incidir en el comportamiento e implican consecuencias para la supervivencia y el bienestar del sujeto.⁴⁰

El modelo aquí propuesto para el análisis de las entrevistas y los casos parte del reconocimiento de la relación percepción-emoción, al combinar la propuesta de Robinson con los estados emocionales complejos de Lazarus y retomar algunas propuestas de Ekman. Con ello se consigue agrupar los términos identificados en las entrevistas por su correspondencia, cercanía o semejanza semántica con los modelos.

37. Andrew Ortony y Terence J. Turner, “What’s Basic about Basic Emotions?”, *Psychological Review* 97, núm. 3 (1990): 315-331, <https://doi.org/10.1037/0033-295X.97.3.315>.

38. Andrew Ortony, L. Clore Gerard y Allan Collins, *The Cognitive Structure of Emotions* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 1990).

39. Richard S. Lazarus, “Cognition and Motivation in Emotion”, *American Psychological Association*, núm. 4, (1991): 352-367.

40. David L. Robinson, “Brain Function, Emotional Experience and Personality”, *Netherlands Journal of Psychology* 64, núm. 4 (2008): 152-168, <https://doi.org/10.1007/BF03076418>.

En lugar de emoción, se adopta el término derivado de la estética de Deleuze y Guattari, *bloque de sensaciones*, equivalente a estas experiencias emocionales, donde se puede incluir tanto lo perceptual, como lo emocional relacionado con un objeto o con un estado de ánimo, y se reconoce la reunión *percepto-afectiva* que proponen estos autores. Por otra parte, con base en la idea de que como seres humanos “acontecemos en el lenguaje”,⁴¹ se reconoce que el modo como esta investigación accede a estos estados mentales es por medio de éste, que incluye la tonalidad y la gestualidad, accesible por medio de las EMF.

Estados emocionales y bloques de sensaciones propuestos

El modelo planteado asume la emoción dentro de los confines del lenguaje, al tomar las *uterancias*, los términos, los giros de uso del lenguaje, y el lenguaje corporal en las entrevistas como evidencias para identificar emociones en éstas. El método utilizado permite reconocer y agrupar las emociones expresadas y organizarlas en dos niveles. Uno por proximidad semántica de los términos y las *uterancias*, en forma de *estados emocionales*, que produce un sistema de códigos, el cual permitió etiquetar las entrevistas en un esquema de análisis de datos cualitativos (realizado en la plataforma Atlas.Ti), para revisar la frecuencia y densidad de éstos, las interrelaciones entre distintos entrevistados y dar accesibilidad a las citas relevantes. Durante el proceso de análisis, los códigos se fueron agrupando y reagrupando para disminuir su cantidad, en la medida en que describían *estados emocionales* equivalentes o similares. El otro nivel implica agrupar por tipo, signo —positivo o negativo— o complejidad de las emociones, para producir *bloques de sensaciones*, como *clústeres* perceptivo-afectivos que reúnan códigos o estados emocionales dominantes asociados a las experiencias narradas. Se proponen seis *bloques de sensaciones* para dar cabida a lo encontrado en las EMF: 1) motores, preemociones y emociones complejas; 2) introspección; 3) cognición o bien común; 4) placer y satisfacción; 5) displacer, molestia y rabia, y 6) miedo, angustia y alerta. La figura número 3 muestra los *bloques de sensaciones* propuestos, los *estados emocionales* contenidos en ellos, su correlación con los códigos del proceso de análisis. Las frecuencias declaradas corresponden a los seis casos analizados aquí.

41. Humberto Maturana y Francisco Varela, *El árbol del conocimiento* (Santiago de Chile: Planeta, 1984).

3. Códigos identificados en las entrevistas, emociones y bloques de sensaciones.

	<i>Bloque de sensaciones</i>	
<i>Códigos identificados</i>	<i>Estados emocionales</i>	<i>Frecuencia</i>
Bloque 1	Motores, preemociones y emociones complejas	
ansiedad; ansiedad por registrar	ansiedad por registrar	6
acciones corporales; corporalización	corporalización	9
desafío	desafío	1
duda (ante la toma)	duda (ante la toma)	2
gran sensorialidad	gran sensorialidad	1
ilusión	ilusión	1
impresión profunda	impresión profunda	8
intensa afectación; afectación emocional	intensa afectación	5
interesante, atracción por lo	interesante, atracción por lo	1
intuición	intuición	1
obsesión	obsesión	1
paradoja, percepción de	paradoja, percepción de	9
reunión placer-displacer	reunión placer-displacer	8
	Total de ocurrencia en la muestra	53

Bloque 2	Introspección	
anónimo, sentirse	anónimo, sentirse	3
burbuja, aislamiento (conseguir); abstracción; aislamiento del campo visual	burbuja, aislamiento (conseguir)	8
evocar; evocar lugar/paisaje	evocar lugar/paisaje	12
introspección; interioridad	introspección	7
nostalgia; nostalgia de familiaridad	nostalgia	7
sentir el territorio	sentir el territorio	8
soledad; búsqueda de soledad	soledad	16
	Total de ocurrencia en la muestra	61

Bloque 3	Cognición o bien común	
autoconvencimiento	autoconvencimiento	4
compartir	compartir	3
comprensión	comprensión	25
crítica al paisaje o al hecho; mirada crítica; crítica	crítica al paisaje o al hecho	20
empatía; preocupación por miedo en otros	empatía, interés en el otro	6
revelación, cristalización	revelación	8
satisfacción; trascendencia	satisfacción, percepción de trascendencia	27
	Total de ocurrencia en la muestra	93

	<i>Bloque de sensaciones</i>	
<i>Códigos identificados</i>	<i>Estados emocionales</i>	<i>Frecuencia</i>
Bloque 4	Placer y satisfacción	
belleza	belleza	6
catarsis	catarsis	1
comodidad; sentirse acogido	comodidad, sentirse acogido	3
diversión	diversión	4
euforia, éxtasis	euforia, éxtasis	9
felicidad, alegría, celebración	felicidad, alegría	11
placer	placer	11
protección, sentir	protección, sentir	4
salvación	salvación	1
tranquilidad	tranquilidad	4
	total de ocurrencia en la muestra	54

Bloque 5	Displacer, molestia y rabia	
abrumado, sobrepasado; desesperación	abrumado, sobrepasado	11
asco	asco	3
cansancio	cansancio	3
dureza, dificultad	dureza, dificultad	20
fealdad	fealdad	5
frustración, limitación; insuficiencia ante sentimientos	frustración, limitación	10
incomodidad	incomodidad	8
inseguridad (por desempeño)	inseguridad (por desempeño)	5
ira; molestia; rabia	rabia	4
rechazo; rechazo al encierro	rechazo	3
shock; impresión profunda	shock	2
tensión-molestia	tensión-molestia	7
tristeza	tristeza	2
vacío	vacío	4
	Total de ocurrencia en la muestra	87

Bloque 6	Miedo, angustia y alerta	
adrenalina, alerta	adrenalina, alerta	4
angustia; nerviosismo	angustia	13
incertidumbre	incertidumbre	10
miedo	miedo	30
muerte	muerte	3
peligro, sensación de	peligro, sensación de	11
siniestro	siniestro	9
violencia	violencia	21
vulnerabilidad	vulnerabilidad	13
	Total de ocurrencia en la muestra	114

Análisis de la forma fotográfica y la composición

El otro aspecto del análisis llevado a cabo es el que se refiere a la forma fotográfica y de la composición bidimensional de las imágenes sobre las que se hizo la entrevista. Este acercamiento se basa en la bibliografía de referencia en estas áreas, y su sentido es identificar aquellos aspectos indicadores de correlación entre los estados emocionales señalados y la imagen como *plano de composición*, donde convergen los *perceptos-afectos*, y se vincula la experiencia del autor con la del espectador. Este análisis indaga en una serie de características de lo fotográfico y lo visual: 1) encuadre, textura (del motivo y resultante de la técnica), foco y carácter de la iluminación;⁴² 2) tipo de vista de paisaje según la tipificación propuesta por Mendibil,⁴³ que correlaciona los encuadres *objetivantes*, mixtos y *subjetivantes*, en relación con la distancia del punto de vista. A las tres categorías de paisaje propuestas por el autor, esta investigación añade los *micro-paisajes*; 3) clasificación formal según la propuesta clásica de Wölfflin,⁴⁴ en la que cada imagen se distingue por optar entre cinco pares opuestos de elementos compositivos que son clásicos del autor: lineal-pictórica, plana-profunda, forma cerrada-forma abierta, pluralidad-unidad y claridad-indistinción. La investigación apuesta a que este sistema de análisis puede aplicarse para determinar el dominio de la legibilidad o ilegibilidad de los motivos o escenas en las imágenes fotográficas en revisión. En el caso de la fotografía, lo que más aporta a la distinción de la forma es, sin duda, el motivo fotografiado; sin embargo, cuando se busca identificar entre la distinción o indistinción, sencillez o complejidad de la composición —asuntos inscritos en las oposiciones de Wölfflin—, otras decisiones como la distancia, el punto de vista, el encuadre, la gama tonal o el foco no sólo son determinantes sino capaces de conducir la imagen de un motivo hacia extremos estilísticos opuestos o muy alejados, y 4) las expresiones morfológicas. Se realizaron seis diagramas analíticos que buscaron establecer características morfológicas de las imágenes, las cuales se corresponden con el carácter dominante en ellas: 1) puntos, líneas y superficies; 2) planos;

42. Javier Marzal, *Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* (Madrid: Cátedra, 2007).

43. Didier Mendibil, “Dispositif, format, posture: une méthode d’analyse de l’iconographie géographique”, *Cybergeo: European Journal of Geographie*, núm. 415 (2008), <https://doi.org/10.4000/cybergeo.16823>.

44. Heinrich Wölfflin, “Conceptos fundamentales”, en *La historia del arte* (Madrid: Espasa, 2007).

3) ritmos y repeticiones; 4) perspectiva, línea del horizonte; 5) peso visual y composición, y 6) expresión de tensión o calma.⁴⁵

Resultados

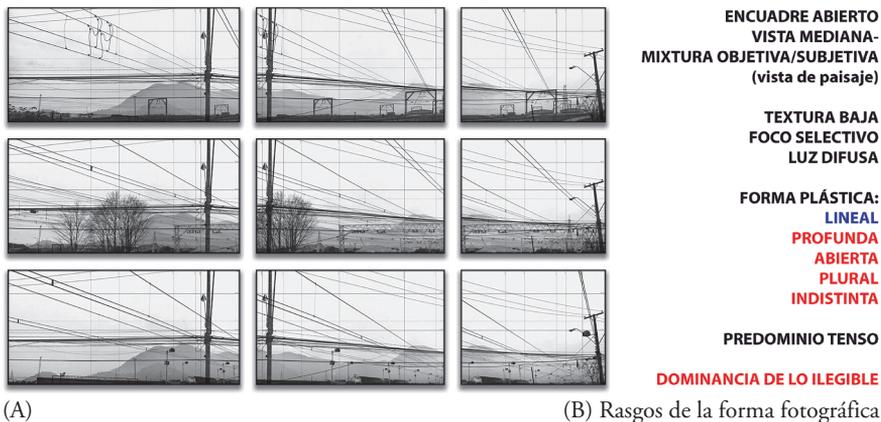
Con la amplia variedad de indicadores desarrollados se propuso una síntesis analítica de cada imagen, en la cual se relacionan el gráfico de la frecuencia de los estados emocionales y los bloques de sensaciones presentes en las entrevistas, las categorías dominantes del análisis de forma fotográfica y composición, así como algunos diagramas analíticos. A partir de la observación y discusión se propone un texto conclusivo para cada caso, al insertar una selección de citas de las entrevistas, que apunta a la correlación entre forma y emocionalidad presente. En las figuras se presenta en cada caso la imagen analizada y discutida con el autor (A), las características identificadas de la forma fotográfica y la forma plástica referida al análisis desde Wölfflin (B), los *bloques de sensaciones* identificados y los estados emocionales en forma de una gráfica según su frecuencia relativa (C), y un conjunto de ejemplos del análisis morfológico, según su importancia en los resultados analíticos (D).

*Sachiyo Nishimura, Landscape Fiction (08), 2007-2011*⁴⁶

Este políptico de nueve piezas donde se superponen imágenes del tránsito cotidiano de la autora en Santiago de Chile y de estaciones de tren en la periferia de Londres, forma parte de la serie *Landscape/Fiction* y se selecciona dentro de la categoría *Infraestructura*. Cada imagen es el resultado de la superposición de registros del sector Santa María de Manquehue, Santiago (Chile) y de la Stratford Station, Londres (Inglaterra), como paisajes de su vida cotidiana

45. En los aspectos de forma y composición pictórica y gráfica se basan las observaciones y los análisis de Rudolf Arnheim (*Arte y percepción visual* [Madrid: Alianza, 2017]) y D. A. Dondis, *La sintaxis de la imagen: introducción al alfabeto visual* (Barcelona: Gustavo Gili GG, 2008). Aspectos relacionados con la morfología y expresividad fotográfica se basan en la compilación de temas de análisis sobre la fotografía de Javier Marzal (*Cómo se lee una fotografía: interpretaciones de la mirada* [Madrid: Cátedra, 2007]).

46. Entrevista realizada por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Sachiyo Nishimura el 13 de julio de 2021, modalidad remota.

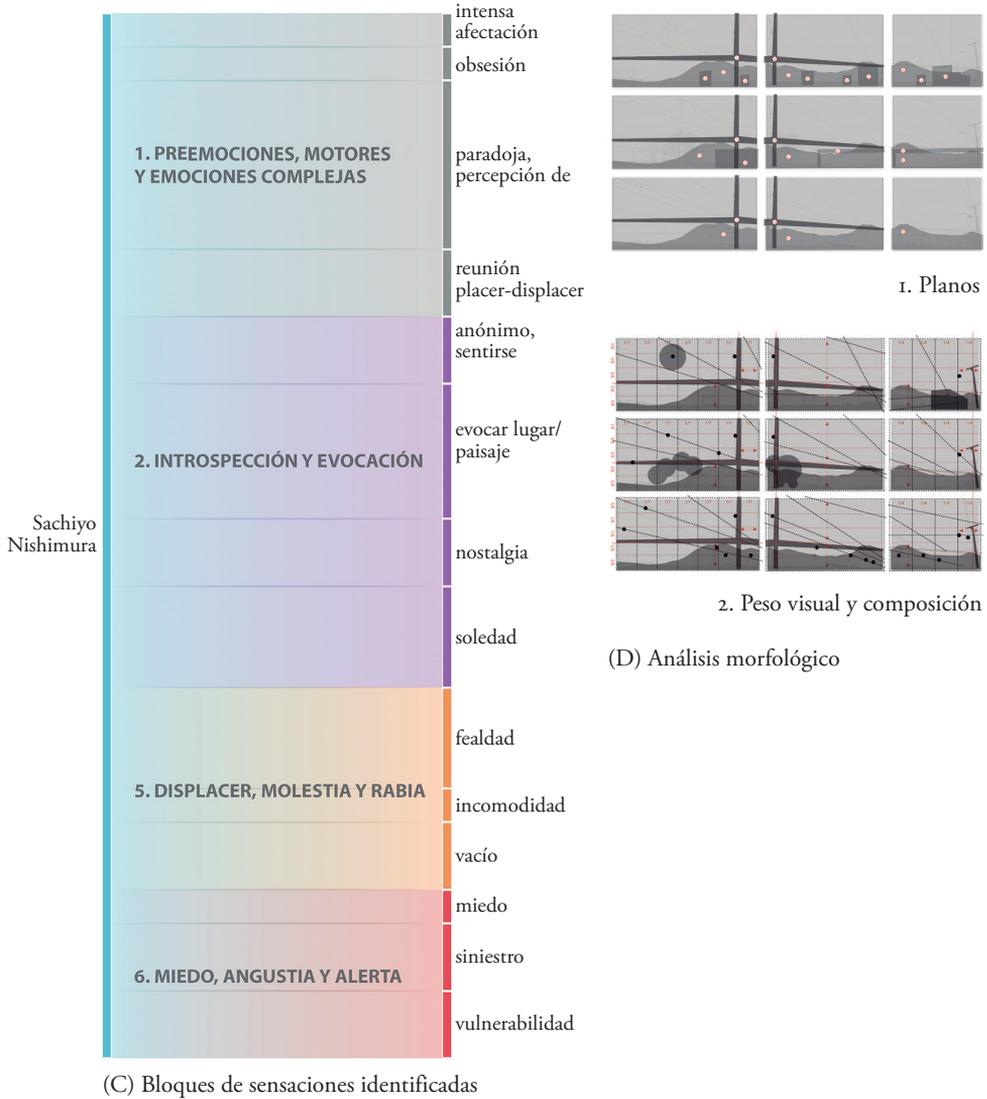


4. Sachiyo Nishimura, *Landscape Fiction* (08), 2007. Cortesía de la artista.

en dos lugares y tiempos distintos. Dominan las presencias visibles, aunque de tensa distinción de cerros, árboles, postes y otras banalidades urbanas de carácter periférico. La autora reconoce en ellos un vínculo con el paisaje urbano japonés, conocido en un viaje al país de origen de sus padres. Remite, por tanto, a un lugar distinto, con diferente cultura, donde se siente perdida, pero en ambos encuentra cables, postes de iluminación o farolas que forman patrones gráficos. Elementos opuestos a los hitos urbanos tradicionales, imposibilitados para otorgar identidad, pero que, sin embargo, le son familiares, la hacen sentir menos desplazada.

[Mira hacia abajo] es como tratar de encontrar algo que sea familiar y no necesariamente acogedor, pero algo conocido. Yo creo que es una sensación como cuando uno viaja a un lugar que no conoce, da un poco de vértigo, de miedo, como cuando se está en un lugar desconocido, pero en el cual buscas cosas familiares [vuelve a mirar a la cámara].

En la entrevista, las emocionalidades que dominan, según los bloques de sensaciones (fig. 4, parte C), son las correspondientes a 2) *introspección y evocación*, seguida por 1: *preemociones, motores y emociones complejas*. Curiosamente, los bloques 3: *cognición y bien común* y 4: *placer y satisfacción* están del todo ausentes en la entrevista. En los bloques 1 y 2 se describen emociones vinculadas con la



añoranza, la nostalgia, la búsqueda de familiaridad y de sentirse cómoda en el paisaje en medio de cierto anonimato. Expresa la sensación de soledad al frecuentar entornos urbanos hostiles, propios de su interés por los no-lugares. En cuanto a la ambivalencia emocional, Nishimura refiere a la sensación de vulnerabilidad,

pero ésta se desvanece al sentirse cómoda por haber identificado alguna imagen o elemento que remite a lo conocido. Se pregunta por qué está en este lugar tan feo e inhóspito haciendo fotos, y esta paradoja por la simbiosis de placer y displacer hace referencia al bloque I de sensaciones. Comenta, también, su obsesión por ese tipo de espacios, en los que se empeña en el registro gráfico de líneas y puntos que luego estructuran la composición del paisaje:

No sé muy bien cómo describirlo porque es incomodidad, es algo negativo, pero no necesariamente negativo, tampoco es un lugar que sea súper agradable para estar; pero tiene una sensación entre medio solitaria, de soledad [inclina su cuerpo de un lado a otro al decir “soledad”], pero [vuelve a mirar a la cámara] soledad en un lugar que está siempre lleno de gente, una estación de tren, por ejemplo o una carretera donde pasan autos, que está lleno de autos y de gente manejando.

También declara que la parte importante es lo que sigue a la toma, que sólo es un paso inicial, cuando comienza a “experimentar y jugar” con las imágenes en un “viaje gráfico”, que define como un proceso arbitrario en el que trata de pensar en complejizar o simplificar la imagen, sin intervenir la toma original. Para Sachiyo Nishimura la línea es el elemento constitutivo de un concepto puro de investigación gráfica. Realiza un trabajo intuitivo, pero trata de buscar una fórmula, que inventa a medida que avanza, en la cual las coordenadas en las fotos dan algún tipo de “gravidad”,

Yo empiezo eligiendo los lugares, por lo que significan, después el proceso es muy gráfico. Luego el proceso es muy [mira hacia arriba mientras habla] sobre la gráfica de la imagen y el resultado trata de balancear ambas cosas [gesticula con ambas manos, haciendo referencia a una balanza]. En el momento en que ya tengo las imágenes... ya en la mano, o en la computadora es cuando pasan a ser elementos gráficos sobre el plano [se toma la cara brevemente], y empiezo a tratarlos, como si fueran dibujos básicamente, tratando de componer, buscando composiciones, tratando de hacer calzar, que haya algún tipo de armonía visual. Eso también es bastante subjetivo, no podría explicarlo [mira hacia arriba]

La composición resultante se configura mediante un juego geométrico entre los diversos elementos, principalmente líneas y puntos (fig. 4, parte D-I). En este plano predominan las líneas rectas muy marcadas, por lo general, diagonales o curvas catenarias, líneas verticales, y tramas o figuras geométricas. Las líneas

suelen extenderse hasta los bordes de cada cuadro, y junto a los cerros prolongan el campo fotográfico fuera del cuadro, lo que se refuerza por la continuidad de las imágenes en cada franja. La composición es dinámica y policéntrica, aparecen elementos que puntean de manera azarosa el plano, como árboles, grupos colgantes de cables, postes en primer plano o luminarias, los cuales establecen una dinámica con la multitud de líneas, sobre el fondo de los grises suaves del cielo y los cerros (fig. 4, parte D-2). La obra no está acompañada de ningún otro elemento gráfico o textual que sitúe o explique los registros o la intención de la autora. Así, la experiencia biográfica de su lugar de origen y los nuevos lugares de la migración, a pesar de detonar fuertes experiencias emocionales, no queda explicitada en la obra.

La composición y la forma fotográfica están relacionadas con emociones complejas, que apuntan a la ambigüedad y multidimensionalidad (bloque 1) y su aproximación subjetiva e introspectiva (bloque 2), en un trabajo que deja abiertas preguntas sobre el registro de la realidad, que no da certezas y llama a recorrer la superficie en medio de sutiles diferencias y especificidades.

*Bertrand Meunier, Curauma, 2016*⁴⁷

Bertrand Meunier en su serie “Curauma”, 2016, registra una urbanización periférica cercana a Placilla y Valparaíso (Chile). La imagen seleccionada, ubicada en la categoría *Especulación territorial*, es una vista a media distancia de un grupo de casas idénticas aún sin habitar. El conjunto ocupa un antiguo bosque, cercano a saltos de agua y embalses hoy en su mayoría secos. El autor manifiesta su especial interés en el caso, en tanto que parte de un fenómeno mundial que ha observado y registrado, relativo a las nuevas formas de urbanización y vivienda esquemática, especulativa y periférica. Según expresa, el sentido del trabajo es contrastar este tipo de modelo de vivienda con la del Valparaíso tradicional, al criticar su indiferencia al paisaje e insensibilidad al lugar, a la vez que intenta consignar que Valparaíso va más allá de los temas fotográficos que se han desarrollado en ella.

Acerca del proceso, el autor destaca el acto del traslado y, sobre todo, de caminar, el cual describe como un verdadero “placer físico” que lo conduce a

47. Entrevista realizada por Paola Velásquez y José Ignacio Vielma a Bertrand Meunier el 3 de diciembre de 2021, modalidad remota.



(A)

ENCUADRE ABIERTO
VISTA MEDIANA-OBJETIVA
(vista panorámica)

TEXTURA MEDIA Y
GRANO FOTOGRÁFICO
FOCO GENERAL
LUZ DURA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
ABIERTA
PLURAL
CLARA

PREDOMINIO CALMO

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

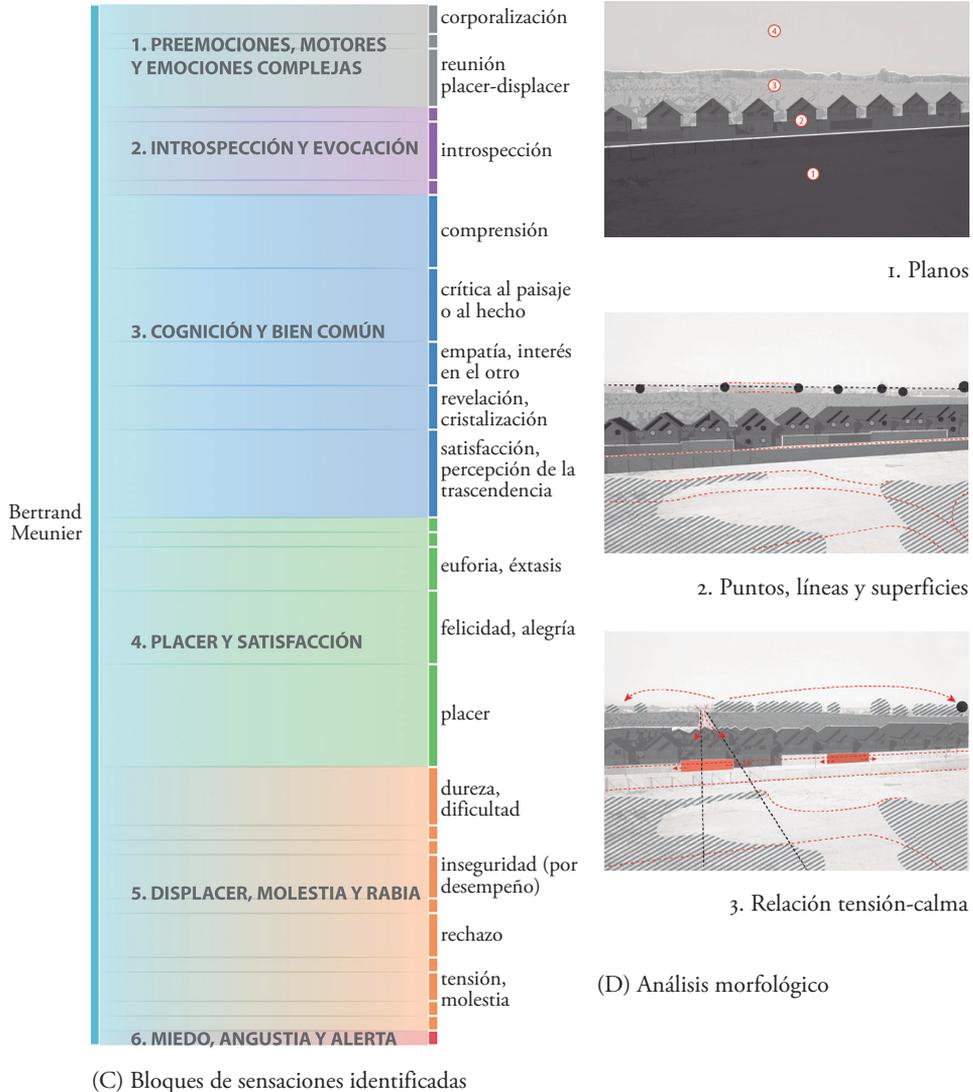
(B) Rasgos de la forma fotográfica

5. Bertrand Meunier, serie “Curauma”, 2016.

“descubrir el paisaje, revelar el territorio para sentirlo, comprenderlo, experimentar una emoción”. Enfatiza que surge la emoción al caminar porque se logra escudriñar el territorio, por lo que no hay placer de hacer fotos si no es así.

Entonces hay una correlación consciente o inconsciente [mira a un lado], pero puedo decir que es un PLACER caminar en este tipo de lugares y como te decía antes, me sería imposible hacer este tipo de trabajo si no lo hago a pie. Pienso que tenemos problemas para percibir el territorio [...] Y el placer aquí es, y el descubrimiento de este trabajo, está en el caminar, es la partida del trabajo [movimiento muy rápido de las manos, formando círculos frente a la cámara].

Las emocionalidades que destacan en la entrevista, según los bloques de sensaciones detectados (fig. 5, parte C), muestran la presencia equilibrada de tres bloques: el 3, *cognición y bien común*, que reporta emociones referidas al acto fotográfico como momento de revelación o cristalización que produce satisfacción por su trascendencia potencial, además de la preocupación de causar miedo o incomodidad en otros; el 4, *placer y satisfacción* que provoca emociones como felicidad y placer asociados a caminar. Este placer se concatena con el grupo 3, *cognición y bien común*, donde se detectan emociones extáticas de felicidad y placer; en el 5, *displacer, molestia y rabia*, refiere a emociones asociadas



a la dureza física de la labor de caminar, cargar el equipo y el acto mismo de fotografiar, por la dificultad del tema y el lugar fotografiado, así como sentirse inseguro por el desempeño y el rechazo que le produce el paisaje urbano registrado, al aparecer referencias a la fealdad, rabia, tristeza, sensación de vacío e

incluso *shock*. Dos bloques con una presencia media-baja, el 1, *preemociones, motores y emociones complejas* y el 2, *introspección y evocación* que emergen a partir de la descripción de la corporalidad de su labor, la mezcla entre placer y displacer y la introspección y soledad, todo esto sumado al acto fundamental de caminar como base de su práctica.

Hay una plenitud del sentimiento, eso sí, un sentimiento de un vacío en mi cabeza, y de estar bien con uno mismo y con el territorio. Porque lo recorremos, lo interpretamos y lo entendemos [cabeza y mirada se dirigen hacia arriba, con escepticismo], no lo sé. Lo entiendo como un reflejo, porque el trabajo se hace mientras caminamos, sí, eso es EXTREMADAMENTE IMPORTANTE. Me doy cuenta de eso en el momento que disparo.

La toma sobre el conjunto de casas se realiza desde un punto de vista lejano y apenas elevado, desde el cual intenta capturar la imagen según lo que previsionalizó con anterioridad. Meunier se concentra en el momento y toma varias imágenes, al insertarse “en una burbuja, en un momento de reflexión”, y comenta lo importante de estar “tranquilo y en silencio, de estar inserto en un mundo”. Sobre el encuadre, dice: “es como si movieras el aire a la derecha, a la izquierda, hacia adelante, hacia atrás, para eliminar del encuadre todo lo que te pudiera molestar”. Lo describe como un momento de tensión y a la vez de alegría. Para él todo comienza en el momento de la toma, cuando expone el filme y continúa después de un tiempo largo, el necesario para liberarse de las emociones del momento, para comenzar a procesar la serie.

Es muy difícil porque es la emoción del momento la que nos hace pensar que [una imagen] es muy buena. Por eso me gusta dejar mucho tiempo entre el momento en que tomé la foto y el momento de la selección, para llegar totalmente libre de emociones a la selección [une los dedos de una mano, expresando precisión]. Es como en el cine o el documental, uno apela a un editor externo, cualquiera, completamente libre de emociones, y pone su voluntad en construir algo. Entonces, volviendo a la pregunta anterior, tienes que ser capaz de hacer ABS-TRACCIÓN, de hacer caso omiso a las emociones experimentadas en terreno para hacer algo preciso [acerca los dedos de la mano izquierda haciendo un gesto que refiere precisión], algo que te parezca justo, equilibrado. Eso es.

La composición y la forma fotográfica de esta pieza se vinculan a la emocionalidad de la entrevista, la dureza del desplazamiento a pie, su descontento con el paisaje burdamente urbanizado y su decisión de distanciarse de la experiencia sensorial y emocional con el paso del tiempo, de mirar de un modo cognitivo y trascendente. La imagen muestra un conjunto habitacional muy extenso, por lo que se enfatiza la idea de repetición de elementos idénticos que se extienden y multiplican en el segundo plano de la imagen; el primer plano está ocupado por una superficie de terreno desprovisto de vegetación, resultante de un movimiento de tierra, donde se aprecian huellas del paso de vehículos pesados y pequeños montículos y restos de tierra (fig. 5, parte D-1). Entre esta superficie y las viviendas hay una valla de material ligero, un camino y detrás otra que separa a cada casa del espacio público. La toma está hecha con un ligero giro respecto a los ejes de la urbanización, por lo que el terreno, las vallas y las casas producen una diagonal que asciende de izquierda a derecha. Al fondo, una línea discontinua de árboles altos y esbeltos marca el horizonte (D-2 y D-3), y contrasta con la ausencia de cualquier tipo de vegetación. La imagen resulta especialmente calma y legible, aunque de forma abierta se puede extender hasta el infinito, por lo que es en extremo genérica. Sin grandes alardes compositivos, busca mantener una mirada objetiva desde una perspectiva naturalista, sobre un territorio que, por ser detestable, debe ser transmitido tal cual se ve a la mirada de los otros.

Ignacio Acosta. Miss Chuquicamata, The Slag, 2012 ⁴⁸

La pieza seleccionada en la entrevista forma parte de un amplio políptico registrado y compuesto para la investigación artística multiformato desarrollada como proyecto de tesis doctoral titulada *Copper Geographies*. Se ubica dentro de la categoría *Depredación* de la investigación en curso. Este trabajo propone una lectura crítica de cómo las prácticas extractivistas producen una degradación del paisaje, al relacionar distintas geografías físicas, económicas y humanas a nivel global. La serie registra el estado actual del pueblo minero de Chuquicamata en Calama, región de Antofagasta, cuyo desalojo comenzó en 2007 debido a la necesidad de expansión de la mina y los altos niveles de contaminación del lugar. La imagen seleccionada registra un momento en que la enorme

48. Entrevista realizada por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Ignacio Acosta el 17 de marzo de 2021, modalidad remota.



(A)

ENCUADRE ABIERTO
VISTA MEDIANA-
MIXTURA OBJETIVA/SUBJETIVA
(vista de paisaje)

TEXTURA ALTA
FOCO GENERAL
LUZ DURA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
ABIERTA
PLURAL
CLARA

PREDOMINIO CALMO

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

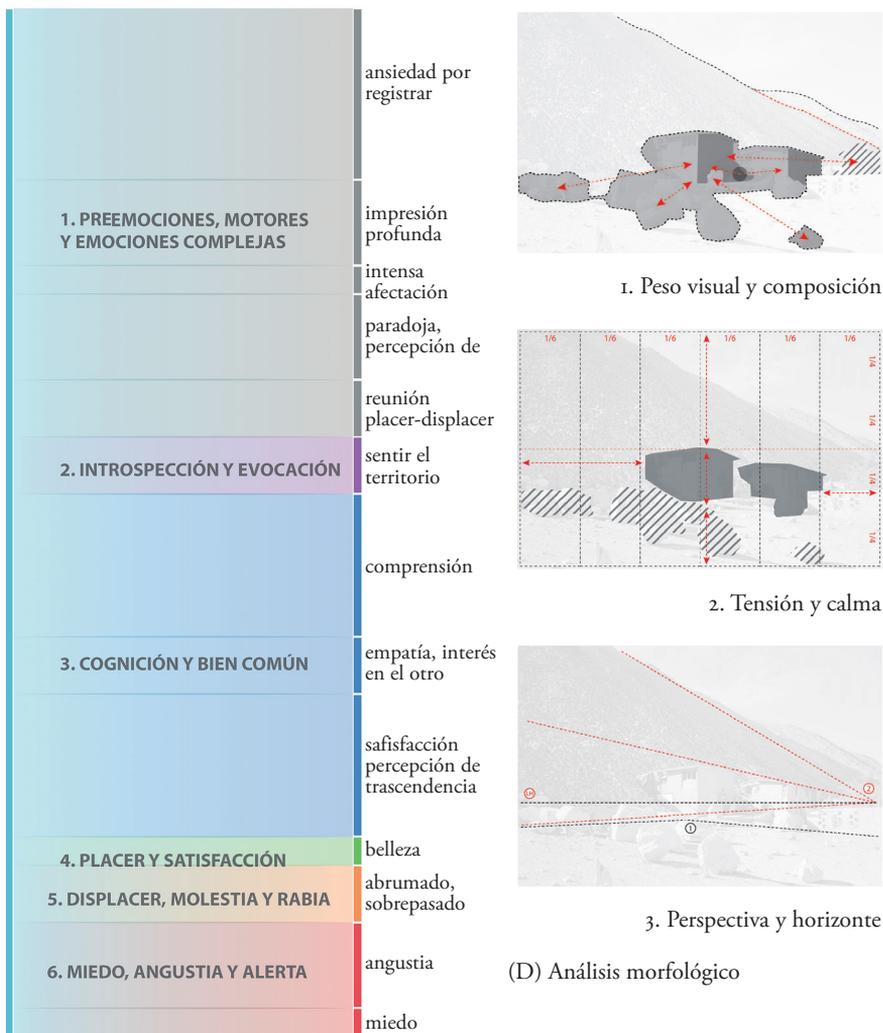
6. Ignacio Acosta, *Miss Chuquicamata-The Slag*. 2012. Cortesía del artista.

montaña de escoria producida por la acumulación de desechos de la excavación del tajo minero va avanzando a medida que se acumula material, y engulle edificios de vivienda que terminarán sumergidos. En este pueblo, al ser devorado por la escoria, se visibiliza uno de los estadios de transformación del paisaje por las prácticas extractivistas, esta vez a una escala enorme y de modos muy instrumentales bajo las piedras.

The Slag... la Miss Chuquicamata, la escoria, es un poco jugar con esa analogía, del pueblo que un día fue de concurso de belleza y que hoy día es una escoria. Entonces, Chuquicamata es brutal, o sea, cómo escala. Está compuesto por varias partes. Una parte, por esta serie fotográfica que emula el camino que yo hice con el guía, desde el principio hasta el final. Si vas hasta el final, cuando él me lleva a su casa, esa casa que está allí, ésa era la casa de él, había un acercamiento emocional al lugar, porque estaba siendo guiado por una persona que tenía profundos sentimientos por este lugar, y le generaba una tremenda angustia.

En el análisis de la entrevista predominan, con claridad, dos bloques de sensaciones: el 1, *preemociones, motores y emociones complejas*, y el 3, *cognición y bien común*. Este último se explica por la compañía que el guía, antiguo habitante, brindó al autor durante la visita, quien le comparte su experiencia biográfica,

Ignacio Acosta



(C) Bloques de sensaciones identificadas

lo que le permite una vinculación afectiva con el lugar. Esto se transforma en una emocionalidad empática y en una comprensión particular del sitio visitado que producen una necesidad de hacer trascender la historia. Esto se complementa con una gran emocionalidad por la comprensión del proceso, física

y visualmente, muy evidente en el pueblo en ruinas, y por la satisfacción de poder darle trascendencia mediante la investigación visual.

Chuquicamata está ahí y todo, pero de alguna forma estás siendo presente, estás presenciando, estás siendo testigo de un momento que es único. Porque la torta [montaña de escoria] avanza siempre. Entonces está como siempre cambiando este proceso. Entonces, es como pensar que tenemos una responsabilidad para realmente poder comunicar esto.

La ansiedad por registrar aparece como predominante en el bloque I y se manifiesta en una sensación de urgencia, que emerge de manera reiterada relacionada con la breve duración de la visita, la cual impone una necesidad de eficiencia y productividad, en la premura por rescatar de forma visual un instante del proceso de transformación radical del paisaje que está sucediendo, además del calor terrible de la jornada que instala el apremio por irse, por un displacer y malestar corporal.

Entonces me pareció un lugar que estaba lleno de estas contradicciones. Que por un lado era un lugar de alguna forma hermoso, de esas ruinas que uno dice que de alguna forma hay [sonríe] una cosa muy contemplativa en términos de la ruina que se está... comiendo. Entonces sentía que era un lugar muy lleno de emociones, pero que a la vez iba guiado por esta persona que tenía una conexión directa con el territorio, y que no había nadie, y que uno en cualquier momento también decía “por favor, que no venga un terremoto” [sonríe] y, por otro, me parecía que me produjo un sentimiento de angustia en el sentido de que había que [se tapa la boca con la mano, y luego se sostiene el mentón con ella] apurarse, había una forma como de urgencia por rescatar todo este paisaje visualmente [mueve con rapidez ambas manos], que estaba a punto de [sonríe]... de ser enterrando, se va enterrando el pueblo de alguna forma, ¿no? [gesticula con ambas manos, desplazándolas frente a él, haciendo referencia a capas que se apoyan sobre algo, enterrándolo]

Al utilizar una vista de paisaje de gran apertura visual y aprovechar la dura luz del desierto sobre las superficies con texturas, se produce una composición lineal y directa, clara y legible. Una composición calma, a pesar del dramatismo del motivo. La toma adopta un carácter de realismo crítico sobre lo observado. La escala y la velocidad de una montaña voraz y artificial que entierra

un pueblo, sus historias individuales y colectivas, retrata el proceso de devenir ruina y residuo arqueológico.

A pesar de que la fotografía asume ser un documento probatorio de este enterramiento, y provoca la evocación inmediata, el autor reconoce que mediante una sola imagen no se logra la comprensión de la complejidad del fenómeno *depredatorio*. Refiere entonces sentimientos de frustración ante lo limitado del medio. Para mitigar esto, opera mediante una serie de 56 imágenes en pequeño formato que constituyen la pieza general, y a la investigación general añade una multiplicidad de formatos, textos, videos, fotos y documentos históricos, que articulan una constelación que permite leer el territorio y entender los procesos relacionados con la economía extractivista del cobre; para provocar una reflexión crítica, activamente política, que denuncia estos hechos. Más allá de una representación visual del paisaje, el dispositivo permite la comprensión del proceso que lo produce mediante complejas relaciones entre las distintas dimensiones que lo componen a lo largo del tiempo.

Como un poco de angustia por el paisaje y por la desolación del paisaje también, y de la falta de humanidad y de respeto y de cariño por [levanta los hombros levemente] el tratamiento de este lugar, pero también por otro lado de fascinación [se acerca a la cámara y luego se aleja] de poder ocuparlo como un caso para poder discutir algunos aspectos importantes, en el mundo, que es la continua depredación.

En el aspecto compositivo, el autor sitúa la casa del guía que está siendo destruida en el centro de la imagen como punto focal que solicita la mirada directa sobre el objeto “más dramático”, tal como se aprecia en la figura 5, partes D-1 y D-2. Las rocas de gran tamaño en primer plano que conducen la mirada a la ladera de la torta de escoria, a las sombras muy definidas, la ponen en movimiento al dar cuenta del instante de la acción que está ocurriendo. Los tamaños de las rocas, viviendas y la ladera, por la distancia, trastocan las proporciones, se pierde la comprensión de la escala; con ello se enuncia la devastación de lo humano y, a la vez, la enorme modificación topográfica acentuada por el encuadre abierto que diluye los límites.

Tratar de entender que yo no pretendo en este caso hacer una imagen, como la imagen que representa [levanta las cejas], sino que más bien una serie de imágenes que nos ayudan a entender ese objeto en su contexto, visual, urbano, pero también geopolítico con el texto. Es una sensación de impotencia al ver esta montaña

que avanza y que te genera un poco de angustia [mira hacia arriba y luego de vuelta hacia la cámara], al final era como “qué rico no tener que estar acá más tiempo”.

Entonces, cada una de las imágenes del conjunto interpela al observador, y lo invita a informarse en el conjunto para comprender, y completar la imagen con el resto de la serie y los otros elementos dispuestos en la puesta en escena del dispositivo que combina imagen visual con investigación.

Sebastián Mejía, Palma 032, serie “Quasi Oasis”, 2012⁴⁹

La pieza de Mejía registra una palmera de muy buen porte plantada en el centro del espacio cubierto de una estación de servicio, cuyo tronco atraviesa el techo que cubre el área de los surtidores de combustible, y cuya copa se expande por encima de la estructura. Este registro se hizo en la comuna de Ñuñoa en el centro-oriente de Santiago de Chile, un sector mayormente residencial. La imagen forma parte de una serie de quince imágenes, en las cuales el autor se dedica a registrar distintas palmeras urbanas en situaciones incómodas respecto a cómo han quedado atrapadas en estructuras edificadas, colocadas en espacios cualesquiera, o utilizadas como soporte de publicidad exterior. La imagen seleccionada se inserta en la categoría *Simulación*, en la cual se da cuenta de las paradojas resultantes de ciertas operaciones de embellecimiento urbano. Esta paradoja se ve reforzada por el autor por medio de un registro de estilo topográfico, estrictamente indicial, para el cual recurre a la composición central, el refuerzo de la verticalidad, el blanco y negro, y el uso de película en equipo analógico de medio formato.

La entrevista realizada tuvo un registro pequeño de emocionalidades. Sin embargo, hay un predominio claro de los bloques de sensaciones positivas, esto es, del bloque 3, *cognición o bien común* y el 4, *placer y satisfacción*. En este último domina la felicidad y la alegría vinculadas al encuentro y captura fotográfica del espécimen, a conseguir el objetivo, mientras que en el 3 domina lo relacionado a la cognición crítica del paisaje urbano y a la satisfacción por la trascendencia de la toma como hecho intelectual y como pertenencia a un pensamiento acerca de la ciudad, que el autor desarrolla en todo su trabajo.

49. Entrevistas realizadas por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Sebastián Mejía el 13 y 19 de julio de 2021, modalidad remota.

Tiene que ver también con algo de humor, con algo de reconocimiento, casi de proyectarle cualidades antropomórficas a estos especímenes. Pero también tiene una búsqueda formal. Yo me acuerdo de que en esa época buscaba la línea vertical más limpia posible, una cosa como de la reducción de las formas. Yo no me sentía incómodo [se echa hacia atrás y mueve levemente la cabeza mostrando seguridad], yo estaba en mi salsa ahí [risas]. Generalmente los lugares donde fotografío son como esquinas, súper poco fotogénicas, medio olvidadas, entonces ahí al lado del baño de la Shell era el tipo de mis lugares. Estaba feliz ahí [mueve la cabeza de lado a lado y cierra los ojos]. A veces hago dos tomas porque a veces me equivoco, si no en la toma me puedo equivocar en la exposición, en el revelado, en tantos pasos y [...] no, [cierra los ojos y mueve la cabeza basculándola lateralmente], salió súper bien. Me quedó bien.

También hay un registro muy amplio de las acciones de localización del objeto y de las sensaciones corporales y acciones conducentes a la toma fotográfica, pertenecientes al bloque 1, *preemociones, motores y emociones complejas*; y de la necesidad de conseguir aislarse del caos urbano para poder refugiarse en una burbuja y conseguir la soledad para la elaboración de la toma y su demandante despliegue de acciones técnicas, lo que pertenece al bloque 2, *instrospección*, así como cierto estado de alerta y angustia negativo perteneciente al bloque 6.

Era súper caótico, el tráfico, estacionar, todo, pero de todos modos yo pasaba, y la miraba y me llamaba la atención, pero uno nunca ve esta palmera desde este ángulo, entonces yo ese día llegué, y la recorrí, y le di vueltas, buscándole. Como no había mucha gente, estaba solo yo con ella. Una vez que veo lo que voy a fotografiar, entonces, bajo la mochila, armo el trípode, pongo la cámara, la abro, o sea, tengo que armarla, mido la luz, y lo que me toma el tiempo también de solucionar la parte visual, de ordenar el espacio, que se ve muy simple, como la palmera está centrada allí, es tiempo que termino compartiendo con el sujeto, con la palmera, es tiempo que le voy dedicando y eso va informando definitivamente la obra entonces, ahí encontré el ángulo. Me acuerdo, me acuerdo [asiente con la cabeza y cierra los ojos] de plantar el trípode, poner la tela y mirar por el lente y fue como... Uff.. ¡qué bien! [cierra los ojos y mueve la cabeza] y para mí está la adrenalina [abre grandemente los ojos, mueve las manos, enfatiza las acciones corporales]. En ese momento mi corazón empieza a palpar más rápido, yo empiezo a sentirlo, y aquí me tengo que concentrar, tengo que medir, tengo que enfocar, tengo que asegurarme de que esté todo apretado porque la cámara está llena de perillas.



(A)

7. Sebastián Mejía, serie “Quasi Oasis, Palma”, 032, 2012. Cortesía del artista.

ENCUADRE CERRADO
VISTA CERCANA-SUBJETIVA
(vista micro subjetivante)

TEXTURA ALTA
FOCO SELECTIVO
LUZ DIFUSA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
CERRADA
UNITARIA
CLARA

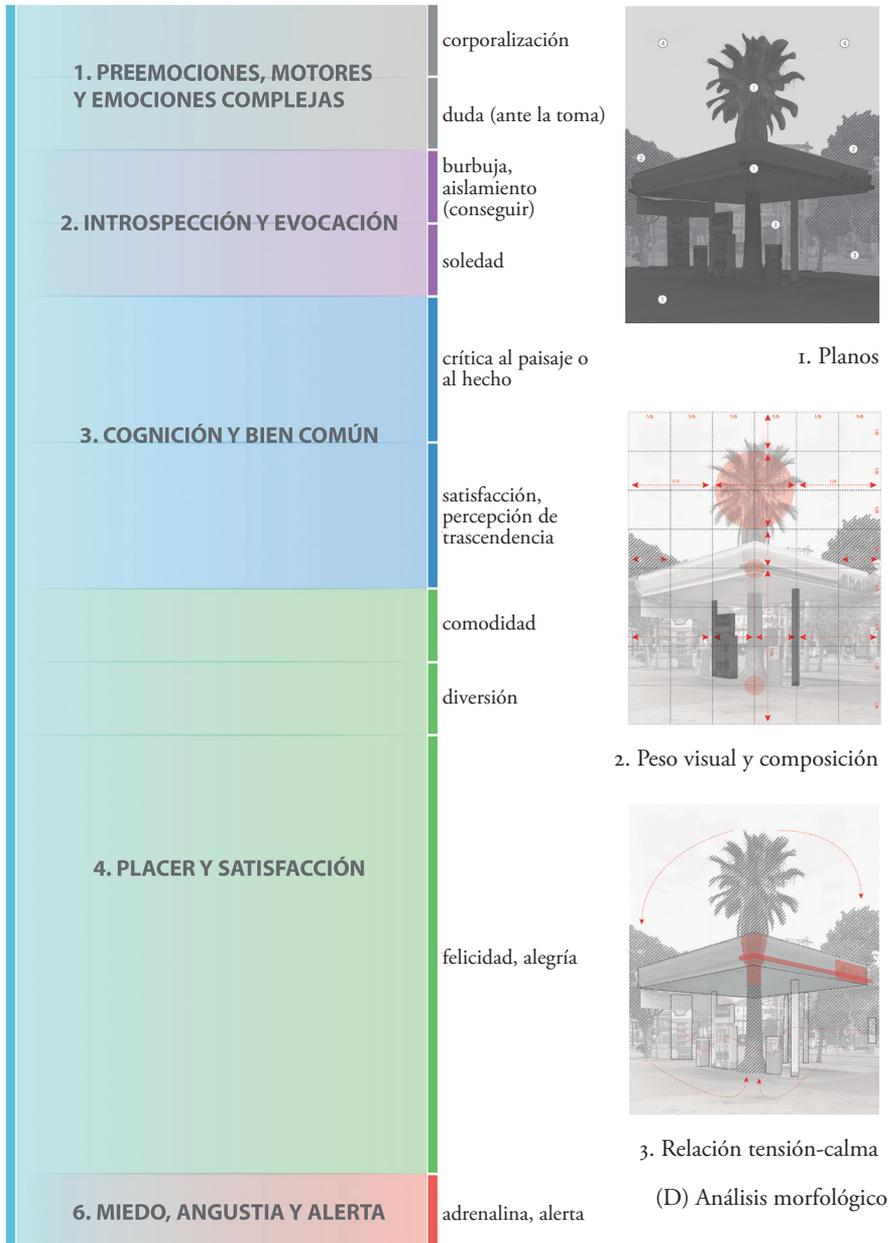
EQUILIBRIO TENSIÓN-CALMA

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

Tanto la composición como la forma fotográfica resultantes recogen este proceso de control sobre las emociones que conduce al autor desde el caos urbano hasta conseguir la soledad y el aislamiento para la captura racional de un objeto en complejas condiciones, donde elementos adyacentes producen ruido visual. Por ello, la toma recurre a una vista cercana y un encuadre medio que producen una visualidad objetiva, que destaca a la palmera y a la estructura intersectada en ella; sin dejar de visibilizar (fig. 7, parte D-2) las paradójicas condiciones que la acompañan. Para reforzar esta paradoja respecto a la tensión del sujeto registrado, la composición es calma (D-3), con perspectivas y estructura muy elementales (D-1 y D-2). Predomina lo lineal, la forma unitaria y cerrada, así como la claridad del objeto. Se insiste entonces en un modo topográfico de fotografiar que es consecuencia de un proceso de ensimismamiento del autor, que culmina en una emoción extática referida a la captura clara y precisa de un objeto muy complejo.

Sebastián Mejía



I. Planos

2. Peso visual y composición

3. Relación tensión-calma

(D) Análisis morfológico

(C) Bloques de sensaciones identificadas

*Constanza Bravo Granadino, A.M., 2020*⁵⁰

Esta imagen de Constanza Bravo Granadino de la serie *A.M.* registra barreras de contención de hormigón que han sido volcadas y movidas por manifestantes en un contexto de violentos enfrentamientos. Se inserta en la categoría *Conflicto, seguridad y control* de la investigación base, y hace referencia a la conflictividad territorial con relación al descontento social respecto a los modos productivos y socioeconómicos imperantes. Forma parte de la serie realizada en el contexto del estallido social en Chile, entre noviembre de 2019 y marzo de 2020. La autora, después de una temporada fuera de Chile, realizó caminatas temprano en las mañanas siguientes de los momentos más violentos de confrontación, recolectó objetos e imágenes que describe como huellas y vestigios de la violencia entre los manifestantes y las fuerzas de seguridad del Estado.

El recorrido explora la Av. Bernardo O'Higgins, eje de la revuelta social y adyacente a la Plaza Carabineros de Chile donde hizo este registro. La reiteración del acto de caminar durante varias semanas le permite medir la magnitud del conflicto, el incremento persistente de la violencia, a partir de los vestigios materiales que se evidencian en la superposición constante de nuevas capas de destrucción. Su narración se da en un estado de gran emocionalidad y de evocación de lo vivido.

Y ya eran cada vez más capas de destrucción, ya no bastaba una capa, sino que ponían esta protección, ponían otra, ponían otra y cada vez estaba más roto y eso también te hablaba de lo roto que estaba la sociedad. Creo que esa mañana específica me angustió mucho. Me dije [mira hacia arriba y después de vuelta a la cámara] "quizá no hay retorno", no haya solución. Cada vez más, cada sábado iba a tomar fotos, la situación estaba peor, era más violento y cada vez encontraba más vestigios.

En la entrevista, como se representa en la figura 8, parte C, se manifiesta de manera contundente el predominio de los bloques 5, *displacer, molestia y rabia* y, más aún, el 6, *miedo, angustia y alerta*. Hay percepciones y afecciones que emergen en todos los momentos del relato, de su experiencia de la violencia

50. Entrevista realizada por Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Constanza Bravo Granadino el 10 de agosto de 2021, modalidad remota.

e instalación del miedo. Su estadía reciente en México condicionó en buena medida su llegada y manera de aproximarse a la situación local.

El miedo y la violencia son los estados emocionales con mayor presencia en la narración de la experiencia relacionada con la toma fotográfica, al aparecer en todas las dimensiones, desde su estado emocional inicial, las sensaciones corporales y emocionales de vulnerabilidad, angustia y miedo provocadas por lo que ve, por el entorno de caos, destrucción, desolación, presencia policial, olores, encuentros y ambiente general, que describe como una ciudad en ruinas, no sólo en su aspecto material, sino también en el ámbito de lo social y político.

Creo que siempre hubo vulnerabilidad y siempre hubo algo de miedo. Pero creo que ese día fue más miedo por lo que te contaba, porque vi la ciudad destruida, porque vi que hasta tiraban balas, porque este hombre me habló, porque sentí que pasaron muchas cosas a la vez, me sentí sobrepasada en algún momento.

La toma fotográfica asume un punto de vista y un encuadre muy particulares. Ante la imposibilidad de mostrar el todo, la autora apuesta por la construcción de micropaisajes, de vista subjetiva, encuadres muy cerrados, capta la gran cantidad de texturas proveniente del motivo y con foco localizado en ciertos planos (fig. 8, parte B). Aprovecha las primeras horas del día, utiliza la luz natural difusa que ayuda a caracterizar la toma. En ésta, dirigida en picada hacia el suelo, éste se convierte en el contenedor de la información y en el lugar de representación material de la confrontación y el caos. En este contexto, la toma se realiza desde una cercanía física de los objetos y materiales de lo que quedó. A la energía, la rabia y el esfuerzo colectivo que requiere la acción de volcar las barreras, a la precariedad y desigualdad de la lucha, a las personas que participaron y sus historias, a la magnitud del quiebre físico y social del momento.

Ya no me interesó el paisaje panorámico sino irme a la ruina específica. Mirar el suelo, que quizás uno no lo mira tanto en lo cotidiano, y entender que con eso te indicaba todo, como un periodo histórico del país ... no creo que necesitara un campo amplio de visión para entender lo que estaba pasando ahí. Y me pareció mucho más interesante de trabajar desde ese micro y de conectarme con ese espacio pequeño, dentro de un problema mucho más grande.



(A)

ENCUADRE CERRADO
VISTA CERCANA-SUBJETIVA
(vista microsubjetivante)

TEXTURA ALTA
FOCO SELECTIVO
LUZ DIFUSA

FORMA PLÁSTICA:
PICTORICA
PROFUNDA
ABIERTA
PLURAL
INDISTINTA

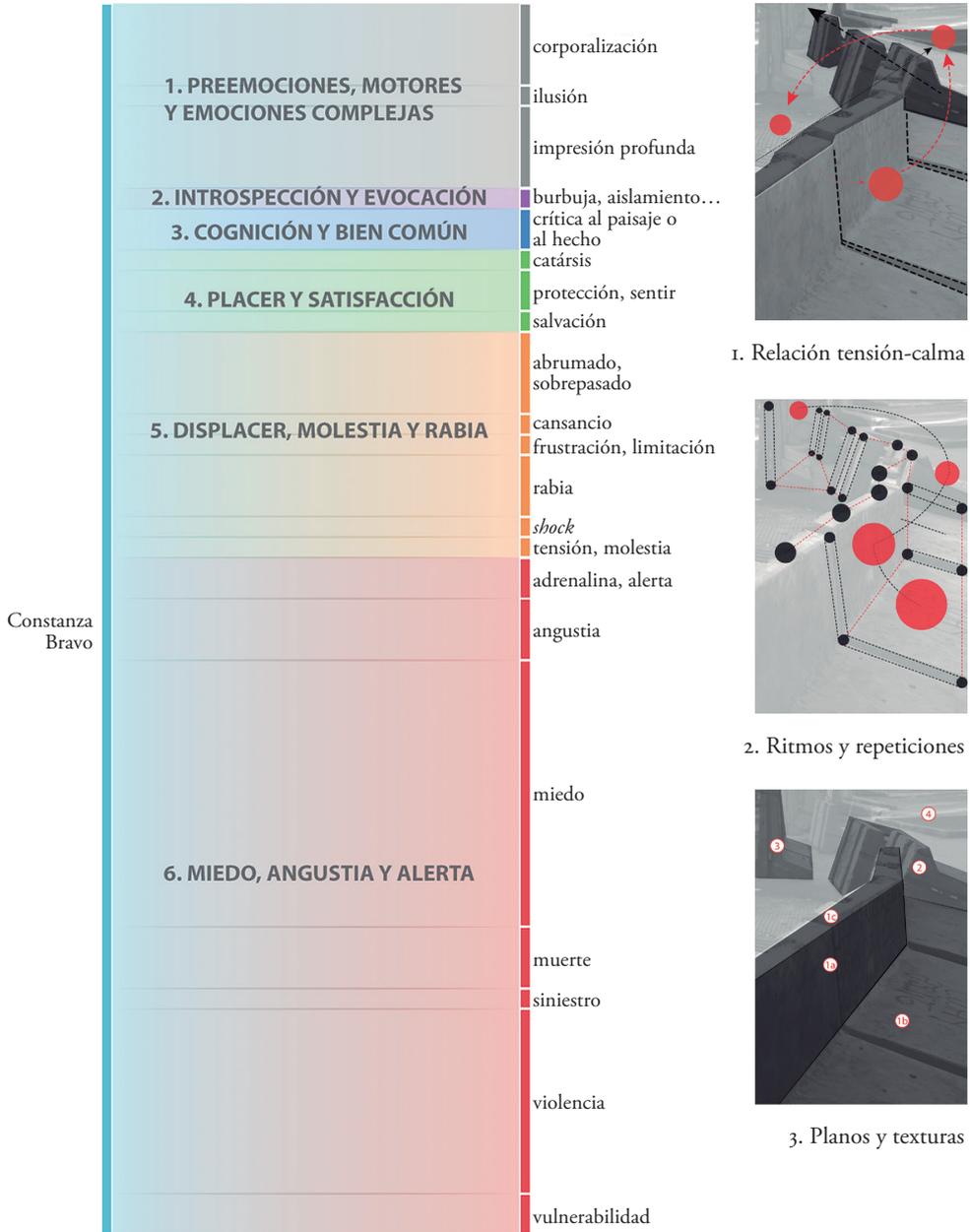
PREDOMINIO TENSO

DOMINANCIA DE LO ILEGIBLE

(B) Rasgos de la forma fotográfica

8. Constanza Bravo Granadino, *A.M.* (2019). Cortesía de la artista.

La estructura de la imagen se caracteriza por construir linealidades irregulares (fig. 8, parte D-1) debido a la manera desordenada en la que las barreras fueron volcadas y cayeron sobre el suelo, que describen una línea quebrada que le da continuidad a la fragmentación y rigidez de los objetos que la componen. El encuadre es cerrado donde las barreras son el principal componente de la imagen, algunas incompletas, unas verticales o volcadas, otras rayadas, pero siempre reconocibles e identificables como elementos de una estructura mayor. Su repetición compone un ritmo ascendente y progresivo que deja incierto el comienzo y el final de la secuencia (parte D-2), e impide calcular la magnitud de la estructura. La forma de las barreras, con planos inclinados y perpendiculares, con ranuras y aristas marca líneas oscuras y contrastantes de sombra que, debido a sus variadas posiciones, multiplican las tensiones. Por otro lado, la materialidad del hormigón natural de los elementos y su estado degradado, transgredido, atacado refuerzan la estética brutal y ruinoso de la forma pictórica. El foco selectivo



(C) Bloques de sensaciones identificadas

en el plano medio, junto al carácter sesgado y dinámico de las líneas añaden dramatismo a la composición, la cual, además, posee gran autonomía formal.

Me gustó esta posición del muro, como serpenteante, visualmente [se toma el mentón con la mano], yo sé que esto pesa mucho, para llegar a darle vuelta a esto [sonríe] Entonces me pareció interesante también ver que era algo que para mí era imposible de mover y que estaba súper movido y todo lo que hay detrás de eso.

En oposición a esta sensación de angustia y miedo, algunas referencias al bloque 4, *placer y satisfacción* remiten a sentirse protegida e incluso salvada por la intervención de un vecino del área quien se hizo presente cuando se sintió acosada por quien sospechaba que era un policía encubierto. Así, el proceso fotográfico desencadena un sentimiento catártico respecto al estado de las cosas.

Porque ahí justo el señor me habló, me sirvió para decirle [gesticula con una mano, la que extiende y pone delante de ella con la palma hacia abajo, y luego rota su brazo, quedando la mano lejos de ella y con la palma hacia arriba], o sea, implícitamente al paco [policía] encubierto: “no estoy... no está ola”. Entonces el señor se me puso a hablar [gesticula con una mano, girándola en el aire, haciendo referencia a la conversación] y empezamos a caminar [gesticula con una mano levantada hacia adelante, avanzando]. Y ahí me debe haber visto muy muy nerviosa, porque estaba, yo estaba así, ya venía shockeada de todo lo que había visto afuera y cuando él me habló, me dio miedo. Trabajo por las cosas que me parecen importantes, después las trato de mover, tenía miedo, pero también tenía rabia, y creo que esto fue terapéutico también trabajarlo, desde poder ir al lugar y conectarme con ese lugar de otro lado.

Fernando Melo, Patagual, “Ríos y ruralidad”, 2013-2014⁵¹

En *Patagual*, Fernando Melo registra un espacio de solaz propio de las comunidades rurales en las regiones de Ñuble y Bío Bío. Perteneció a la serie “Ríos y

51. Entrevista realizada por Ignacio Bisbal, Martín Bonnefoy y José Ignacio Vielma a Fernando Melo el 1 de diciembre de 2021, modalidad presencial en la Escuela de Artes de la Universidad de Concepción, Chile.

ruralidad”, que el autor realizó en su mayor parte durante recorridos nocturnos por los campos a donde iba cuando niño con su padre, en larguísimas y silenciosas caminatas. Se inserta en la categoría *Extrañamiento* de la investigación base, al hacer referencia a la pérdida del paisaje y el desplazamiento de los pueblos por los cambios en los recursos y las oportunidades. Para Melo, estas experiencias, a la vez que le permiten hoy concebir y planificar su trabajo de conocer la estructura y las prácticas del espacio rural, fueron en muchos casos de gran sensorialidad e incluso corporalización, y que se mezclaron con una gran tranquilidad, con percepciones evocativas y afecciones como el miedo, el asco o sentimientos siniestros.

El *patagual* es un lugar propio de la familia campesina que se improvisa debajo del árbol patagua que crece a orillas de ríos o cuerpos de agua. Allí, en la sombra y la frescura se almuerza, se toman otras comidas o se descansa. Pero Melo no registra un lugar todavía activo, sino que, a la imagen nocturna, se suma el hecho de que se está ante “la presencia de la muerte de esto” en medio de una cultura que está en desaparición:

Yo creo que ya no lo ocupan, aparte que se está secando. Todavía queda un manto ahí, ¿te fijas? Un poncho, que está ahí, colgado de alguna rama que quizá en qué momento lo dejaron, y quedan algunas sillas, y queda alguna mesa.

La emocionalidad dominante en la entrevista, según los bloques de sensaciones detectados (fig. 9, parte B), muestra un relativo equilibrio entre los seis bloques; el más presente es el 1, *preemociones, motores y emociones complejas*, y el menos es el 4, *placer y satisfacción*. En el último se reportan emociones relacionadas con el espacio cómodo y tranquilo del campo nocturno, vinculado a prácticas frecuentes para el autor, que producen sentimientos; sin embargo, son ambivalentes al mezclar la evocación nostálgica y el miedo. Respecto al bloque 3, hay satisfacción por la presencia de los habitantes y las comunidades, y por saber, desde el autoconvencimiento, que se registra algo que está a punto de desaparecer. En cuanto al displacer y al miedo (bloques 5 y 6), se manifiestan como la combinación de recuerdos atemorizantes de los paseos de su infancia, de la oscuridad nocturna, y los fangos putrefactos, con la mención explícita al miedo y la sensación de peligro. A esto se suma la emocionalidad negativa de estar presenciando la muerte del espacio rural por la escasez hídrica, que el carácter nocturno de su trabajo hace más evidente. Hay también una fuerte presencia de emocionalidades introspectivas que contribuyen



ENCUADRE ABIERTO
VISTA MEDIANA-OBJETIVA
(vista panorámica)

TEXTURA MEDIA Y
GRANO FOTOGRÁFICO
FOCO GENERAL
LUZ DURA

FORMA PLÁSTICA:
LINEAL
SUPERFICIAL
ABIERTA
PLURAL
CLARA

PREDOMINIO CALMO

DOMINANCIA DE LO LEGIBLE

(A)

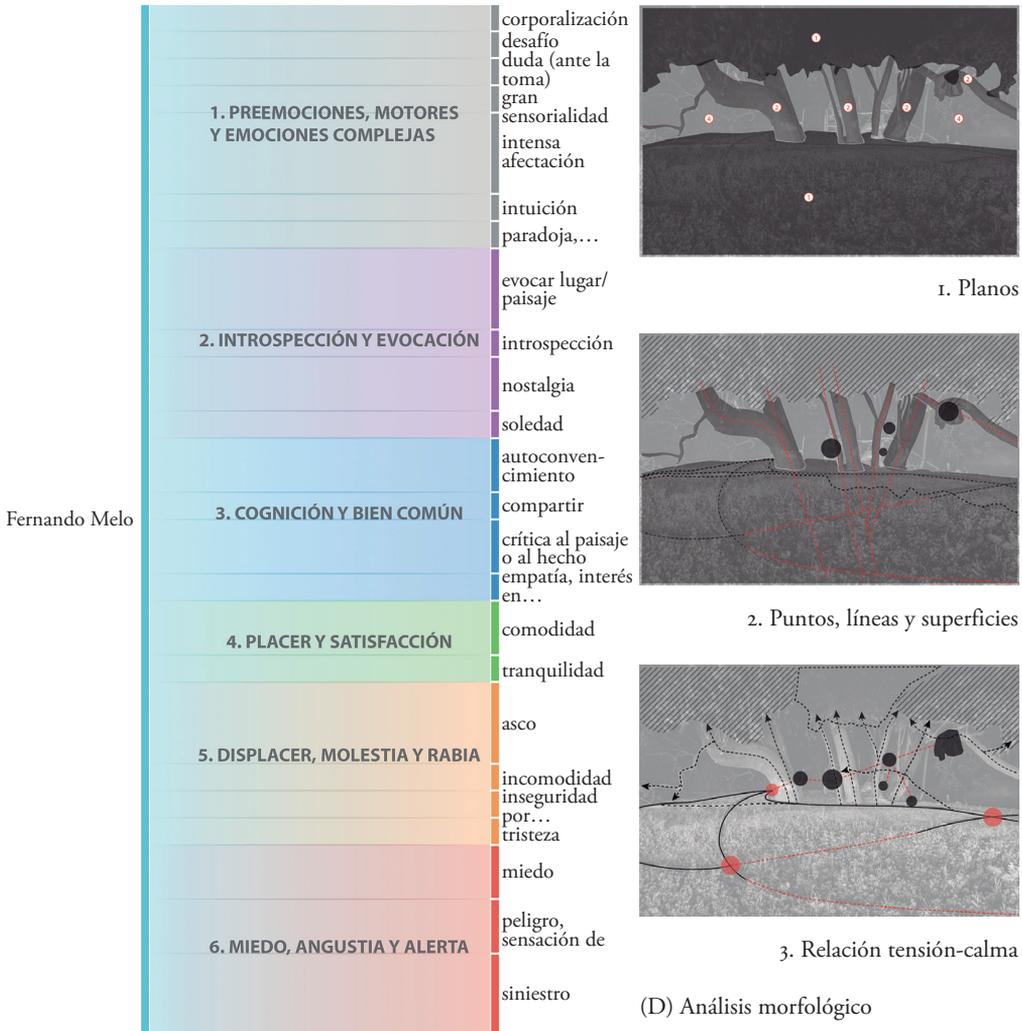
(B) Rasgos de la forma fotográfica

9. Fernando Melo, serie “Ríos y Ruralidad Patagual”, (2013-2014). Cortesía del artista.

con el proceso de trabajo, de nuevo en los recorridos y tomas nocturnas, así como la nostalgia y la evocación de los lugares, sobre todo, en referencia a los cuerpos de agua como experiencias “otras”:

Una vez, mi papá me hizo cruzar por un charco de agua pútrida en el bosque, y quedé atrapado al centro, no podía salir, y mi papá se iba. Porque él hacía eso; te dejaba solo, como esa especie de aprendizaje muy rudo, ¿no? Entonces yo me quedo en medio de estas aguas... malas, no podís [*sic*] sacar el pie de esa cosa... La figura de la quebrada es una figura misteriosa... es peligroso, ¿ya? Es un lugar encajonado, es un lugar lleno de telarañas, es como muy ficcionador... un lugar secreto, extraño... ese tipo de figura creo que son interesantes de abordar.

En la imagen, de manera casi imperceptible, el agua está presente de dos maneras. Primero, en el plano más alejado, donde el cuerpo de agua adyacente al *patagual* pasa por detrás del árbol y se registra como una pequeña mancha negra y marginal apenas visible a la derecha. Luego, por las mangueras plásticas que serpentean cruzando la vegetación rastrera, en busca de esa ciénaga e “intentando sacar la poca agua que hay”, lo que hace referencia a la escasez hídrica mencionada, que roba el recurso necesario para la actividad agrícola, y que transforma el espacio vivido de la infancia.



(C) Bloques de sensaciones identificadas

En el momento de la toma, el autor expresa la necesidad de corporalizar su acción fotográfica que, al ser nocturna, requiere larga exposición e implica iluminar la escena con linternas en forma manual y por partes, por medio de una compleja e intuitiva coreografía, que evoca con su cuerpo al describir dicho acto:

El movimiento es muy físico [gesticula con ambas manos, sosteniéndolas frente a él en posición semicerrada haciendo referencia a un espacio contenido entre ellas, y tuerce su torso en un ángulo], es decir, me refiero a esos movimientos por donde una especie de algún sentido hacía, porque no es que tú estés parado y yo te alumbré, sino que es como dibujar, ¿no? [extiende el gesto anterior, primero llevando todo el brazo hacia adelante y abajo sin desarmar la posición, y luego gesticula con ambas manos haciendo referencia a trazar algo en el aire con una mano] Hago gestos, ¿no? es como un baile, es como un tai-chi [gesticula con ambas manos, sosteniendo la mano izquierda frente a él y poniendo el otro brazo en noventa grados, apuntando hacia arriba].

La composición y la forma fotográfica expresan correspondencia con el estado emocional y las evocaciones que Melo transmite en la entrevista; un equilibrio entre el miedo y la necesidad de confrontar la muerte de un paisaje frente al control del registro, por la convicción ante lo visto y la experiencia de compartir ese espacio con los lugareños. La imagen se divide claramente en dos planos delanteros iluminados en forma profusa, y un plano de fondo, oscuro (fig. 8, parte D-1). Pero la iluminación no opera para hacer legible una figura clara, por ejemplo, del árbol, sino que la usa junto al encuadre cerrado para definir dos masas verdes, arriba y abajo, entre las cuales se presenta el espacio antes vivo y festivo del *patagual*. Este espacio está cruzado por los troncos retorcidos que, diseminados en el plano medio e iluminados con fuerza, se cortan contra el espacio ribereño del fondo, donde el agua es apenas perceptible (parte D-2). La composición se divide en dos mitades horizontales, donde la inferior está dominada por la vegetación en verde vivo que cubre el suelo y está cruzada por las mangueras negras que avanzan curvas en busca del agua, lo que da gran dinamismo a este plano. La superior insiste en mostrar el árbol como fragmentos, ramas y follaje movidos por el viento ante la larga exposición nocturna, pequeños y marginales ante los enormes troncos que parecen empujarlos arriba fuera del cuadro. El resultado formal, calmo por su equilibrio y horizontalidad, se hace por momentos tenso y de difícil legibilidad, ante la opción de mostrar un árbol a partir de reducirlo al espacio que se forma entre él y el suelo, y por la fragmentación y dispersión de los objetos en el plano medio (parte D-3). La ilegibilidad o complejidad del motivo se refuerza por la subjetividad de la toma; esto se manifiesta al analizar su composición pictórica y profunda, su forma abierta y plural y su resultado formal indistinguible (parte B), alejado de la idea tanto de espacio artificial, como de árbol.

Esto se corresponde con una necesidad de sutileza explícita en el autor, que se resiste a la declaración activamente política, a la enunciación directa, y asume una fotografía guiada por la intuición, evocadora de su experiencia dolida por la transformación del espacio físico y humano de la región.

Cuando me doy cuenta que puedo abordar “Ríos y ruralidad”, sobre todo la parte de los ríos, de esa forma mucho más intimista, como que me relajé. Que no tengo que pescar los mapas, no tengo que hacer estudios sobre el conflicto que esto genera, no me tengo que hacer cargo de la pelea de los ríos y las aguas apropiadas por los dueños de fundo, sino que puedo veladamente mostrarlo, porque me lo encontré, y está presente en la foto, pero de una manera como súper solapada está ahí. Está esa latencia, sí es un conflicto, el tema del agua, ¿no?

Conclusiones. Dolor y testimonio en la opacidad de las imágenes

Concebir cualquier imagen como una “imagen herida” implica establecer una fisura, una apertura inherente en toda narración visual. Toda imagen posee, por tanto, una grieta divisoria que separa diferentes regímenes de visibilidad, una fisura que permite la creación y el reparto de nuevas realidades, pero que, al mismo tiempo, nace de la fricción y el choque violento.⁵²

La figura 10 señala cómo cada uno de los seis autores expresa su emocionalidad dentro de los distintos bloques de sensaciones. Es un gráfico por supuesto abierto, que proviene de la arriesgada exploración de una enorme cantidad de datos, por lo que no pretende cuantificar de manera estable lo emocional, ni mucho menos su relación con el objeto estético. Pero da indicios de correspondencias y correlaciones, si se miran de nuevo las imágenes. Entre ilegibilidad y tensión en la imagen, el miedo y la percepción de violencia que se ha experimentado, como trabaja Bravo Granadino; entre oscuridad y confusión de la imagen y evocación de lo siniestro y el miedo en la nocturnidad húmeda de los tránsitos de Melo. Entre autorreferencialidad y reiteración tensa de la imagen de la periferia urbana, y la ausencia de sentimientos placenteros o imposibilidad de hacer cognoscible un lugar siempre ajeno, como desarrolla

52. Javier Iáñez y Manuel Padín, “Bucear la herida. Paisajes (im)posibles de la imagen”, en *La era de la postfotografía* (Gijón: Muga, 2022), 1.

Nishimura. Entre la dureza y claridad del registro del urbanismo especulativo y la mezcla entre el placer de hacerlo trascendente como discurso visual cognoscible y el displacer ante lo absurdo y triste de lo visto por Meunier. También entre claridad compositiva y equilibrio formal, junto a la alegría extática de conseguir una toma singular y perfecta, por medios técnicos muy difíciles, como desarrolla Mejía. O la coexistencia de ansiedad y angustia por registrar un paisaje que se transforma en cada instante, que devora vestigios de una vida reciente, la confianza en la trascendencia del registro y la tensión compositiva y la claridad formal de la toma, como en Acosta.

La legibilidad de las imágenes discutidas es muy variable y abre un horizonte de muchas posibilidades de indagación. De hecho, la diversidad y la apertura domina la muestra revisada. Aunque las respuestas de los autores son diversas y complejas, se observa también en la figura 10 que hay una frecuencia alta de emocionalidades pertenecientes al bloque 5, *displacer, molestia y rabia*, y al bloque 6, *miedo angustia y alerta*, lo cual encuentra cierto contrapeso con la presencia del bloque 3, *cognición y bien común*, donde los autores parecen mantenerse firmes ante ese dolor y rabia, al comprender emocionalmente la capacidad de trascendencia de su obra como mecanismo de comprensión y comunicación de lo visto, en una emocionalidad relacionada con el sublime kantiano.

Esta complejidad y apertura que, sin embargo, se reconstituye como obra que hace soportable el dolor, varía desde la nítida composición lineal del suburbio que realiza Meunier sobre Curauma, que se vincula con la necesidad de comunicar este mal lugar que es recorrido hasta el cansancio, y pasa a la toma central y racionalista de la palmera atravesando un techo de Mejía, donde el autor alcanza una emoción extática al poderla capturar. De las potentísimas tomas de las casas devoradas por una enorme acumulación de escoria minera de Acosta, en una operación de perversa instrumentalidad, la contracara de la respuesta social queda sugerida en el micropaisaje de la materialidad residual de la violencia urbana de Bravo Granadino y sus tomas ensimismadas de las ruinas del estallido. Melo, sumergido en sus recuerdos de las excursiones por el campo cuando niño, convierte a un árbol y una ciénaga en un espacio indistinguible que sólo de manera muy remota remite al solaz de compartir en la ruralidad. Nishimura funde imágenes de sus recuerdos y vivencias de los no-lugares que ha habitado, al convertirlos en nuevos paisajes imposibilitados de documentar, porque refieren a territorios que no existen, donde la errancia del migrante tampoco encuentra lugar.



10. Correlaciones de presencia y densidad de los distintos bloques de sensaciones identificados en las entrevista relativas a las imágenes analizadas.

Respecto a esta emocionalidad compleja, que se tensa entre el éxtasis ante la consecución técnica y formal de la imagen y el miedo y la tristeza ante el territorio hecho paisaje devastado, aparece una brecha abierta e insalvable. Iáñez y Padín llaman a comprender la compleja contemporaneidad de las imágenes desde la metáfora de la herida. Una herida como separación. Separación de múltiples realidades interpretativas, y que podrían abrir las imágenes a

otros modos de ver, siempre y cuando se hurgue mucho más allá de la superficie.⁵³ Este estudio explora uno de los posibles modos de ver las imágenes fotográficas desde un punto de vista poco común. Desde la producción y no sólo desde la recepción, desde la emocionalidad del autor y no sólo desde la argumentación. Desde la argumentación, casi todas las imágenes podrían reducirse a ser documentos de una realidad, incluso una denuncia de cómo el sistema productivo imperante transforma e instrumentaliza el territorio. Una interpretación desde el activismo político con mucha razón puede levantar alertas desde ellas, pero a esto se suma la importancia del testimonio.

Entonces, la metáfora de la herida sirve también para reconocer cómo la imagen, y en particular, la fotografía de paisaje, parte en principio de una experiencia directa en un territorio, y cómo esta experiencia puede revisarse más allá del solo reconocimiento de la fotografía como un registro indicial, o una elaboración simbólica. Al realizarse una imagen y hacerse circular, se produce una herida que separa lo que el mundo tendrá que decir de ella de lo que el autor hubo de experimentar. La herida es también dolor, o hasta goce paradójico. Esta experiencia sensible es original del momento cuando se produce el paisaje, porque si bien puede que la imagen argumente sobre cómo se transforma, se simula o se depreda el territorio, es el productor quien primero observa de manera sensible y, por tanto, captura y construye un momento de paisaje. Al explorar su emocionalidad se verifica que el fotógrafo es más que un recolector visual o elaborador simbólico, y que deviene emocionalidad, y que ésta, organizada en *bloques de sensaciones*, transita de modos no determinables al plano de la composición. La herida se da más en la relación de esta imagen con el mundo. Allí, para bien, mucho de la imagen aún permanece opaco.

Esta opacidad no permite lamentarse ante la dificultad de la imagen de comunicar de forma nítida. Al contrario, esa amplitud e incluso esa presencia indiscernible de lo emocional hacen a la imagen activadora de *perceptos-afectos*, donde lo político surge a partir de abrir imaginarios sociales, y su capacidad para cohesionar posturas que convergen desde lugares distintos, tal como lo desarrolla Azoulay como imperativo de la fotografía.⁵⁴ Dentro de un régimen visual alternativo capaz de contenerlo, lo emocional, como se ha trabajado en

53. Iáñez y Padín, “Bucear la herida”.

54. Ariella Azoulay, *Civil Imagination: a Political Ontology of Photography* (Brooklyn, N.Y.: Verso Books, 2015).

esta investigación, vendría a ser no un hecho externo a lo fotográfico, que incluso el propio autor suele excluir de su argumentación, sino un modo más de comprender a la fotografía como testimonio. Este último no se da sólo desde la visualidad captada, sino desde una oralidad de alguien que necesariamente fue testigo de lo sucedido en un lugar. En el caso de los paisajes productivos, lo acontecido, producto de los modos actuales de producción que transforman el territorio de manera impuesta, instrumental e insensible, se expresa en una emocionalidad signada por el dolor y la rabia; pero también por la confianza en la obra como mecanismo de elaboración y puesta a disposición del mundo. ❀

N.B. Este texto es resultado del Proyecto Fondecyt Regular 2021-2022 No. 1211639 “Territorios elusivos: la fotografía de autor del paisaje productivo en Chile como experiencia y documento (2000-2020)”, patrocinado por la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo de Chile (ANID). Se extiende el agradecimiento al arquitecto de la Universidad de Chile, Martín Bonnefoy, por el desarrollo y manejo de la plataforma de análisis gráfico y de datos cualitativos en la investigación.