



**ESCUELA DE EDUCACIÓN SUPERIOR TECNOLÓGICA
PRIVADA “CENTRO DE LA IMAGEN”
PROGRAMA DE ESTUDIOS EN DIRECCIÓN DE PROYECTOS
VISUALES Y FOTOGRAFÍA**

**“TRANSFIGURACIÓN. REFLEJOS PARA DEVELAR NUESTRA
RELACIÓN CON EL PAISAJE”**

**Trabajo de investigación para optar el Grado Académico de
Bachiller en
Dirección de Proyectos Visuales y Fotografía**

**“BRENDA PASTOR AMPUERO”
(0000-0002-8227-6195)**

**Lima – Perú
(2022)**

Resumen

Esta investigación gira en torno a analizar la relación que tenemos en la actualidad con nuestro territorio natural, a partir de las problemáticas medioambientales. El foco está en observar el vínculo que tenemos con la idea de paisaje, el cual muchas veces se nos ha vendido como un escape, recreación y hasta de forma curativa de la abrumante vida cotidiana en la ciudad. Sin embargo, a partir de esa idealización de la mirada hacia el paisaje, también surge una ruptura que no corresponde. Desde aquí se basará la creación de la obra fotográfica, tratando de evidenciar esta contraria y actual relación humano - paisaje.

Palabras clave: paisaje, idealización, desconexión, imagen, consumo, reflejo.

Índice General

Resumen	2
Introducción	5
Capítulo 1: La relación entre el humano y la naturaleza	
La identidad paisajística en el Perú 1.1.....	8
Las raíces de nuestra desconexión ecológica 1.2.....	12
Capítulo 2: La percepción de la imagen a través de su consumo	
El entendimiento de las Imágenes 2.1.....	15
Representación vs Realidad 2.2.....	20
Capítulo 3: La mirada en la era post-contemporánea	
Más allá de la fotografía 3.1.....	24
La materialidad como lenguaje visual 3.2.....	28
Conclusiones	35
Referencias bibliográficas	36

Índice de Figuras

- Figura 1. Guaman Poma, F. (1615). Travaxo. Dibujo de líneas finas
- Figura 2. Guaman Poma, F. (1615). Ciudad. Dibujo de líneas finas
- Figura 3. Sabogal, J. (1925). Varayoc de Chinchero. Óleo
- Figura 4. Sabogal, J. (1926). La mujer del Varayoc. Óleo
- Figura 5. Magritte, R. (1933). La condition humaine. Óleo
- Figura 6. Magritte, R. (1933). La clef des Champs. Óleo
- Figura 7. Platón. (s.f.). Representación del mito de la Caverna. Ilustración
- Figura 8. Adams, A. (1949). Yosemite Valley. Copia a las sales de plata
- Figura 9. Watkins, C. (1861). Yosemite Valley. Colodión Húmedo
- Figura 10. Maier-Aichen, F. (2019). Untitled. C-print
- Figura 11. Maier-Aichen, F. (2003). Untitled Valley. C-print
- Figura 12. Holmes, O. (1905). Stereoscope. Madera, Aluminio y terciopelo
- Figura 13. Watkins, C. (1879). Yosemite Valley. Albumen Print
- Figura 14. Eastman, G. (2019). The Daguerreotype. Captura de Video
- Figura 15. Fontcuberta, J. (2016). Trauma #2879. Impresión Fotográfica
- Figura 16. Fontcuberta, J. (2016). Trauma #4208. Impresión Fotográfica
- Figura 17. Muñoz, O. (2002). Narcisos. Impresión Fotográfica
- Figura 18. Muñoz, O. (1995). Aliento. Serigrafía con grasa sobre espejo
- Figura 19. Atkins, A. (1843). Blue Prints. Cianotipia
- Figura 20. Eastman, G. (2019). The Daguerreotype. Captura de Video

Introducción

La investigación aborda los orígenes, que como seres humanos hemos venido compartiendo con la naturaleza, desde el contexto local peruano hasta el ámbito histórico global. Esta mirada se centra principalmente en el humano de ciudad que idealiza al paisaje mediante el consumo visual de imágenes sobre-retocadas y de fácil acceso con las que convive todos los días.

La metodología de este proyecto parte de las raíces de nuestra cultura y cómo de cierta manera, se modificó una esencia que ya no nos representa más. Aún así, busco rescatar las miradas de quienes intentaron hablar más allá de lo que estaba establecido como correcto, con una rápida comparación al análisis de ver y poseer que maneja el ser humano frente a lo natural y cerrando con ironía sobre lo que la representación significa, inclinada más al engaño que a la realidad misma que tanto se ha buscado repetir. La investigación continúa hacia el rol de la imagen como parte importante en la manera en que nos informamos o consumimos la realidad. Todo esto para contextualizar y comprender mejor el porqué estamos hoy aquí, en esta situación aparentemente irreversible del cambio climático. Y terminar anexando las distintas maneras que tiene el arte contemporáneo de utilizar las materialidades como contenedora de conceptos.

Primero, me enfoco en lo que conocemos como *paisaje*, desde una mirada de ciudad. Esta imagen del paisaje nos lo venden como símbolo de remedio natural, pues suponen un opuesto a la lógica acelerada de crecimiento, tecnología e infraestructura a la que estamos habituados, generando una versión idealizada y ajena a nuestra cotidianidad inmediata.

Para entender el origen histórico, desarrollo dos líneas de investigación histórica: En el primer punto me sostengo de la lectura de Wiley Ludeña y la identidad cultural peruana sobre el paisaje, para comparar al Perú pre y post inca, donde se vió a nuestros recursos naturales desde una mirada mucho más explotadora. Rescato así, las ilustraciones de Guaman Poma que no sólo representaban, sino que buscaban un cambio. Hasta tres siglos más tarde, con

Sabogal y su interés por hacer visible el arte popular peruano de los años 20. Esto me lleva al segundo punto, con la lectura de Lynn White, donde tomo fragmentos que hablan sobre las raíces históricas de nuestra crisis ecológica, y de la mano de John Berger, analizamos los modos de ver que llevamos impuestos desde que se crearon las imágenes. Finalmente agrego la mirada del pintor surrealista René Magritte, con su inconfundible manera de borrar los límites entre lo real y lo no-real.

Para la segunda parte, utilizo la lectura de Claire Colebrook donde explica la mirada paralela que convive en nosotros y que podría terminar por extinguirnos como especie *¿es acaso una mirada futurista del camino por el que inevitablemente estamos avanzando?* quizás platón y su alegoría ya lo habían previsto desde mucho antes. Esta mirada, que parece tener dos mundos distintos, se complementa con la mirada que tiene Rose Gillian alrededor de cómo consumimos las imágenes, poniéndonos -de manera crítica- en la posición de espectador que habla más de nosotros mismos, que de lo que vemos en sí. Luego, pasamos a William Cronon con su mirada Norteamericana, que vendría siendo una de las mayores responsables de que consideremos a los paisajes como antídotos salvadores de nuestros propios excesos. Y finalmente pongo sobre la mesa la discusión perpetua sobre la representación que tenemos de realidades equivocadas, en parte por una falta de colectividad, que nos acerca a la ceguera creada por las capas de irrealidad que nos venden las publicidades turísticas.

Por último, en el punto tres, me sitúo desde una mirada más contemporánea, sobre las *nuevas* formas de utilizar diferentes soportes para puntualizar una idea. En este caso, la desconexión entre el ser humano y su entorno, desde una postura mucho más reflexiva sobre la delgada línea entre mostrar y transmitir. Para ello me baso en diversos autores que ponen a la materialidad de personaje principal en sus obras más representativas, como lo son Fontcuberta y Muñoz, quienes además juegan con el espectador de manera participativa, reforzando esta identidad que necesita ser observada.

Entonces, volviendo a esta necesidad de crear nuestro concepto de naturaleza a través de un paisaje construido desde la ilusión, ¿Qué tan conscientes somos de la facilidad que tenemos para consumirla indiscriminadamente permitiendo su degradación?

Capítulo 1: La relación entre el humano y la naturaleza

Como ciudadanos, si tuviéramos que pensar rápidamente en una conexión con nuestro entorno natural más próximo, quizás pensaríamos en las plantas de una maceta en casa y el tiempo-dedicación que le brindamos (como los *tamagotchis* de principio de los 90's) o quizás podríamos pensar en un jardín , ya sea propio o el de un parque cercano. Sin embargo, si intentamos pensar de una manera más global, aterrizaremos en un “paisaje” más conocido. Ese paisaje que ponemos detrás de nosotros en las fotografías de viaje, el que nos viene como fondo de pantalla o el que es parte de un calendario. Todo esto es -paradójicamente- símbolo de calma, de experiencia sensorial agradable y un *break* necesario de la cotidianidad abrumadora de la ciudad y sus ritmos.

Es por esto que me interesa centrarme en la idea construída que tenemos quienes vivimos en la capital de Lima. *¿Cuál es el acceso que tenemos al paisaje real?* decir que se da a través de las fotografías que observamos, sería la aproximación más rápida, pero este *espejismo* se desvincula con esa “otra” realidad de quienes viven alrededor de la propia naturaleza, y quienes -incluso- podrían no tener la misma visión que la nuestra, ya que probablemente estén más cerca de los abusos y/o cuidados insuficientes.

La identidad paisajística en el Perú

Si indagamos un poco más entre nuestras raíces, podríamos tener una visión algo distinta a la que pensamos conocer actualmente. Y no me refiero a los álbumes familiares, sino un poco más atrás, cuando nuestras raíces no eran tan diversas. La convivencia intentaba tener un poco más de equilibrio, pensando en la naturaleza como el hogar que nos acoge y nos presta sus espacios, para luego retribuirle de manera justa y con respeto. Un respeto que era demostrado en forma de agradecimiento.

En el Perú antes de la invasión Española, se contaba con una religión Politeísta llena de significados, sustancialmente distinta a la que traerían luego. Esta convivencia con la naturaleza era hacia un paisaje vivenciado y criado, no un paisaje sirviente en el que se convirtió con la colonización occidental. (Ludeña, 2019)

Entonces, si nos remontamos a la época pre-inca (antes del breve periodo Incaico 1438-1532), nos remontamos a una cultura que tenía una relación que implicaban la adaptación y relación armónica con la naturaleza. Las primeras transformaciones del paisaje natural vinieron con la fase inca, pero para Ludeña (2019) “no podemos hablar de depredación, destrucción ni exterminio masivo de especies animales y/o vegetales, ya que seguía primando la relación de equilibrio entre sociedad y naturaleza” (p.14). Podríamos ilustrar y analizar algunos dibujos de Guamán Poma, cronista de ascendencia incaica quien no sólo intentaba plasmar la realidad andina de aquel entonces, sino que al mismo tiempo era una solicitud de reforma del gobierno virreinal para intentar salvar a su pueblo de la explotación. Si observamos los elementos de estos dibujos, notaremos que el paisaje de fondo es parte de lo cotidiano, incluso cuando vemos construcciones entre ellos, sigue siendo lo más amplio. Las aves vuelan con libertad y se respetan los momentos para las diversas cosechas.



Figura 1¹

¹ Extraído del blog *Aves, Ecología y Medio Ambiente*. Consultado el 4 de Noviembre de 2022 <http://avesecologaymedioambiente.blogspot.com/2019/08/aves-peruanas-en-los-primeros-escritos.html>

En estas imágenes no sólo podemos apreciar la práctica de la cosecha de maíz, si no también a un trabajo que no sólo nos habla de comunidad y de dedicación durante todo el año, también de una práctica bastante usual para la obtención del alimento. Incluso, cuando muestra las villas donde se trabajaban los piscos y el vino, vemos que estas construcciones están rodeadas de naturaleza con la que conviven libremente. Sobre todo porque si observamos las proporciones, la naturaleza siempre termina siendo más grande en comparación a la construcción humana. E incluso vemos a los animales de manera libre por su propio hábitat.



Figura 2²

Es con la dominación española que se reemplaza este tipo de relación por una de explotación de los recursos naturales y la transformación degradadora del paisaje andino, que se transformaría en una constelación fragmentada de parcelas delimitadas. Dándoles un porcentaje ínfimo a las comunas indígenas y convirtiendo la mayor área en propiedad española. Estas tierras pasaron a ser trabajadas bajo el sistema de encomienda, que se basaba en la explotación -no sólo del paisaje- sino del trabajo indígena. Ludeña es quien nos confirma que luego de esto, vendría el verdadero surgimiento de la explotación capitalista hacia el siglo XIX, por las materias primas del guano, el caucho y la minera. El primero, perteneciente a la época republicana del Perú de mediados de 1800 que explotó las islas de Chincha, haciendo uso de la esclavitud para extraer

² idem.

este fertilizante natural que mejora la calidad del suelo y que tenía alta demanda en Europa. El segundo, para finales de 1800, pero esta vez en la selva amazónica, se extrajo masivamente un líquido blanquecino (conocido hoy como *látex*) que provenía de hacerle cortes a ciertos árboles y que terminó por pasar a la historia como un holocausto de indígenas esclavizados que duró 30 años. Y el tercero, que hasta el día de hoy continúa, situado como el primer productor de oro de América Latina con la cordillera de los Andes como la principal fuente de minerales del Mundo. Esto ha involucrado un alto costo social y perjudicial, por la apropiación de tierras a las comunidades locales.

Ludeña sostiene que desde aquí se iniciaría un periodo de profundas transformaciones del ecosistema del país: los primeros procesos de deforestación, contaminación de ríos y erosión de los suelos. Y si lo comparamos hoy en día, podemos observar que con ello se ha perdido cualquier respeto hacia la naturaleza, provocando la muerte de los paisajes como se conocían, creando un nuevo ecosistema desértico y descuidado que sólo necesita unos puntos más de saturación en las fotografías, como quién se maquilla los golpes. Pero si intentamos encontrar una coexistencia algo más equitativa, podríamos buscar dentro de las imágenes indigenistas del trabajo de José Sabogal, donde el cuerpo indígena y el territorio son casi lo mismo, fundiéndose no sólo en colores sino también en proporciones similares que hacen de sujeto y fondo, parte de un todo unificado.

Sabogal, quién se dedicó a rescatar el arte popular en el Perú, bajo las influencias del *indigenismo* (movimiento cultural y político de principios del siglo XX) con la idea de defender la creación de un arte verdaderamente peruano, para alcanzar un punto medio dentro de la plástica nacional: entre la estilización y la objetividad. Asumiéndola como una confrontación con el pasado, desde una mirada local. Pero al mismo tiempo también invita a ver a quienes no conozcan esta parte del mundo, a quienes puedan tener una idea distinta o una idea más *europalizada* de América Latina y sus alrededores. Sus pinturas muestran el mundo rural andino de la década de los años veinte, bajo el compromiso de mostrarnos la realidad de aquel entonces, una posición contraria a la *disolución* de un arte occidental cada vez más «deshumanizado».



Figura 3



Figura 4

Las raíces de nuestra desconexión ecológica

Si nos situamos en la religión cristiana occidental y su enseñanza desconectada para con el medio ambiente, notaremos que está profundamente condicionada por la historia de la creación -como bien lo dice la primera estrofa del credo- que suprime el material con el que fue moldeado: el barro, anteponiendo que está hecho a imagen y semejanza de Dios, para así verlo como algo superior. Desde aquí el hombre tiene el dominio de todo lo que le rodea y lo entiende como que está “a su servicio”.

Esta idea, erradicó a los *espíritus guardianes* que en la antigüedad se les asociaba a cada árbol, cada manantial, cada colina (White, 1967). Esto hacía que antes de necesitar de la naturaleza, se le consultara con respeto y se haga el uso adecuado según las necesidades de cada comunidad-familia. Al destruir esto, se hizo posible la explotación de la naturaleza en un ambiente de indiferencia hacia los elementos naturales que lo rodeaban. Imponiendo y monopolizando que lo divino o lo santificable está en los cielos. El paradigma a resolver sería ¿desde cuándo venimos aprendiendo esta estructura que nos

desvincula?. Creo que podría resumirse en una frase de White (1967) : “Desde que el hombre se convirtió en una especie numerosa, ha afectado a su entorno de forma notable [...] seguramente ninguna otra criatura, aparte del hombre, ha conseguido ensuciar su nido en tan poco tiempo” (p. 1203). Esto menciona que nuestra especie -por su creencia de superioridad- ha terminado por cambiar la esencia fundamental de su medio ambiente, amarrándonos nosotros mismos la venda en los ojos, y sujetándola con cada comentario que nos intenta responsabilizar directamente. Según White, el cambio de visión medieval entre el ser humano y la naturaleza, podría situarse en la agricultura del siglo VII y su cambio de métodos de labranza de la tierra por uno en donde prevalecía la fuerza de la máquina que violentaba la tierra para conseguir más cosechas. Esto hizo que esta relación con la tierra dejará de significar un *formar parte* por una posición más *explotadora*, que se enseñaría hacia las generaciones venideras, pensando únicamente en una subsistencia familiar. Poco después, también cambiarían las ilustraciones en los calendarios, pasando de personificaciones pasivas, al accionar del hombre como amo de la tierra -cortando árboles y matando animales- cómo si la naturaleza y él fueran dos cosas distintas, una superior a la otra (White, 1967, p. 1205). Aquí reafirmamos que todo lo que tenemos aprendido viene de una manera sutilmente silenciosa pero abrasiva. Que sólo repetimos un accionar aprendido sin la más mínima necesidad de cuestionarnos o cuestionar lo aprendido.

Pero si hablamos de una imposición de poder y violencia humana sobre el territorio, el capítulo 3 del programa “Modos de ver” (1972) nos recuerda el grado de realismo con el que los pintores le pusieron valor al poseer algo que podíamos obtener con la vista. El propio John Berger menciona que “Al comprar una pintura, estás comprando también lo que representa”³. Eso que se observa es tan tangible como la realidad misma. Esta experiencia se convierte en algo sublime, convirtiéndola en algo así como una especie de religión. *¿Es mejor vivir en una pintura que en la realidad?* La respuesta quizás tenga un sentido de posesión desapercibido, ya que desde la escuela nos enseñan -a través de imágenes- los “heróicos” recorridos por llevar la civilización europea

³ Extraído del video John Berger: “Modos de ver” (capítulo 3) Valor al óleo. Consultado el 10 de Noviembre de 2022. <https://vimeo.com/531705031>

al resto del mundo. Pero aquellas imágenes “representativas” sólo muestran un lado, se obvia que fueron el tráfico europeo de esclavos que arrebató las riquezas del resto del mundo hacia Europa, destruyendo así a estas “otras” culturas. Entonces, podríamos decir que las pinturas contradicen la esencia de la historia original, aplicándose también a la pintura paisajista. Y para ello, podríamos ejemplificar alguna de las obras del pintor surrealista René Magritte quien comenta que “el paisaje pintado, sustituye al real”.

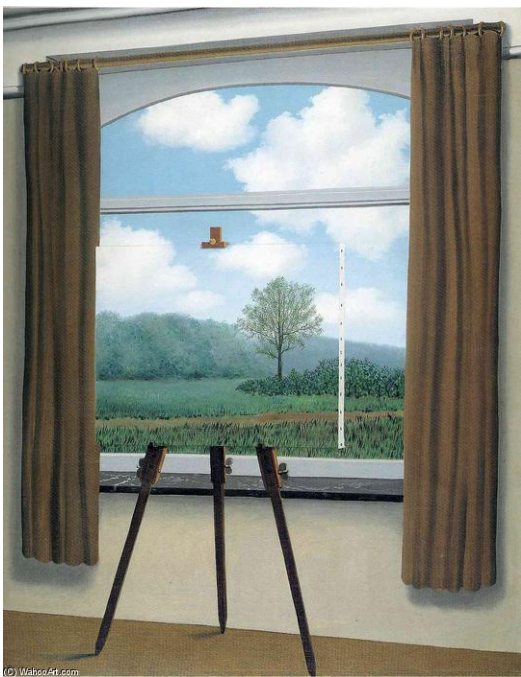


Figura 5



Figura 6

Y es cuando nos sumergimos en sus pinturas, que tenemos la sensación de estar viendo algo realista y bastante posible, pero al observar un poco mejor vemos que es imposible. Magritte vuelve la irrealidad, real o viceversa. Nos crea una ilusión engañosa en la que tratamos de encontrar ese límite entre lo que es y lo que no es. En este par de pinturas, por ejemplo, vemos ventanas. Y lo que conocemos es que nos muestran ese otro lado que vemos a través de ellas, la realidad. En este caso, la realidad es un engaño, lo que creemos como cristal transparente se convierte en un reflejo más trascendental, el lienzo mismo. O mejor dicho, la representación. Mostrar una parte de la verdad es fundamental, para así poder ignorar la otra.

Capítulo 2: La percepción de la imagen a través de su consumo

La realidad que vivimos hoy en día, es una reconfiguración de la relación humano-naturaleza atravesada por el crecimiento de la civilización y el trabajo. La imagen del paisaje no es hoy una experiencia directa, está mediada por la imagen. Nuestros sentidos ya no perciben directamente el territorio natural, sino que acceden a él mediante la imagen virtual. Entonces, si hablamos de la percepción visual, podríamos estar hablando del sentido más *gastado* hoy en día: la vista. Esto es por la constante necesidad que tenemos de estar rodeados de pantallas con imágenes que nos “enseñan” el mundo que nos rodea. Esta visión está tan plagada de múltiples realidades, todas ocurriendo al mismo tiempo y en lugares distintos, que ya parece que nada nos sorprende. Por el contrario, nos hemos acostumbrado a confiar en estas imágenes como si de una deidad se tratase, facilitando el consumo indiscriminado y explotador del territorio natural como si fuésemos dueños.

En la introducción del libro *La muerte del Post Humano* de Colebrook (2016) hace mención a un “ojo geológico” el cuál se refiere a la mirada que va más allá de la percepción humana y que involucra a nuestros mecanismos de supervivencia y crítica, pero que convive junto al “ojo adormecedor” que intenta refugiarse en las imágenes reconfortantes y anestésicas que preferimos ver. Esta mirada conjunta termina por escoger la opción más fácil, la que no cuestiona y que sólo es receptora. Porque como especie buscamos este facilismo que nos evite ver las consecuencias de nuestros actos, ya que percibimos al futuro como que está *muy lejano* aún.

El entendimiento de las Imágenes

Si tratamos de pensar en cuánto tiempo llevamos relacionados con las imágenes, nos daremos cuenta que viene de mucho más atrás de lo que hoy en día somos conscientes. Desde el colegio nos enseñan sobre algo llamado “pinturas rupestres” aunque yo preferiría llamarlas “marcas prehistóricas intencionales” porque así le quitamos el estatus meramente artístico y le

agregamos una mirada hacia el trasfondo de lo que nos intentaban mostrar con ellas.

Estos dibujos iban desde contornos de manos y animales, hasta distintas acciones que nos contaban su cotidianidad, es decir, era la forma en que tenían de comunicarse o de dejar un registro que perdure más que la propia memoria humana o las palabras. Estas *imágenes* se convertían en su lenguaje, que hoy en día nos ayudan a interpretar y comprender su visión del mundo, lo que sus ojos veían, su mente guardaba y sus manos plasmaban, para otros. ¿No es acaso esta la esencia de cómo nos comunicamos visualmente hoy? Para no responder tan rápido esta pregunta, sugiero mantenernos en la idea de la caverna y en el diálogo del cuál se inspira Platón para hablarnos de cómo es que comprendemos lo que vemos, es decir, nuestro conocimiento del mundo.

La alegoría de la Caverna de Platón sugiere, mediante una metáfora, que no sólo vivimos en una doble realidad, si no que nos movemos entre el mundo físico tangible y el mundo de las idealizaciones ficcionadas. Me interesa centrarme en esta idea de engaño constante que nos hace permanecer lejos de la verdad (suponiendo que si accediéramos a ella, no habría marcha atrás) porque me lleva a pensar mucho en el rol de los medios de comunicación, sobre todo dónde las imágenes son el personaje principal. Y es que, si no tenemos motivos para cuestionar algo, no lo vamos a hacer. Y es allí donde la mentira prevalece y se vuelve un todo.



Figura 7⁴

⁴ Representación gráfica del mito de la caverna de Platón.

El mito de la caverna se encuentra en el libro VII de la obra *República* de Platón, escrita hacia el año 380 a. de C.

Según Gillian Rose (2001), para acercarnos a entender una imagen, debemos comenzar por estudiar lo visual desde la cultura a la que pertenecemos y en el tiempo en que la estamos consumiendo, pero desde una posición crítica. Ya que somos todos -desde nuestra posición de espectadores- quienes le damos un sentido específico. Para entenderlo más claro, sólo basta con poner de ejemplo una fotografía y anotar nuestras propias reacciones frente a ella y, luego, que esa misma fotografía la analicen otros. Esto va más allá del mero ejercicio de análisis, es más bien una invitación a la reflexividad sobre nosotros mismos y sobre lo que está pasando a nuestro alrededor, que seguramente no terminará siendo un caso aislado, sino por el contrario, notaremos eso que compartimos y/o rechazamos en conjunto.

Entonces, si hablamos de un comportamiento humano colectivo, William Cronon nos da su perspectiva desde una mirada estadounidense sobre cómo la naturaleza *salvaje* es vista como antídoto de nuestros propios excesos, el refugio al cuál acudir para salvarnos de una manera casi divina. Pero cuando nos reflejamos en esta naturaleza - como si del espejo de la reina mala de Blancanieves se tratase- no encontramos a ese espíritu mágico que a modo de conciencia nos dice la verdad, por el contrario, nos dejamos llevar por el deleite que este espejismo nos genera, viendo así el reflejo de nuestros propios anhelos no cuestionados.

La celebración de los espacios naturales ha sido una actividad principalmente para la gente adinerada de la ciudad. La gente del Campo sabe demasiado sobre el trabajo de la tierra como para considerar la tierra sin trabajar como su ideal. En cambio, los turistas urbanos de élite y los deportistas adinerados proyectaron sus fantasías fronterizas de ocio en el paisaje americano. (Cronon, 1996, p.15)

En la medida en que los turistas comenzaron a buscar en la naturaleza - o en los espacios naturales - un espectáculo inigualable que era necesario de contemplación y admiración, lo sublime de lo “puramente salvaje” o “vírgen”, se terminó por domesticar. Quién puede describir muy bien esta sensación -casi romántica- es el escritor naturalista John Muir, que a diferencia de sus

antecesores que sentían terror de esta inmensidad, nos traduce sus emociones al estar frente a Yosemite⁵ como si una nueva religión hubiese nacido.

Y es aquí donde quiero mencionar a uno de los fotógrafos paisajistas del siglo XX más reconocidos de los Estados Unidos: Ansel Adams. Llamado por varios como “el artista de la naturaleza” por sus imponentes imágenes en blanco y negro, pero también porque dentro de sus obras más destacadas y famosas está su propia mirada del Yosemite, cómo si se pudieran ilustrar las palabras de Muir con ella.



Figura 8

Pero lo que no se conoce mucho, es que 100 años antes de esta fotografía, Carleton Watkins se mudaba a California y era este mismo paisaje el que lo enamoraría para asentarse como fotógrafo paisajista. Siendo sus

⁵ Yosemite: Valle glaciar californiano, hoy en día protegido como Parque Nacional de los Estados Unidos.

imágenes las responsables de que el presidente Lincoln firmara un proyecto de ley que declararía el valle *inviolable* y que futuramente, -esta vez por las fotografías de Ansel Adams- se convertiría en un Parque Nacional protegido por la firma de quien entonces dirigía los Estados Unidos: Franklin Roosevelt.



Figura 9

Pero más allá de generar una especie de comparativa entre ambas imágenes o de concentrarnos en cuánta similitud existe. El tema principal es que a pesar de haber casi un siglo de diferencia entre ambas, la relación que tenemos para con el paisaje es siempre la misma... rendirle culto. Compararlas con un pedazo del Edén. El mismísimo paraíso de una inmensidad inigualable. Transformar estos espacios naturales en una especie de ícono sagrado, nos habla más de cómo se crea el “concepto” de naturaleza, a través del paisaje, principalmente desde una construcción fotográfica, al que necesitamos ir para desconectarnos y *encontrarnos*. Esto terminó por facilitar enormemente su explotación, ya que lo entendimos inmediatamente como algo pasivo que podemos volver nuestro.

Entonces, si vemos a las imágenes como la representación fidedigna de la realidad misma ¿Qué ocurre con quienes experimentan sobre esta imagen? ¿Podríamos considerarlos *iconoclastas*?. Un buen ejemplo me parece el fotógrafo alemán Florian Maier, que se formó bajo la Nueva Objetividad pero que rechazaría estos paradigmas dominantes por una mayor libertad de experimentación alrededor de la imagen. Sus fotografías de paisajes alterados, nos llevan a lo pictórico. Sus lugares del oeste americano funcionan como postales de época, acercándonos más al dibujo idealizado que a la documentación.



Figura 10



Figura 11

Ver estas imágenes surrealistas que parecieran existir en un universo paralelo, hacen sentir a la creación artística como una práctica viva, sobre todo si nos centramos en una intervención física de experimentar propiamente con el material. Maier-Aichen combina el arte conceptual californiano con los aspectos alquímicos de la fotografía, navega entre la literalidad de los espacios fotografiados con su gran cámara de placas y la surrealidad química, para acabar rompiendo en fragmentos el techo de cristal de la realidad.

Representación vs Realidad

La primera idea errónea que tenemos como especie *observante* es la que proviene de comparar una “representación” con una situación real. Y aunque es

entendible por la *realidad virtual* en la que estamos inmersos, sólo termina por afirmar esta necesidad de conformismo que evita que nos hagamos cargo. No vemos - o preferimos no ver - la realidad en la que habitamos. Buscamos un escape temporal y masivo que nos genere una estabilidad ficticia, aunque por el otro lado, se siga destruyendo el espacio común que tanto parece preocuparnos.

Sin ir muy lejos, podemos ver las propagandas que nos venden sobre los destinos turísticos, imágenes retocadas que saturan el verde del gras o el azul del mar para disimular los daños reales de aquel ecosistema en declive. Esta justificación mal-aprendida que venimos repitiendo de generación en generación y bajo una aceptada doble-moral adquirida a través de los tiempos, no es otra cosa que minimizar cualquier conocimiento sobre la abusiva utilización de los recursos naturales que superan su propia renovación, para satisfacer nuestra demanda capitalista. Para una visión e interpretación más acertada de esta realidad, se necesitan imágenes “nuevas” dotadas de significados a los que no estemos acostumbrados, y que nos generen estímulos desconcertantes dignos de utilizarlos para una historia de redes sociales.

El escritor Aldous Huxley, inspirado por una cita de William Blake de 1794⁶, nos hace reflexionar que entre lo conocido y lo desconocido, están *las puertas de la percepción* (1997). Esta situación está basada en conectar con el espectador de una forma más trascendental que sólo la realidad entendida por los ojos que la ven. Esto también incluye a la variedad de ojos - que bajo un mismo estímulo- y diversas experiencias formativas, logran conectar *en algún punto* con lo que tienen enfrente. La percepción, según el diccionario de la Real Academia, nos lo resume en “sensación que resulta de una impresión producida por los sentidos” y es aquí donde el sentido de la vista abre la primera puerta, la que lleva al cerebro a interpretar lo que esos ojos ven, para anexar -casi de inmediato- a cómo debemos sentirnos con lo que tenemos al frente.

⁶ de su obra *El matrimonio del cielo y el infierno*: “Si las puertas de la percepción se purificaran, todo se le aparecería al hombre como es, infinito”. (p.327)

Renger-Patzsch, el icónico fotógrafo de la Nueva Objetividad dijo una vez: "El secreto de una buena fotografía... es su realismo"⁷. Hoy podemos sentir esa frase tan de antaño, como un resoplido casi en extinción. Ya que por el otro lado, tenemos a Susan Sontag, diciéndonos en su libro de ensayos de 1977⁸, que la propia creación de un mundo duplicado, de una realidad en segundo grado, es más estrecha pero más dramática que la percibida por la visión natural. Ambas miradas distintas, nos hablan de esta delgada línea entre el mundo real y el mundo representado. Y si bien la fotografía fue el arma por excelencia para acercarnos a ello, luego de su creación a mediados del siglo XIX, apareció un invento que nos aproximó a lo que hoy hacen las redes sociales: La fotografía estereoscópica y el acercamiento a las imágenes en *tercera dimensión* (que yendo más en retrospectiva, realmente proviene del siglo III a.c. y el interés de los Griegos por la visión binocular). Este "entretenimiento de masas" popularizado por Oliver Wendell Holmes, fue altamente consumido en América *cosmopolita*, ya que este sistema buscaba igualar la visión humana, juntando 2 imágenes a una distancia muy corta para percibir las como una sola y crearnos la ilusión de "estar ahí".



Figura 12⁹

⁷ Extraído de la web Exitexpress <https://exit-express.com/todo-renger-patzsch/>, consultado 7 de Noviembre de 2022

⁸ Recopilación de textos entre 1971-1977 para la revista "The New York Review of Books" y lo titula *On Photography*

⁹ Una de las formas de estereoscopio más populares y longevas. Colección del Grupo del Museo de Ciencias de Bradford.

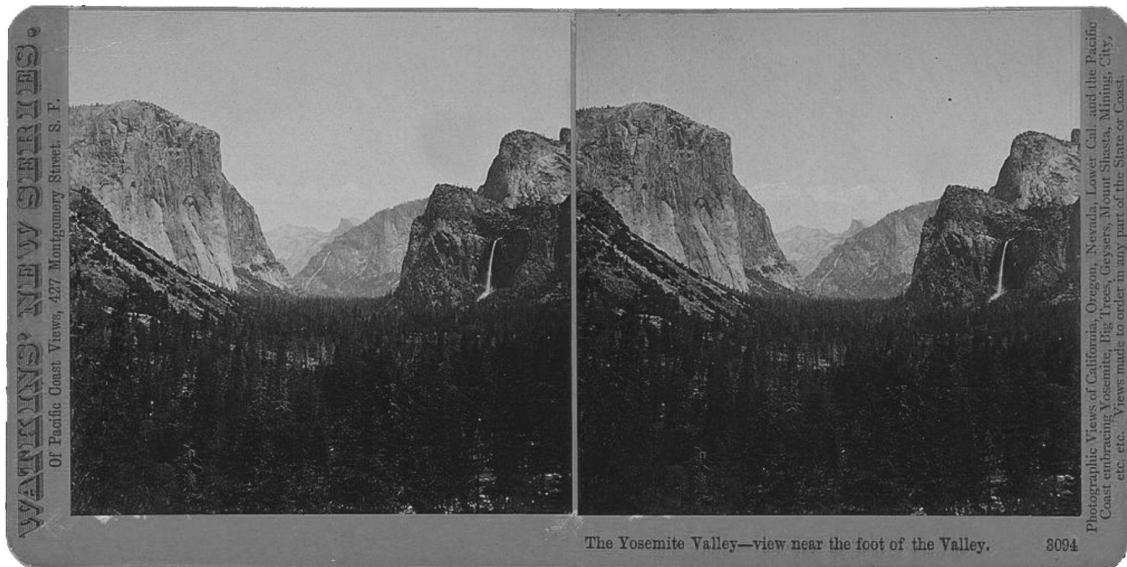


Figura 13

Este invento no sólo duró hasta el siguiente siglo, sino que incluso se llegó a utilizar en las escuelas como material didáctico. Esto nos remonta a que poco tiempo antes de todo esto, en Alemania, se había propuesto la introducción de *tarjetas postales* como medio de comunicación, pero sólo llegó a prosperar cuando se publicó un artículo sobre las ventajas económicas que traería para las haciendas la circulación de las mismas. Principalmente fueron creadas con la idea de poder escribir en ellas un mensaje para transmitirse, pero recién en la última década del siglo XIX, con la mejora en los métodos de impresión, fue que las imágenes se volvieron el atractivo principal. Esto, de cierta manera es puesto bajo la lupa cuando el artista español Joan Fontcuberta pasa a convertirse en uno de los críticos de la imagen -sobre fotográfica- y sus obras comienzan a cuestionar la concepción de la imagen fotográfica como evidencia de lo real. Esto significa poner en duda la veracidad que le terminamos por otorgar a la fotografía, en otras palabras, podríamos decir -que cual religión- Fontcuberta es un escéptico: “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera [...] Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve” (1997, p. 15).

Capítulo 3: La mirada en la era post-contemporánea

Si nos centramos en la propia palabra “post-contemporáneo” encontraremos que se refiere a una mirada futurista del humano que reconstruye en base a la estética, una experiencia que debe ser de inspiración para transformar un pensamiento. En términos históricos, se limita a la época en la que se define, pero también podríamos decir que maneja una crítica hacia lo tradicional, muchas veces agarrándose de lo transitorio para representar el espíritu mutable del tiempo en que está constituido. Es por ello, que siguiendo el legado de un accionar de deconstrucción o cuestionamiento de las vanguardias más representativas, lo *post-contemporáneo* enfatiza las hipótesis que giran en torno a las ramificaciones del ser humano y la empatía que éste puede desarrollar.¹⁰

En la primera etapa del siglo XXI, el interés por los contextos sociales hizo que se pensara en reconstruir o redefinir muchos aspectos que anteriormente se daban por sentados. Esta expansión del pensamiento generó una observación particular hacia el territorio y los sistemas impuestos por la sociedad, buscando valores de sostenibilidad en contraposición al consumismo masivo y en su mayoría artificial. En otras palabras, buscar una mirada colectiva que se purgue de estos hábitos de consumo indiscriminado e inconsciente para adoptar un interés más responsable frente a las situaciones actuales que el mundo transita.

Más allá de la fotografía

Desde que la imagen fue creada, el uso que le dimos sólo fue en aumento hasta reproducirla en su mayor masividad. Esto desembocó en lo que hoy llamamos “post-fotografía”. Este término, se refiere al abandono de la fotografía tradicional como la conocemos, para transformarse en algo mucho más etéreo. Uno de los cambios más representativos podríamos decir que fue cuando

¹⁰ Post-Contemporáneo (s.f). Hisour. Extraído el 30 de Noviembre del 2022 desde: <https://www.hisour.com/es/post-contemporary-7924/>

pasamos de la fotografía analógica a la fotografía digital. El internet y la digitalización dieron paso a lo que hoy conocemos como las *redes sociales*, las cuales se volvieron tan populares que el concepto de fotografía sólo se mantiene en su esencia más primaria: capturar la luz para reflejar un pedazo de realidad. Incluso podríamos decir que hoy en día, quizás, ya ni siquiera eso.

Continuando con el término de la *postfotografía* podríamos destacar -casi de inmediato- a quién más uso ha hecho de ella: Joan Fontcuberta (2016), en su libro “La furia de las imágenes” reflexiona sobre la transformación que ha tenido la fotografía en la sociedad actual, principalmente en la masividad de los medios de comunicación a través del internet. Esto lleva a confrontar con el pasado y la época de sus principios, donde la fotografía no estaba al alcance de todos. Allá por 1839 Louis Daguerre anula la exclusividad del don manual para la creación, y fomenta la capacidad de hacer un mayor número de imágenes a través de uno de sus inventos: el Daguerrotipo.¹¹ Pero éste no sólo era altamente costoso, no cualquiera sabía la técnica y no cualquiera podía posar frente a la cámara. Una realidad que hoy ya no tiene sentido. El propio Fontcuberta sostiene que las imágenes están llevando a cabo una especie de venganza que nace de la explotación que se les dió desde las vanguardias, a tal punto de declarar en una entrevista para el periódico español *El País*, que “las imágenes se han vuelto ideas”¹².

Esto nos impide negar que el número de personas con la capacidad de manejar una cámara -y por consiguiente- de crear imágenes, se incrementa luego de la creación de la fotografía. Principalmente por la facilidad de realización y no tanto por un don propio natural cómo en los orígenes del arte. Todo esto, para terminar volviéndose -hoy en día- en nuestra mayor cotidianidad mediante la adhesión de las cámaras fotográficas a los teléfonos celulares, que incluso hoy en día -para la venta de los mismos- se interpone la capacidad de la cámara del dispositivo por sobre el funcionamiento del propio teléfono móvil. Y ni seguir contando el número de cámaras que hoy tienen los

¹¹ Primer procedimiento fotográfico patentado en La Academia de Ciencias de Francia y difundido al mundo.

¹² Crespo, G. Joan Fontcuberta: «Las imágenes se han vuelto ideas». Babelia, el País. Extraído el 29 de Noviembre de 2022 http://cultura.elpais.com/cultura/2016/01/18/babelia/1453133408_940701.html

celulares... ¿Estaremos frente al nuevo dispositivo con la capacidad de comunicar de forma visual? o simplemente no queremos ver que en vez de evolucionar la imagen -en términos de calidad- estamos devaluándolas.

Estas *nuevas imágenes* no sólo son creadas de manera instantánea, también son enviadas a cualquier parte del mundo, dándoles un giro a su creación original -casi inmaculada- de objeto físico que debía ser elaborado con gran cuidado, para convertirse en un tumulto de personas sin control que toma fotografías a cada instante. Esto, por consiguiente, repercute tremendamente en la calidad del producto fotográfico que viaja indiscriminadamente bajo la inmediatez del internet y el gran banco de imágenes que alberga. ¿Es acaso parte de una evolución, que comienza con la invención de la fotografía y se extiende a la masificación de una sociedad consumista con un nuevo valor al tiempo libre? Yves Michaud (2007) nos comenta en el capítulo de *El arte contemporáneo en el post-post*, que el arte puede ser un indeciso campo de batalla:

Esta fragmentación y este desmembramiento han tenido lugar mediante una búsqueda obsesiva y piadosa de la verdad sola [...] a base de actos violentos de transgresión o destrucción como en el dadaísmo. Las innovaciones de Dadá dan lugar, en medio de provocaciones, a nuevas prácticas artísticas como el *ready-made*, el *collage*, el *performance* o el *happening*. Estas prácticas se volverán luego terrenos de investigación y de análisis sistemáticamente explorados (p. 60).

Toda esta observación no sólo nos demuestra que la obra de arte ha mantenido -casi siempre- un espíritu de revolución alternativa a las problemáticas sociales, sino que también se rige a los propios cambios de la época en la que transmuta. Mostrándonos -una vez más- que es el principal medio para analizar los cambios de paradigmas que se van reestructurando con el pasar del tiempo. Y aquí podríamos hacer una comparativa a lo que Walter Benjamin, por los años 30, nos explicaba en su ensayo de *La obra de Arte en la época de su reproductibilidad técnica*, donde parecía adelantarse a su propio tiempo y casi de manera profética avisarnos que esta

sobreproducción de imágenes terminaría con la pérdida de su propia aura¹³. Esta reproducción técnica -sin límites- destruye dicha originalidad desde el momento en que se convierte en múltiples reproducciones de sí misma. Su existencia pasa a una incapacidad de percibir la singularidad para encontrar que lo que crea uno, puede ser imitado y repetido por otros. Sin ir muy lejos, podríamos poner de ejemplo a cualquier obra original que se copia y reproduce ilegalmente bajo un deseo de ganancia monetaria, hasta las copias que pueden difundir los profesores con la intención de conocimiento y por consiguiente, las copias que harían los propios alumnos como ejercicio didáctico de aprendizaje.

Pero esto no acaba ahí, esta repetición alrededor de la imagen representa a una sociedad caracterizada por sus interconexiones tecnológicas que nos alejan violentamente de la realidad en lugar de acercarnos. Esta paradoja de los nuevos conocimientos nos deja a la imagen como realidad y luego a la imagen de la imagen de la imagen... convirtiéndose en un bucle infinito del tan mencionado: *copy-paste*. Y es aquí donde podríamos poner de ejemplo al trabajo de Guy Debord de finales de los 60, traducido al español como *La sociedad del espectáculo*, donde reafirma que todo lo que era vivido directamente, se aparta en una representación. Esta representación es entendida como la imagen que se convierte en el objeto de contemplación que nos convierte en el mentiroso que se miente a sí mismo y que al mismo tiempo -como un virus- se expande hacia los otros como una falsa consciencia que nos termina separando del original sin siquiera notarlo. Para Debord (1990), “En el mundo realmente trastocado, lo verdadero es un momento de lo falso” (p. 18). Y quizás estas palabras sean la conclusión de lo que él mismo concede como la esencia del espectáculo en el que estamos inmersos. Una manipulación no sólo de la propia imagen, sino de lo que pretendemos transmitir con sus duplicados que se pelean por confundirse con originales.

¹³ Su unicidad: Lo que hace única a cada obra, teniendo un tiempo y un espacio determinado.

La materialidad como lenguaje visual

Es inevitable que cuando se habla de una transformación de la imagen, no esté dentro de lo imaginable la materialidad como elemento transformador. Desde las cavernas se ha necesitado un soporte que sea el responsable de sostener lo visual para la comunicación con el otro. En sus principios, éstos fueron adoptados de la propia naturaleza que nos rodeaba: desde las rocas de las cuevas, las piedras en la litografía, la madera en el grabado hasta las placas de metal que sostuvieron la imagen fotográfica y que luego se trasladó al papel. Hoy en día ya perdimos la cuenta de la cantidad de materiales adaptados que sirven para una imagen, cuyo significado aprendió a complementarse conceptualmente con lo que la alberga. Ya ni siquiera podemos hablar de una característica particular, ni necesita ser firme para considerarse. La amplitud de posibilidades podría considerarse infinita, sobre todo si incluimos las últimas tecnologías en desarrollo que nos llevan a un nivel no explorado de imaginación.

Si nos concentramos en la imagen fotográfica podremos encontrar que la principal herramienta para su experimentación es poner de cabeza a sus estructuras más tradicionales, esto significaría enumerar sus principales características para luego ir en contra de las mismas, generando una yuxtaposición entre significado y significante que se complementen para darle el cierre más acertado a la obra en cuestión. Para ejemplificar, podríamos traer de vuelta a Joan Fontcuberta con una de sus obras más recientes: Trauma. En donde nos muestra una especie de *metabolismo orgánico* por la cuál atraviesan también las imágenes: nacen, se reproducen y mueren. Pero esta vez, pretendiendo reiniciar el ciclo de vida regresando a las imágenes de archivo, que por la consecuencia transformadora del tiempo, agonizan enfermas como si hubieran sido sometidas a un estado de trauma. Y al mismo tiempo develan lo que queda de su materialidad, aludiendo quizás a los restos de la propia fotografía analógica.



Figura 15



Figura 16

Pero unos años antes, Fontcuberta nos mostraba cómo el internet y las redes sociales estaban modificando o creando un nuevo uso de la fotografía donde lo público y lo privado se fundían en una sola mirada, bajo la exposición titulada *A través del espejo*, con la idea que reflexionemos sobre el incremento de imágenes y por consiguiente la proliferación -y en muchos casos ausencia- de los propios autores de aquella fotografía que circula sin límites por las redes. Ahí mismo también se encuentra otra de sus obras: *Reflectogramas*, dónde recoge imágenes publicadas en internet de personas que se fotografían frente al espejo y son difundidas por las redes sociales. Estos retratos los superpone en todo el espacio expositivo para convertirlo en un escenario saturado de este nuevo espectáculo que son los *selfies*. Pero eso no era todo, en esa exposición se encontraba un dispositivo con cámara y un software que permitía que el espectador pudiese añadirse a la exposición en tiempo real con sólo hacerse un retrato.

Otro representante que sigue la misma línea pero de una manera más poética, es el artista colombiano Oscar Muñoz, quien tiene una fascinación por la ilusión que produce la imagen, cómo esta se pierde entre los recuerdos de la memoria pero que de igual forma, siempre retorna. Es conocido no sólo por la variedad de soportes poco comunes que utiliza, sino también por la simplicidad de entendimiento de las mismas. Esto va de la mano con la desintegración de la propia imagen con la ayuda de la mirada curiosa y participativa del espectador.



Figura 17



Figura 18

En la obra *Narcisos* (1995), el título alude al mito griego de un joven vanidoso que rechazaba a las mujeres que se enamoraban de él, el castigo era que sólo se enamoraría de sí mismo. Así, cuando éste se inclinó para beber agua de un pozo y ver su propio reflejo, quedó perdidamente enamorado, y en el afán de alcanzarse se termina ahogando. La moraleja, principalmente, nos hace reflexionar sobre cómo la auto-adulación nos puede llevar a la pérdida de uno mismo, o incluso, también de otros. La construcción de esta serie de autorretratos, parte de una imagen digital y luego es transferida a la malla de serigrafía. Aquí es donde se sumerge en unas cubetas poco profundas y es rociada con un fino polvo de carbón, el cuál atraviesa donde no es bloqueado por la imagen de la malla (muy similar al proceso fotográfico de *negativo-positivo*), pero en este caso, la imagen flota momentáneamente sobre el agua transformándose según el tiempo o el movimiento al que esté expuesto, hasta que el agua se evapore por completo y el polvo llegue al fondo de la cubeta. Si bien se hacen todos con la misma malla, ninguno es idéntico al otro.

En la segunda obra *Aliento* (1996), la instalación permite que el espejo que parece vacío o en dónde la imagen ha desaparecido, vuelva aparecer, se revela cuando el espectador después de acercarse a ver y haberse reconocido, respira sobre el espejo.

Y si bien los soportes o las materialidades terminan por llevarse la mayor admiración de la obra o del mensaje a transmitir, uno de los aspectos no tan cuestionados -al menos no tanto en la fotografía- es el color de la pieza. En este caso, quiero hablar del color azul. La historiadora Elisabeth Scheder-Bieschin nos explica que es un color que nos remonta al cielo y al océano, pero también está asociado a lo introspectivo, a la tristeza. Inclusive hay una expresión muy conocida llamada *feeling blue* o “sentirse azul” que se refiere al sufrimiento por una pérdida, lo que posteriormente se conocería como el sentimiento de melancolía. Pero desde el principio de los tiempos, en el antiguo arte, no existía el azul. Los dibujos rupestres no tenían ese pigmento, ya que era muy complicado de conseguir, había que triturar una piedra semipreciosa llamada *Lapis Lazuli*, que sólo se encontraba en Afganistán, hasta convertirla en un polvo fino. Luego debía mezclarse con un aglutinante para ser considerada como tinte. Esto se traducía en precios muy elevados, incluso llegando a ser más caro que el oro. Por lo que se convirtió en el color más sagrado de la iconografía cristiana. Siglos más tarde, apareció el *azul índigo*, que se obtenía de plantas que crecían en la India. Para finalmente descubrir el *azul de prusia* que se produce por oxidación y que facilitó la obtención de fotografías baratas y fáciles de producir. Lo anecdótico es que fue descubierto en 1842 por Herschel, pero la hija de su amigo, Anna Atkins, fue quién lo hizo conocido, ya que combinó sus conocimientos de botánica con la fotografía y reeditó libros con ilustraciones de algas con imágenes fotográficas por contacto.



Figura 19

Para este trabajo, cada una de las piezas ha sido trabajada de manera única en términos de técnica. El punto de partida es la transformación de la imagen turística descargada de internet a la que se le quitará los colores sobresaturados hasta llegar al blanco y negro característico de los principios fotográficos, luego es invertida en tonos e impresa en papel de acetato para emular el *negativo*¹⁴ tradicional de la fotografía analógica. Luego de haber transformado en objeto de materia física a esta imagen digital reproducida indiscriminadamente por el mundo virtual, paso a quitar cualquier residuo innecesario de mi segundo material principal: *el espejo*. Éste que está hecho de una delgada capa de plata y agua ionizada que se vierte sobre una superficie de vidrio, nos recuerda a los principios de la creación del Daguerrotipo y lo que hoy conocemos como Fotografía. Desde su concepto más sencillo, alude a una superficie que refleja aquello que tiene delante, pero que bajo su propia etimología significa *instrumento de mirada*¹⁵. Y su tamaño portátil de medidas aproximadas al A5 se atribuyen porque al sostenerlo con las manos, nos reflejan en primer plano cómo cuando activamos la cámara frontal del celular.



Figura 20

¹⁴ Es la imagen fotográfica en donde las luces aparecen en tono oscuro, mientras que las sombras aparecen en tono claro. Esto ocurre porque está hecha para ser "positivada" en un segundo material, donde quedará de manera invertida cómo lo sería la escena original de la toma.

¹⁵ Espejo: del latín *speculum*, está formado por *specio* (mirar) y *culum* (oráculo).

Luego de verificar que no hay partículas de polvo visibles en su superficie, procedo a realizar la preparación del aglutinante que servirá para que el químico fotosensible se adhiera a la superficie. Este proceso demora alrededor de hora y media para convertir al espejo tradicional en un soporte latente de imagen. La emulsión es puesta bajo un ventilador que se mantendrá en funcionamiento constante durante seis horas¹⁶, para luego colocar el *negativo digital* encima y exponerlo bajo luz UV por diez minutos. Pasado este tiempo, ambos soportes se desprenden y el espejo es llevado bajo agua fría constante por otros diez minutos para quitar cualquier residuo químico existente. Y al finalizar, es sumergido en agua caliente¹⁷ por los últimos diez minutos, la cuál se encargará de craquelar las partes oscuras de la imagen y poder darle este aspecto de degradación al paisaje en representación.

Si sumamos los tiempos, llegaremos a la conclusión de que cada obra fotográfica demora unas 8 horas en realizarse, el mismo tiempo que le tomó a Niepce¹⁸ la creación de la primera fotografía fija de la historia. Al mismo tiempo, obtiene una apariencia como la del Daguerrotipo, el cuál se pulía hasta quedar como un espejo antes de exponerse a la luz. Y finalmente, los químicos fotosensibles a utilizar son los que le merecieron el título de *primera mujer fotógrafa* a Anna Atkins por ilustrar un libro de botánica a mediados del siglo XIX, poco después de la invención de la fotografía.

Por el reverso, están pintadas de blanco y selladas cual estampa con la intención de conversar acerca de este otro lado del paisaje postal -embellecido- con el único fin de consumir, intercambiar y poseer como espacio que debe cumplir la función canalizadora de desviar todo lo que la vida en la ciudad nos produce. Esta mirada poco comprometida que tenemos hacia las áreas naturales hace que caigamos en un bucle enceguedor de una realidad que es impostergable. Preferimos la frágil cáscara de una representación sobre-editada que facilita esquivar la mirada hacia nosotros mismos como responsables de que estos fenómenos estén dejando de considerarse

¹⁶ El tiempo original sin ayuda del ventilador es de 72 horas.

¹⁷ Entre 40° y 43° grados centígrados.

¹⁸ Joseph Nicéphore Niépce: Inventor del primer proceso fotográfico exitoso que se conoce.

naturales y empezar a verlos como una de las consecuencias del propio ser humano.

Conclusiones

Históricamente, la imagen que sustituye la realidad era vista como algo anhelado. Esto sólo se puntualizó con la llegada de la fotografía que -al volverse masiva- nos hizo querer poseerla, generando una lejanía con derecho de superioridad para explotar cualquier recurso natural como si fuese infinito.

La desconexión que nos representa como sociedad, viene de mucho más atrás de lo que inclusive podríamos imaginar, por ello es importante empezar a cuestionarnos sobre lo que deseamos y lo que estamos generando con nuestras acciones.

Si bien el arte ha sido desde sus inicios una forma de comunicación, no podemos olvidar que es de las más revolucionarias. Y bajo esta premisa, es que las experimentaciones alrededor del soporte ganan terreno en la complementación del concepto esencial de la obra.

Referencias Bibliográficas

Benjamin, W. (1989). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. México: Itaca.

Clark, T. (2012). Scale. Derangements of Scale. En T. Cohen (Ed) *Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*. 1. (pp. 18-43). Michigan: University of Michigan Library.

Colebrook, C. (2016). Enmarcando el fin de la especie: las imágenes sin cuerpo. *La muerte del PostHumano*. Ensayos sobre la extinción, vol.1 (pp. 9-28). Michigan: Open Humanities Press, 2014.

Recuperado de:

<https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/33355/502353.pdf?sequence=1>

Cronon, W. (1996). The Trouble with Wilderness: Or, Getting Back to the Wrong Nature. *Environmental History*, 1(1), 7–28. <https://doi.org/10.2307/3985059>

Debord, G. (2005). Comentarios sobre sociedad del espectáculo. Barcelona: Anagrama.

Fontcuberta, J. (1997). El beso de Judas, Fotografía y verdad. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Fontcuberta, J. (2016). La furia de las imágenes: Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Gustavo Gili.

Gillian, R. (2001). Researching visual materials: towards a critical visual methodology. En *Visual Methodologies* (pp. 5-32). London: SAGE Publications Ltd.

Huxley, A. (1997). Miguel de Hernani, ed. *Las puertas de la percepción. Cielo e infierno*. Barcelona: Edhasa. pp. 55-56.

Laboratorio. (1 de Abril del 2021). *John Berger: "Modos de ver" (capítulo 3). Valor al óleo [video]*. <https://vimeo.com/531705031>

Ludeña, W. (2019). Notas sobre paisaje, paisajismo e identidad cultural en el Perú. *Arquitextos*(6), pp. 9-24.

Michaud, Y (2007). El arte contemporáneo en el post-post. *El arte en estado gaseoso*. México: Fondo de Cultura Económica. pp. 57-88

Scheder-Bieschin, E. (2022). *Notes on the colour blue*. Alternative Processes. <https://www.alternativeprocesses.org/post/notes-on-the-colour-blue>

Sontag, S (1977). *On Photography*. London: Penguin Books.

White, L. (1967). The Historical Roots of Our Ecologic Crisis. *Science*, 155(3767), 1203–1207. <http://www.jstor.org/stable/1720120>