



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
MAGISTER EN ARTES CON MENCIÓN EN
TEORÍA E HISTORIA DEL ARTE

RELACIONES ENTRE ARTE Y PAISAJE EN EL RÍO MAPOCHO.
Estrategias de apropiación, construcción de la imagen e imaginarios.

Tesis para optar al Grado de Magíster en Artes
con mención en Teoría e Historia del Arte

ALUMNO: Gabriela Rosana Fenocchio

PROFESOR GUÍA: Camilo Rossel

SANTIAGO DE CHILE
2017

ÍNDICE

RESUMEN _____ P. 3

INTRODUCCIÓN _____ P. 5

CAPÍTULO 1 - Aproximaciones conceptuales.

1.1 - Introducción a la noción de paisaje. _____ P. 10

1.2 - Paisaje: la complejidad de un concepto. _____ P. 13

1.3 - El paisaje y el arte - Estrategias de apropiación del espacio natural. __ P. 17

1.4 - Paisaje como espacio de percepción. _____ P. 21

CAPÍTULO 2 - Paisaje e infraestructura sobre el Río Mapocho.

2.1 - Estrategias de apropiación del espacio natural. _____ P. 24

2.1.1 - Los Tajamares: El arte resignifica y cualifica la naturaleza hasta entonces indómita. _____ P. 26

2.1.2 - Los Parques: Del paisaje natural al paisaje cultural. El estado concentra el poder de la representación. _____ P. 32

CAPÍTULO 3 - El Río Mapocho como reflejo político y social.

3.1 - Brigadas Muralistas y acciones de arte. Paisaje de los sujetos. ____ P. 37

3.2 - El neoliberalismo en el espacio público. Paisaje de los Individuos. __ P. 48

3.2.1 - Museo ArtedeLuz. Análisis de un caso. _____ P. 49

3.2.2 - La infraestructura del río como soporte de manifestaciones estéticas de orden espontáneo. _____ P. 58

**CONCLUSIONES - La imagen del Río Mapocho, un espacio de
percepción dialéctica.** _____ P. 60

BIBLIOGRAFÍA _____ P. 68

ÍNDICE DE IMÁGENES _____ P. 71

RESUMEN

La tesis propone una mirada sobre las relaciones establecidas entre el paisaje y el arte en el Río Mapocho, orientada particularmente a esclarecer la manera en la cual las estrategias de apropiación del espacio natural están determinadas y atravesadas por el arte, jugando un papel fundamental en la construcción de la imagen y del imaginario del paisaje urbano de la ciudad.

Al comienzo de la investigación se analizará la pintura de las infraestructuras de los Tajamares y el Puente Cal y Canto, y cómo, en este primer momento, el arte resignifica y cualifica la naturaleza hasta entonces indómita retratando un estilo de vida con atmósfera europeizante, convirtiendo el paisaje natural en un paisaje que comienza a esbozar el imaginario de urbanidad.

Ya entrado el Siglo XX, la construcción del Parque Forestal reafirma la idea de apropiación y paisaje, dotando a esta extensión de terreno vacante entre la ciudad y el río con una connotación que va más allá de su realidad objetiva de espacio residual e inundable, convirtiéndola en un parque a la francesa con espacio para el arte más academicista, como el Museo de Bellas Artes.

En un segundo momento focalizado en los últimos 40 años, se intentará visibilizar cómo el río que cruza la ciudad, intervenido por la infraestructura, se transforma en soporte de diversas manifestaciones estéticas sobre las que se

inscriben los momentos más emblemáticos de la historia política y social.

La hipótesis central será corroborar cómo el Río Mapocho, pese a los sucesivos esfuerzos por ser dominado e intervenido, sigue siendo un continuo soporte de significación y permanente espacio de percepción, abierto a las diversas miradas que lo transitan, lo ignoran y lo habitan.

Este río, estigmatizado y poco valorado como tal, es hoy mucho más que mera infraestructura y punto de referencia. La apropiación de su espacio físico, la falta de accesibilidad al lecho y la merma del caudal, no han logrado arrebatarse la esencia siendo aún, a su manera, el alma y espejo de la ciudad.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación indaga sobre las relaciones establecidas entre el paisaje y el arte. Surge a partir de investigaciones previas acerca de la noción de paisaje, sobre la cual se establecen diferentes acepciones de acuerdo a la disciplina, campo de estudio o metodología de abordaje.

Sin embargo, desde una perspectiva que excede la visión de cada uno de ellos, reconocemos que existe un factor común que liga ambos conceptos, y es considerar a la percepción como un medio o instrumento mediante el cual la realidad física se transforma en paisaje formando parte de él, tanto en su composición natural como cultural.

De este modo tomaremos en consideración que el paisaje significa en primer lugar, la restricción del mundo visible, el campo visual que se abre desde el recorte primordial efectuado por la mirada.

Se intentará reflexionar acerca de la mirada estética sobre el territorio, y cómo se traduce a través del tiempo en un escenario físico, entendiendo la relación como constante intercambio y retroalimentación, siendo, a su vez, producto y expresión de la morfología social.

Nos centraremos entonces en su devenir y en la transformación de lo que denominaremos “paisaje natural” por medio de la “infraestructura” o acciones

que realiza el hombre a partir de las sucesivas intervenciones sobre el territorio, y cómo éstas han sido en gran parte modeladas por el arte.

La investigación se sustentará en la revisión bibliográfica de autores que han abordado el paisaje desde la estética como Jean Marc-Besse, Alain Roger y Ana María Moya Pellitero; en los postulados filosóficos de Martin Heidegger, Inmanuel Kant, las teorías de Edmund Husserl acerca de la percepción; y en el estudio de Didi-Huberman sobre la supervivencia de la imagen, en cuya base encontramos la obra de Aby Warburg.

Como primer abordaje a la investigación, se considerará el relato de la experiencia de ascenso de Petrarca al Mont Ventoux, tomándolo como el hito que documenta las primeras experiencias subjetivas sobre el territorio. - Petrarca hizo la ascensión inspirado en un pasaje de la Historia de Roma de Tito Livio -, siendo esta carta considerada como una de las primeras manifestaciones del Renacimiento y el humanismo, constituyéndose en uno de los primeros indicios de modernidad.

Posteriormente se realizarán aproximaciones conceptuales sobre el paisaje comenzando por sus raíces etimológicas, para finalmente abordar la noción de paisaje desde la estética, desarrollando las relaciones establecidas entre naturaleza y cultura.

Como mencionamos anteriormente, se tomará como referencia al teórico francés Alain Roger, quien define la mirada estética como una forma de

interpretar el territorio inducida por el arte, por tanto, es una mirada cultural denominando el concepto como *“artialización”*.

Pero una de las cualidades interesantes del paisaje no es solamente esta multiplicidad de miradas y su carga estética, sino que se construye y constituye en el sujeto colectivo, siendo portador de las miradas e impresiones que lo habitan.

Para ello es imprescindible volver de forma recurrente al punto que posibilita que esto suceda: la percepción, aquello capaz de quitarle la calidad de “cosa” tanto al paisaje natural como a la infraestructura, - a la geografía, como al territorio - .

Una vez definidos los conceptos de trabajo, se situará la problemática en contexto, para observar la transformación del paisaje e infraestructura a través del tiempo. Tomando la ribera del Río Mapocho como “corpus” teórico y palimpsesto, capaz de testimoniar desde sus márgenes y transformaciones, la sincronía de los acontecimientos históricos de las producciones de sentido sobre el territorio.

De esta manera, sobre el escenario colectivo se podrá medir y verificar el poder estético del paisaje, siendo este abarcativo en posibilidades de tomar la temática desde sus primeros vínculos con el arte, las aspiraciones europeizantes y el nacimiento de un hombre nuevo capaz de pensar el territorio y modelar la naturaleza indomita. Esto nos llevará también a situar el problema

en el contexto latinoamericano y analizar los procesos culturales de hibridación desde una perspectiva que incluya el acontecer local y regional.

La hipótesis de la presente investigación se enfoca en esclarecer cómo las estrategias de apropiación del territorio, se encuentran condicionadas por el arte. Al hablar de apropiaciónse hará en referencia al avance del hombre sobre la naturaleza, pero no solamente en términos de infraestructura con sus influencias arquitectónicas que en sí mismas revisten una carga estética, sino también en alusión al capital simbólico acumulado en el tiempo, y cómo esto determina que un lugar, en este caso el Río Mapocho, se convierta en un espacio fenomenológico.

Se tratará de demostrar cómo el espacio del río, tanto el lecho como sus riberas, a medida que su condición de “paisaje” en los términos de definición tradicional se ha ido degradando debido al desarrollo y avance de la infraestructura para diversos fines, su condición de paisaje, entendido como “espacio de percepción” se ha sostenido y enriquecido a través del tiempo, a la luz de los diversos imaginarios y representaciones.

Los objetivos planteados en el marco de esta tesis consideran:

- Indagar acerca de la función del arte y en la construcción de la noción de paisaje como espacio fenomenológico.

- Determinar los procesos estéticos vinculantes, en intervenciones de arquitectura, paisaje y arte sobre el espacio territorial, abordando como ámbito de estudio el Río Mapocho.
- Analizar las obras públicas de infraestructura como soporte de usos y manifestaciones estéticas asociadas al arte público.
- Construir al espectador en las experiencias estéticas actuales, determinando su postura y tipos de vinculación con la misma.

CAPÍTULO 1

Aproximaciones conceptuales

1.1 - Introducción a la noción de paisaje.

“La vida es una potencia de organización y de interiorización, que establece relaciones y una unidad entre los elementos hasta entonces yuxtapuestos: el espacio”.
(Besse, 2010:21)

Los historiadores del paisaje confieren valor inaugural a la carta escrita por Petrarca al monje Dionigi da Borgo¹ narrando su ascensión al Mont Ventoux.

Como señala Besse (2010)², al decidirse a escalar la montaña para simplemente gozar de la vista que se puede tener desde su cumbre, Petrarca habría sido el primero en encontrar la fórmula de la experiencia paisajística en el propio sentido del término: la de la contemplación desinteresada, desde una altura, del mundo natural abierto a la mirada.

Superando entonces los obstáculos producidos por el cuerpo en el duro

¹ Dionigi da Borgo era un monje agustino que en el año 1333 regala a Petrarca un ejemplar de las “Confesiones de San Agustín”, texto que fue fundamental en su vida.

² Besse, Jean Marc 2010. La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía. Edición de Federico López Silvestri. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid.

ascenso, el poeta vence también los obstáculos de su voluntad, cumpliendo hasta el final con la experiencia de regeneración espiritual. De este modo materializa las pasiones del alma en acciones corpóreas, estableciendo comparaciones entre las dificultades de la ascensión física y las flaquezas de su moral.

Pero ya en la cima es esta contemplación del espacio, de la lejanía, de aquello que no puede recortar, lo que subyuga el alma de Petrarca, quien sobre la mirada, hace extensivo el relato de su experiencia espiritual. “Deberíamos entonces interpretar la carta del ascenso al Mont Ventoux como una meditación sobre la voluntad; como la muestra o exhibición de las diversas estrategias con las que Petrarca demora el retorno a sí mismo”. (Besse, 2010:27)

Y es precisamente en esta demora del retorno en sí, en este despegue del yo, donde nos situaremos. Petrarca recorta, secciona con su mirada al infinito una porción de territorio que recoge para sí; pero no se reconoce en él como una unidad donde las distancias desaparecen y los límites se disipan; sino que por el contrario, Petrarca toma conciencia de esta fragmentación al tener presentes en la subida su cuerpo y espíritu que, conjugados con la mirada, junto a un marcado sentido de distancia y separación, “lo conducen hacia una experiencia de alteridad interior”. (Besse, 2010:27)

Podríamos ver aquí los primeros trazos de la experiencia del paisaje como modeladora del sujeto. Pero dada esta alteridad, Petrarca no es un sujeto

compacto sino, y como señala Besse, un sujeto en el intervalo. Frente a la naturaleza indómita y su representación más íntima de las imágenes, ante sentimientos que envuelven y subyugan mediante la concatenación de emociones y datos perceptivos.

Esta escisión hecha por Petrarca entre cuerpo y alma, entre hombre y naturaleza, donde el cristianismo a fines del Medioevo europeo era el principio de trascendencia, puede leerse como un indicio de modernidad marcado por el principio de desafectación que da la distancia. De esta manera, podríamos enumerar la experiencia de Petrarca como el inicio de una mirada particular sobre el territorio, y al reconocimiento de tal, como un espacio exterior.

Esta evolución de la mirada en la Edad Moderna se vio propiciada, como hemos señalado, primero por la separación entre hombre y naturaleza y luego por la fusión entre naturaleza y artificio.³

Nos situamos entonces en la evolución del paisajismo inglés, que se remonta a la revolución estética llevada a cabo a fines del siglo XVIII, al proponer lo “pintoresco” como una categoría que adoptaba el modo empirista de la naturaleza; “como un canon estético aplicable de forma indiferente a un río o a una carretera, a una montaña o a un edificio”. (Abalos, 2008:12)

³ “El trabajo tecnológico sobre el suelo se convierte en lugar común, tanto en el campo y como en la ciudad.” Aliata, F. y G. Silvestri (2001), El paisaje como cifra de armonía, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. Pág.34.

Tal como señala Luhmann (2005), en forma paulatina se abandona el soporte de significación religiosa y lo cotidiano se hace digno del arte. Esta ruptura del canon producida por la secularización posibilita que la mirada estética y reflexiva se pose sobre el territorio. A partir de aquí, el ser humano ha ordenado el paisaje, lo ha delimitado para su uso privado y, por lo tanto desde fines del siglo XVII al siglo XVIII, el paisaje comienza a ser también un relato ideológico de las clases sociales.

Así, según Milani (2007), la idea de paisaje se desarrolla en la historia, pero también en el individuo a través de los efectos del tiempo y el espacio unidos en el ritmo de líneas y superficies que el hombre sabe componer como por instinto. Cada época y cada pueblo parecen haber producido culturalmente el propio paisaje.

1.2 – Paisaje: la complejidad de un concepto.

El evidente crecimiento de la noción de paisaje en las últimas décadas del Siglo XX, sumado a su arraigo al lenguaje cotidiano, no es un hecho fortuito; obedece de alguna manera a las diversas expectativas, aspiraciones y necesidades sociales que, asentadas en territorios sujetos a continuas transformaciones, producen escenarios que se basan en el ideario que estas mismas construyen, transformando y ajustándose a las necesidades que se presenten.

En la cultura occidental, es posible rastrear el término paisaje o *landscape* desde dos raíces lingüísticas diferentes: por un lado la germánica, que dio origen a términos como “*landschaft*” en alemán, “*landskip*” en holandés, o “*landscape*” en inglés; por otro lado, la lengua latina deriva en “*paesaggio*” en italiano, “*paysage*” en francés, “*paisagem*” en portugués y “*paisaje*” español.

Como señala Javier Maderuelo (2006), estas dos raíces no sólo muestran una diferente construcción gramatical acorde con los distintos hábitos lingüísticos de los países del norte y del sur de Europa, sino que también corresponden a dos modos diferentes de entender, ver y representar el medio.

“El término inglés *land*, significa tierra, entendida como parte sólida de la superficie terrestre, como terreno o terruño, cobrando en plural el sentido de bienes raíces”. (Maderuelo, 2006:24)

En cierto modo, este término está unido a la idea de propiedad del suelo. Con el tiempo, este sentido se extenderá también a la idea de país, dominio, zona o reino, según se afianzan estos conceptos. El sufijo *scape* es una derivación del término *shape*, que originariamente significaba forma, y que se puede interpretar también como “aspecto” o “modelo”. “La construcción de los términos *land* y *scape*, nos acercaría a la idea de aspecto de un territorio o las características que le definen como modelo, como país: (...) Entre las lenguas latinas, el término italiano *paese* y sus derivados *paesetto* y *paesaggio*, mantenían el mismo sentido que las palabras francesas *pays* y *paysage*”.

Estos términos, al igual que el *paisagem* portugués y el *paisaje* español, tienen su origen en el vocablo latino *pagus*, "aldea o cantón", y su consecuente *paganus*, "aldeano o paisano". El hablativo latino de *pagus* era *pago*, que hacía referencia a la vida rural (Relph, 1981; Berque, 2000; Maderuelo, 2006; Fernández, 2006). (Maderuelo, 2006:25)

El Diccionario de la Real Academia de La Lengua Española define "paisaje" como "pintura o dibujo" y como "porción de terreno considerada en su aspecto artístico".

Con el tiempo, la palabra paisaje ha ido cobrando significados específicos de acuerdo a su uso en los distintos campos y disciplinas, o ligados a las condiciones particulares de la cultura que lo emite.

Es así como en una primera aproximación, cualquiera podría encontrar una definición sencilla de paisaje, pero la multiplicidad de enfoques que se han ocupado de su estudio, desde las artes hasta la ingeniería, pasando por la filosofía, la arquitectura y la geografía, dan cuenta de la complejidad del concepto, dado que prácticamente casi todas han desarrollado al menos una definición propia de paisaje, sustentada desde su visión y sus principios.

Ábalos lo define sencillamente como el efecto de la superposición de la vida humana sobre la naturaleza, donde estas modificaciones son derivadas de la actuación sobre el medio para hacerlo productivo (parcelaciones, cultivos, minería, ganadería) y de construir artificialmente sobre él puentes, presas,

caminos, entre otros. “Se trata entonces de un término que implica una condición híbrida, natural y artificial: la proyección de la cultura – tanto en su significado etimológico del cultivo como en el convencional - sobre el territorio natural.” (Abalos, 2008:12)

Según Joan Nogué, el paisaje es uno de estos conceptos esencialmente geográficos, pero que, sin duda, podrían ser abordados desde la filosofía y puntualmente desde la ética y la estética.

“El paisaje es, en buena medida, una construcción social y cultural, siempre anclado - eso sí - en un substrato material, físico y natural. El paisaje es, una realidad física y la representación que culturalmente nos hacemos de ella; la fisonomía externa y visible de una determinada porción de la superficie terrestre y la percepción individual y social que genera; un tangible geográfico y su interpretación intangible. Es, a la vez, el significante y el significado, el continente y el contenido, la realidad y la ficción. De ahí su enorme complejidad como concepto, y de ahí también su atractivo.” (Nogué, 2009:125)

Pero, como señala Jean-Marc Besse, más que interrogarnos acerca de qué es el paisaje nos debemos dejar interpelar por él. El paisaje significa, en primer lugar, la restricción del mundo visible al campo visual que se abre desde este recorte primordial efectuado por la mirada.

Aún así no acota el significado último del paisaje: “hay que considerar esta

distancia tomada frente al mundo como condición de posibilidad nueva de la existencia humana y, más exactamente, de un nuevo modo de relación entre el hombre y el TODO. En el interior de este ámbito acotado, la posibilidad de relación con una realidad más amplia aparece”. (Besse, 2010:17)

1.3 - El paisaje y el arte – Estrategias de apropiación del espacio natural.

Como señala Raffaele Milani (2010), el paisaje desde los orígenes de nuestra civilización está conectado con las imágenes creadas por la pintura, con las descripciones presentadas con la literatura y con las teorías elaboradas por la filosofía. Pero en particular, se ha vinculado tanto al paisaje como al paisajismo en función del desarrollo de la pintura.

Antes del Siglo XVIII, el interés por la representación histórica se vinculaba más al lugar que al paisaje. Las descripciones de la literatura tenían su centro en las cosas, personas y productos, en correspondencia con la emergencia de una imagen ferial y mercantil.

El interés por las montañas y las rocas, de artistas como Leonardo Da Vinci, Piero della Francesca, Giovanni Bellini o Andrea Mantegna, estaba dado por el interés científico del terreno y de las piedras. En los Siglos XV y XVI, la búsqueda de la pintura convivía con la de la alquimia y el terreno era observado como paradigma geológico, no presentándose todavía como algo autónomo, ni alcanzando aún correspondencia sentimental.

A partir del Renacimiento se difunde la representación realista de la perspectiva, que convive con otras tendencias como el paisajismo de fantasía de Polidoro de Caravaggio, entre otros; sin dejar de mencionar los pintores paisajistas que perseguían “lo natural” como Constable, Corot, Courbet o los impresionistas. Pero el cambio producido por estos últimos (Seurat, el divisionismo, Cézane y los primeros pasos del cubismo junto a las vanguardias), invadirá las corrientes no figurativas del arte contemporáneo y la pintura del paisaje.

Según Milani (2010), al reflexionar sobre las estrategias visuales que proporcionaron el deleite de las vistas solitarias inmersas en la naturaleza, éste concluye que el papel del jardín debe ser completamente revalorizado, dado que distintas técnicas de percepción utilizadas por los arquitectos de jardines, son instrumentos entrelazados con los de la pintura.

De este modo, la evolución de la pintura del paisaje corre paralela al papel y a la función de los jardines. Milani cita a *Assunto*⁴ y sugiere que “el jardín es un ejemplo de estética recatada, mientras que el paisaje lo es de una estética extensa”. (Milani, 2010:69)

Podemos ver, entonces, cómo de esta relación entre pintura y paisaje surgen lineamientos que determinan la apropiación del espacio, donde comienza a ser parte de las estructuras narrativas y adentrarse en una cotidianeidad que

⁴ De la edición en castellano: R. Assunto, *Ontología y teología del jardín*. Trad. De Mar García Lozano, Madrid, tecnos, 1991.

trasciende el espacio físico.

Como hemos visto hasta aquí, establecer definiciones sobre paisaje implica enfrentar valoraciones estéticas. Cada consideración al respecto contiene en sí misma un estrecho vínculo entre la realidad, la cualidad de los lugares y las determinaciones propuestas por las categorías del momento. De modo que el paisaje puede ser leído en ciertos aspectos como una obra de arte donde la naturaleza aporta las formas en la mente que las poéticas modelan y articulan después.

El universo perceptivo nos acerca lo inaccesible, lo lejano, tornándolo familiar. Esta activación de lo invisible en visible posibilita el acercamiento y la diferenciación entre la “belleza natural”⁵ y “la belleza estética”.

“Si esta diferencia se reflexiona, se presenta un nuevo concepto de símbolo. Símbolo es según esto un signo que refleja la función del signo: se coloca en el lugar de la paradoja para hacer posible su operación. (...) De esta manera, el símbolo representaría de nuevo – aunque en un contexto enteramente distinto - la observación de un mundo inobservable”. (Luhmann, 2005:297)

⁵ Según Kant, “la belleza natural (Que existe por sí misma) nos descubre una técnica natural, y nos la representa como un sistema de leyes cuyo principio no encontramos en nuestro entendimiento; este principio es el de una finalidad relativa al uso del juicio en su aplicación y de aquí proviene que nosotros nos refiramos a la naturaleza como mecanismo sin objeto, sino como a un arte”. (Kant, I., 2005, p.23).

Alain Roger (2007) define la mirada estética como una forma de interpretar el territorio inducida por el arte. Para Roger el paisaje no es la tierra, sino el soporte físico sobre el cual devendrán las interpretaciones. Establece para ello dos formas: una *in situ*, donde la *artialización* se manifiesta a partir de intervenciones espaciales establecidas desde la arquitectura, el paisajismo o el urbanismo; y otra *in visu* - manifestada a partir de las prácticas estéticas de la literatura, la pintura, la fotografía o el cine - la que se sitúa sobre la mirada colectiva, proporcionando modelos de opinión, esquemas de percepción y delectación, inventando y descubriendo para verse y reconocerse, incluso colectivamente.

Según Lévi Strauss, el arte constituye, en el grado más alto, esa toma de posesión de la naturaleza por medio de la cultura - que es el tipo de fenómenos que estudian los etnólogos -. Por tanto como señala Roger, naturaleza y cultura constituyen una doble *artialización* bajo un mecanismo de retroalimentación.

“Nuestra mirada, aunque la creamos pobre, es rica y está saturada de una profusión de modelos, latentes, arraigados y, por tanto, insospechados: pictóricos, literarios, cinematográficos, televisivos, publicitarios, etc., que actúan en silencio para, en cada momento, modelar nuestra experiencia, perceptiva o no. Por nuestra parte, nosotros somos un montaje artístico y nos quedaríamos estupefactos si se nos revelara todo lo que, en nosotros, procede del arte.”
(Roger, 2007:20)

Allí en el recorte efectuado por la mirada estética sobre el territorio; las operaciones autorreferenciales sobre el entorno nos devolverán un formato enriquecido y subjetivo .

Tal vez éste podría ser el vínculo que estrecha la mano del paisaje con el arte; la posibilidad de establecer relaciones arbitrarias y azarosas dentro de la observación, creando nuevas realidades por medio de la suma de lo percibido, “e integrando lo incomunicable por principio, al contexto de comunicación de la sociedad”. (Luhmann, 2005:235)

1.4 - Paisaje como espacio de percepción.

Desde un punto de vista que supera la óptica parcial de cada campo de estudio, parece existir un acuerdo implícito sobre los distintos conceptos que se manejan en torno a la noción de paisaje: el considerar a *la percepción* como mecanismo mediante el cual una realidad física se transforma en paisaje y obviamente a la realidad física como parte de él.

Es lo que Heidegger denomina el desocultamiento de su ser, aquello que se revela sin pensamiento lógico alguno en la reproducción de su esencia, en la realidad construida desde el acontecer mismo de la verdad. (Heidegger, 2010: 25)

Efectivamente, el observar no es un acto mecánico e inocente, la mente y la

vista están siempre en una situación no real, condicionadas por lo que se nos anticipa al momento de mirar, como los prejuicios y las realidades lógicas, como las convicciones científicas y las realidades metafísicas, como las realidades subjetivas del sujeto.

Es evidente que querer ver, sentir o entender, para tener una experiencia “verdadera” del mundo sin dejarse confundir por los propios preceptos, presenta cierta dificultad. Es en este punto donde aparece el problema de la fenomenología en la percepción, es decir, en el estudio o en el análisis de aquello que no sea una “cosa en sí” misma, sino en cómo es reconocida esa “cosa” por la conciencia humana.

Durante los años cincuenta y setenta, la fenomenología aparece en los estudios geográficos como parte de la metodología de investigación respecto del espacio.

Besse, en su libro *La Sombra de las Cosas*, analiza postulados de Erwin Straus⁶ “quien establece por primera vez esta intimidad entre el discurso fenomenológico y la noción de paisaje”. En el capítulo VII de *De Sens Des Sens*, Straus profundiza sobre la diferencia entre el “sentir y el percibir, afirmando que la geografía está del lado de la percepción, y el paisaje del lado

⁶ *Du sens des sens*. Contribution à l'étude des fondamentes de la psychologie, traducido al francés en ediciones Jérôme Millon, Grenoble, 1989. Erwin Straus (1891-1975) neurólogo alemán instalado en Estados Unidos, plantea una crítica de la psicología objetiva y propone una psicología fenomenológica. El libro citado, publicado en 1935, ejercerá una clara influencia en la Fenomenología de la Percepción de Merleau-Ponty.

del sentir; desarrollando de este modo una concepción intelectualista de la percepción y una concepción fenomenológica del sentir”. (Besse, 2010:145)

De esta manera reduce al espacio de la percepción a un lugar meramente geográfico, “dado que es objetivable, es objetivo” y por contraposición “el paisaje es ausencia de objetivación”. Precede a la distinción del sujeto y el objeto y a la estructura del objeto. “El paisaje está en el orden del sentir, es participación y prolongación de una atmósfera, a diferencia del espacio de percepción está dado originariamente”. (Besse, 2010:145)

Straus liga el paisaje con la existencia de un horizonte, y el espacio de la percepción con la carencia de éste que establece nuestro *aquí* como un lugar en el espacio sin horizonte.

“De este modo para Straus el paisaje es el espacio del sentir o sea el centro originario de todo encuentro con el mundo”. (Besse, 2010:145)

Pero esta escisión radical entre sujeto y objeto ubica también al paisaje en un lugar que produce cierta insuficiencia al momento de pensar los actuales escenarios urbanos como espacios permeables.

CAPÍTULO 2

Paisaje e infraestructura sobre el Río Mapocho.

2.1 - Estrategias de apropiación del espacio natural.

Aunque no se sabe la fecha exacta, se estima que hace más de 12.000 años llegaron los primeros pobladores al fértil valle del río, habitándolo y apropiándolo como territorio.

Tal como sucede después con la ocupación de los indígenas precolombinos, “con la llegada del español, el río adquiere rápidamente un sentido cultural”, que trasciende su mera condición de sistema natural, transformándose en referencia como espacio social relacionado con prácticas productivas, recreativas y religiosas, entre otras. (Laborde, 1999: 43-49)

Generalmente los asentamientos que se levantan en las riberas de los ríos, sobrevienen de la construcción de un puente que los atraviesa, “la intersección de la geografía con la infraestructura marca el origen y la evolución de las ciudades que, como nos ha enseñado Marcel Pöete, nacen del camino, fertilizadas por los flujos de personas, bienes e ideas”. (Gómez Ordóñez, 2009:32-37)

Santiago de Chile, cuya fecha fundacional fue 1541, marca un hito importante en el proceso de la colonización española en Chile. Se levanta en el

valle a orillas del Río Mapocho: La vasta población de habitantes indígenas existentes daban cuenta del provecho agrícola de sus tierras. Con la provisión de agua garantizada entre dos brazos del río, y el ámbito de protección estratégica que otorgaba a la naciente urbe - dado que desde los cerros adyacentes se podía observar cualquier movimiento hostil - el río fue primordial para la concepción y consolidación del trazado de la ciudad en el inicio de la conquista española.

De sus márgenes se extrajeron áridos para la construcción del Santiago Colonial, no obstante, con el aumento de la población y los desechos descargados en su lecho, el río comenzó a considerarse como un foco de enfermedades y contaminación⁷.

Esta importancia simbólica y material del río, arrastrada desde la colonia, se consolida con la construcción de los Tajamares⁸ y el imponente Puente Cal y Canto.

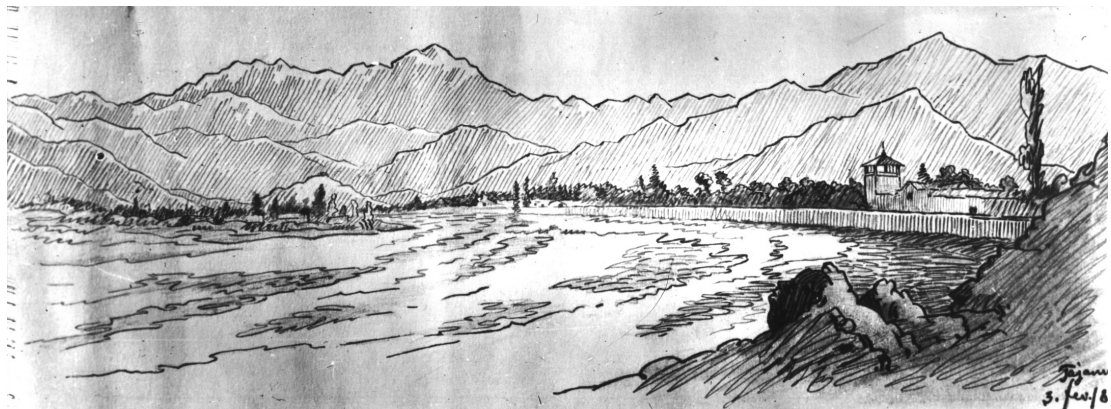
⁷ Debido al auge del “higienismo” que veía a los pobres de la ciudad como los principales transmisores de epidemias, mediante los miasmas.

⁸ Reciben en Chile el nombre de Tajamar los malecones para la contención de los desbordes de ríos.

2.1.1 - Los Tajamares: El arte resignifica y cualifica la naturaleza hasta entonces indómita.

Las periódicas crecidas del Mapocho experimentadas desde los inicios de la ciudad colonial hacia el Siglo XV, produjeron daños irreparables. Cíclicamente las avalanchas del río destruían todo lo que encontraban a su paso, de manera que los asentamientos se fueron alejando de los bordes, para que éste pudiera desplegarse con mayor libertad.

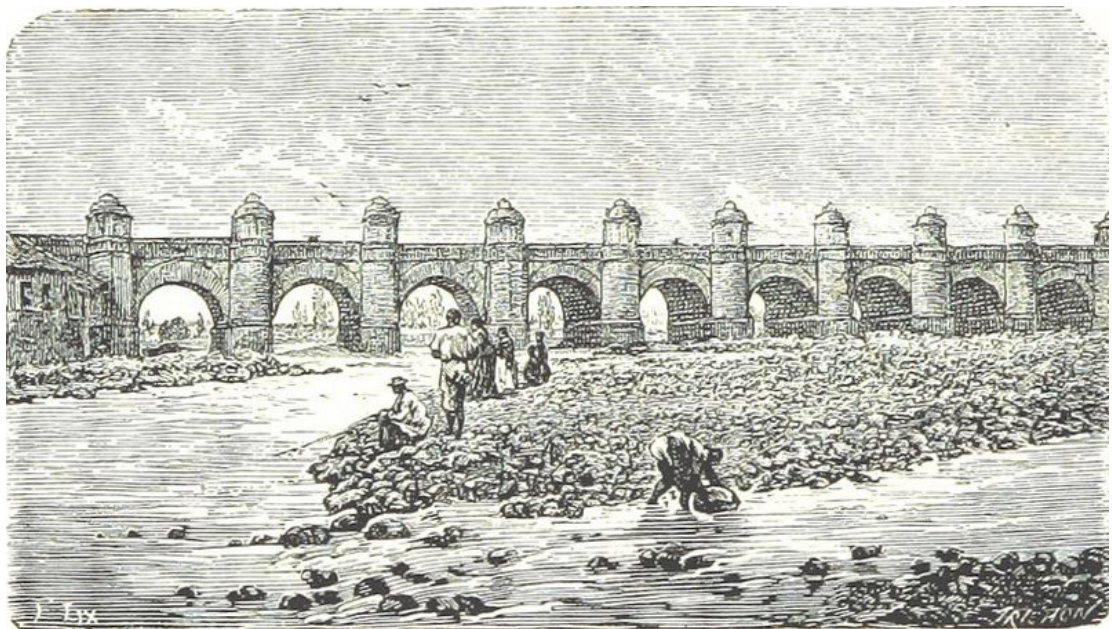
Pero aun así, su dinámica seguía sorprendiendo tornándose incontrolable, razón por la cual, y tras varios años de inundaciones consecutivas, en 1588 se levantan las primeras contenciones -“cabrías”- de madera rellenas de piedra bola del río para detener el rudo avance de las aguas.



IMG. 1: Mauricio Rugendas (1835) Tajamares del Río Mapocho, Siglo XIX .

Pero no fue hasta 1678 que comenzó la construcción de los tajamares propiamente tales: de cal, ladrillo y clara de huevo, que luego de ser ampliados y reemplazados por defensas de piedras, serán destruidos por completo en una nueva inundación.

Posteriormente, entre los años 1747 y 1767 se inicia la construcción de los tajamares y el “Puente Nuevo”, proyectos considerados como las dos principales obras de ingeniería de la Colonia en Chile, y como una de las principales obras de ingeniería hidráulica en la América Colonial.



IMG: 2: Puente Cal I Canto y los huasos en su lecho. (1872)

El nuevo proyecto fue materializado por disposición del Corregidor Zañartu, quien además planificó que la calle Merced se abriera a la altura del Parque Forestal, desde donde salía el primer tajamar.

Para ello se demolieron los tres montes nortes del cerro Huelén, así, bordeada de pintorescos sauces, la Alameda de los Tajamares (que en algún momento fue lecho de río hacia fines de la colonia), “ya se constituía como un lugar recreativo y de esparcimiento”. (Laborde, 1999:46)

Podemos señalar éste como uno de los momentos donde la infraestructura avanza sobre el terreno, perdiendo parte del espacio simbólico y fenomenológico⁹, pero generando nuevos espacios de percepción, nuevas representaciones simbólicas, y progresivamente nuevas conductas frente al espacio.

El río que parecía sometido no lo estaba y como señala Laborde, “la célebre y brutal inundación del 16 de julio de 1783 dejó al descubierto que el Mapocho detrás de su rostro recreativo, conservaba el natural” (Laborde, 1999:46). La furia del agua fue tal, que arrasó con las construcciones de los últimos 25 años.

Esto motivó al gobernador Ambrosio de Benavides a estudiar nuevos métodos de contención, concluyendo que hacía falta una nueva obra que

⁹ Dado que estos montes del cerro Huelén eran donde el Fraile Correa tocaba la flauta y de ese modo atraía a los niños al catecismo. Además se constituía como un lugar de meditación con vista al valle.

encargó al ingeniero civil Leandro Barandarán y cuyos trabajos se iniciaron en 1791, bajo la supervisión del arquitecto Joaquín Toesca.

Toesca trabajaba prácticamente con sus propias manos, enseñando a los albañiles sus conocimientos desde hacer la mezcla, hasta trabar los ladrillos del talud. Inseparables de la vertiente artística, los Tajamares revelan uno de los más interesantes aspectos de su formación y conocimiento: la parte ingenieril de su profesión (Guarda, 1997:224).

Los Tajamares de Toesca lograron contener definitivamente las aguas del Río Mapocho, agregando además nuevos terrenos a la ciudad y evidenciando nuevas costumbres europeas como paseos dominicales por la rambla, donde señoras y caballeros lucían sus prendas tal como el viejo mundo.

Esta construcción, de la más alta categoría para la época, trascenderá a su funcionalidad como defensa de la ciudad, convirtiéndose en el paseo más importante de la capital, porque así lo permitiría su diseño con bajadas a las playas del río cada cien metros, y cómodas gradas colocadas de modo de tener una mejor vista al valle.

De este modo, los Tajamares son coincidentes con la producción de numerosas imágenes y escritos de la época que evocaban no solamente su belleza, sino también un estilo correspondiente a la élite que transitaba la ribera sur.

Las imágenes de los Tajamares concilian resabios del romanticismo y la estética de lo sublime sobre uno de los primeros espacios racionalizados de la ciudad.

En el siglo XIX, donde el dispositivo narrativo era la moral, su fuerza discursiva se proyecta claramente sobre las imágenes de la época. Sujeto y discurso componen el ciudadano moderno, de modo que el artista se configura tanto o más como productor de valores, que como productor de imágenes.



IMG.3: Carlos Wood (s. XIX). Tajamares del río Mapocho en Providencia. Vista de tajamar con una de las bajadas al lecho del río Mapocho, óleo sobre tela.

Como señala Laborde, “El paseo del Tajar, que sobrevivirá unas décadas, se convirtió en el mejor atributo humano de la ciudad, un paradigma de los tiempos, un espacio público al estilo francés donde la moda asfixiante se volvió libre, despojada, natural, a la romana. Artistas de paso como Wood, Brambilla o Molinelli lo eligieron como lugar para retratar la sociedad.” (Laborde,1999:43-59) En la mayoría de las obras, los tajamares se encuentran presentes, siendo fundamentales para el reconocimiento del río como paisaje por medio de de la infraestructura¹⁰.



IMG.4: Giovato Molinelli (1855) Los Tajamares del Mapocho. Óleo sobre tela 1855.

¹⁰ Particularmente “El Obelisco” – objeto clásico en la arquitectura europea del momento-elevado al comienzo de la construcción es la primera obra suntuaria y con fecha precisa de ejecución.

Podemos ver aquí, en relación a lo que postula Roger (2010), claramente la manifestación de doble *artialización*.

En primer término *–in situ–*, dada por la infraestructura que, actuando como elemento mediador entre el observador y el territorio, convierte a los Tajamares en un paisaje de interés que comienza a ser contemplado y retratado por artistas.

Ello genera una segunda *artialización* proveniente de las prácticas estéticas - *in visu* -, capaz de recrear realidades y costumbres mediante el retrato de las diferentes formas de habitar el río, mostrando por un lado la pintura con motivos populares como las de Rugendas y Molinelli, o la de Wood que retrata los paseos dominicales.

La manera de ocupar e intervenir el río se amalgama con el arte al momento de sumar significaciones al nuevo espacio generado en torno al mismo.

2.1.2 - Los Parques: del paisaje natural al paisaje cultural. El estado concentra el poder de la representación.

A fines del siglo XIX se decidió erradicar a los habitantes desde las riberas céntricas hacia otros sectores y, junto con ellos, la larga franja de basurales que los acompañaban.

De este modo comenzaron las intervenciones urbanas y de control social

ligadas a la modernización, canalizando el río en su tramo urbano – entre las actuales calles Pío IX y Manuel Rodríguez – incluyendo la destrucción del Puente Cal y Canto construido en 1780.

Este proceso de modernización no sólo modificó considerablemente la imagen de la ciudad y la conectividad entre el casco histórico, al sur del río y al norte, hacia “La Chimba”; la canalización también disminuye la posibilidad de bajar al río y estar en contacto con él. De esta forma se constituye como una de las primeras operaciones político-sociales de infraestructura, dejando al descubierto al Mapocho como un artefacto urbano capaz de generar en sí mismo diferentes representaciones de ciudad. (Castillo, 2009:25)

La canalización generó mediante rellenos un extenso terreno baldío, donde las ideas de Vicuña Mackena de aprovechar los espacios libres de las obras fluviales y convertirlas en parque fueron puestas en práctica. Apoyado por una aristocracia con la avidez de vincularse culturalmente a Europa, la modernización de la ciudad fue entendida como algo que no podía prescindir de su heroseamiento y de la elevación espiritual de sus ciudadanos. (Rossetti, 2009:22)

Hacia 1895 comenzaron las primeras plantaciones que originarían el Parque Forestal, encargado originalmente al arquitecto paisajista George Dubois, con plantaciones de especies vegetales importadas de Europa.

Concebido desde un principio como una réplica de modelos exóticos, Dubois privilegió los espacios íntimos y misteriosos, intentando el deleite de las vistas cercanas, “Como una especie de paisaje endógeno, para que el ser pudiera encerrarse en el espacio verde y perderse en él.” (Rossetti, 2009:21)

Esto obedecía en parte a que durante el siglo XIX la belleza natural - la existente - era considerada inferior a la belleza estética producida por el hombre, porque ésta se constituía en un fin en sí misma. Lo valorable, verdadero y profundamente bello que conmovía al mundo era la obra humana.

La racionalización del espacio producida por las obras contribuye también a la construcción y legitimación de los campos culturales, tanto el literario como el artístico. El arte poco a poco se convierte en garante de la conformación estética y la futura identidad nacional.

En el mismo proyecto del Parque Forestal se incluyó el Museo de Bellas Artes, inaugurado en 1910 y encargado al arquitecto chileno-francés Émile Jéquier. Inspirado en el Petit Palais de París, el edificio se alzó imponente sobre la nueva ribera del río; de estilo Neoclásico ecléctico con ornamentaciones propias del estilo Art Nouveau, como su cúpula de vidrio del hall central, diseñada y construida en Bélgica, que se constituye como uno de los principales referentes de modernismo en Chile.

Se asiste de este modo a una estetización política, debido a que es el Estado el que aspira a ser poseedor de una dimensión estética. Aparecen entonces la

pintura de paisaje y el retrato militar, inmortalizando los símbolos de poder, incluyendo las características físicas del país-paisaje como parte de ello.

En poco más de tres décadas, el ancho y pedregoso cauce que dividía e inundaba la ciudad, poblado de grupos marginales que trabajaban en la extracción de ripio y arena, se convirtió en un ambicioso plan de paisaje urbano que vino a cristalizar el conjunto de relaciones establecidas entre la naturaleza del territorio preexistente y las ideas políticas y urbanísticas modernas, que traían consigo la mirada europea impregnada por el arte, el progreso material y espiritual del hombre.

La obra del Parque adquirió mayor importancia al funcionar éste como conector entre estaciones de ferrocarriles recién inauguradas, la Estación Mapocho al poniente y la Estación Pirque al oriente, en la actual Plaza Italia.

De este modo el Parque deja de ser el paseo dominical, para convertirse en un lugar de tránsito y de espera, transformándose paulatinamente en un “atractivo cultural”.

Esta importación de modelos foráneos, si bien propuso una tradición territorialidad paisajística, no generó una identidad propiamente chilena; sin embargo introduce un nuevo régimen de la mirada y una nueva manera de significar.

Se instala una mirada diferenciadora entre los objetos y los espacios, fundamentada en la sensibilidad, produciendo un proceso imaginario de

individualidad. Así, a fines del siglo XIX se fortalece la idea del individuo con gusto.

Es recién en 1920 cuando el paisajista austríaco Oscar Pragüer pudo introducir los principios naturalistas propios de la cultura anglosajona, con la idea de que el paisaje urbano fuese así como antes de que lo habitaran los seres humanos, “así como lo haría la naturaleza misma”.

Bajo esta premisa se proyectó la segunda parte del Parque Forestal en su continuación hacia la comuna de Providencia, con masas arbóreas y arbustivas que jerarquizan las vistas cecanas y lejanas: “las plantaciones esconden y desdibujan los cercos, los elementos arquitectónicos no deseados, y se enmarcan las vistas lejanas, es decir los elementos geográficos propios de Chile.” (Rossetti, 2009:25)

La naturaleza imita al arte, y el arte se transforma en una producción sin fin, en un proceso.



IMG.5: Fotografías del Parque Forestal correspondientes a la primera mitad del siglo XX.

CAPÍTULO 3

El Río Mapocho como reflejo político y social.

El esteticismo de fines del siglo XIX y las vanguardias que rozarán las artificialidades de la producción artística disminuirán la experiencia estética, sustituyéndola por una mirada más cercana y transparente.

La ciudad se construye a la vista; el paisaje pierde la sensación de lejanía y el carácter *aurático* de lo inexplicable. Esta sensación de pérdida va a desarticular la relación experiencial con el entorno, para reducirla a una mirada sobre la lógica de los procedimientos. Un extremo que extinguirá las posibilidades de desarrollo del sujeto, llevándolo a un estado de *conciencia crítica* irrenunciable.

Bajo estos parámetros se va a poner en crisis el concepto tradicional de sujeto, que se verá enfrentado no sólo a la industrialización de las cosas y al contexto, sino también, por la industrialización del tiempo con su posterior contracción y aceleración.

Koselleck atribuye a la secularización esta contracción de la temporalidad y aceleración en el horizonte de progreso: “ Ya no es Dios el señor de la acción, sino el hombre quien provoca el progreso.” (Koselleck, 2003:.62) La expectativa de salvación no está constituida por tintes religiosos, sino por el éxito técnico de

la red comunicativa humana, y eleva la productividad en intervalos temporales cada vez más reducidos. El sujeto muda de Dios a Hombre. Así el tiempo sagrado es profanado por el hombre, que irrumpe con una nueva cotidianeidad, que camina con los pasos de la mecanización industrial.

Como señala Laborde (2009) “Los tiempos del hierro como símbolo del progreso - como la estación del ferrocarril, los puentes metálicos y la cúpula del Palacio de la Artes – mantuvieron al río como protagonista de la ciudad al menos hasta 1920”.

El siglo XX traerá consigo una mirada más distante hacia el Mapocho, dado que al suprimirse las bajadas su lecho comenzará a ser observado con distancia y desde arriba. Esta condición que en cierto modo propicia la lejanía y el proceso de degradación de su condición de paisaje, incrementa su condición como espacio de significación.

Ya nadie mira ni contempla el río como antaño, porque en sus entrañas transita la marginalidad, la decadencia, la promiscuidad y el abandono de los niños bajo el puente. Una realidad dolorosa y difícil de abordar, que sólo llamó la atención a aquellos que lograron bajar desde el encuentro con sus espacios más sensibles, como la poesía de Pablo Neruda y la caridad del Padre Hurtado.

Así, por varias décadas, el crecimiento en la ciudad sucedió de espaldas al río que se convirtió en un basural espontáneo; en tanto su uso público se limitó a los estudiantes de la Universidad de Chile que, como rito de iniciación,

avanzaban a comienzo de cada año en improvisados botes alegóricos para “reunir puntos”, parodiando a las ordenadas carreras de las universidades de Cambridge y Oxford. Estas “regatas” se constituirán, tal vez, como una de las primeras acciones de arte, donde las metáforas y sustituciones de sentido, serán la voz del callado clamor popular.

A partir de la segunda mitad del Siglo XX se evapora la naturaleza como canon y desde fines de los años '60, con los murales de la Brigada Ramona Parra y las intervenciones del C.A.D.A, parte de la historia de la visualidad chilena quedará plasmada en sus márgenes.

La cuenca visual considerada por siglos como sublime por poetas y pintores se desplaza hacia su lecho, que comienza a ser el lienzo mismo; el lugar de la representación.

El arte se separa de la forma y se instala en el sentido. Contenido, narración e historia se desplazan; aparece una mirada reflexiva sobre su construcción. Definitivamente se produce un cambio en la representación, que comienza a generar un aspecto alegórico en la imagen.

La gran exposición de Mayo de 1950 en el Museo Nacional de Bellas Artes “De Manet a Nuestros días” fue, como relata Balmes, un detonante para que la formación artística en Chile dejara de ser tradicional, incorporándose nuevos lenguajes y lecturas sobre arte contemporáneo. “Para nosotros ella fue una confirmación de un espíritu que preveíamos y que sentíamos, no se trataba

aquí de que formalmente teníamos que entrar en esas búsquedas, pero si había allí un espíritu nuevo, una reacción de los artistas afectados por todo el periodo de la segunda guerra mundial, y que proponían una nueva fórmula, un nuevo idioma. Para nosotros esto fue fundamental, porque buscábamos justamente un nuevo lenguaje para expresar toda una serie de problemas, el viejo ya no nos servía, era académico o era pseudo-revolucionario e incluso majadero.” (Balmes,1978:109)

Hacia fines de los años '50 comienza otro período correspondiente a la posesión de este nuevo lenguaje contemporáneo, fundamentalmente porque ya no bastaba con profundizar la realidad experimentada en el campo estético, sino que también el artista debía tener una concepción política del momento; había ya otro alcance, otro sentido, que según Balmes cobra mayor importancia con la aparición del “Canto General” de Neruda.

Se conforma de este modo una nueva expresión artística preocupada por los problemas sociales y políticos del hombre.

3.1 - Brigadas Muralistas y acciones de arte. Paisaje de los sujetos.

En medio de la campaña previa a las elecciones 1964, y con la idea de intentar formas de propaganda política distintas debido a los pocos recursos con que contaba la Unidad Popular a fines de 1963, se pinta el primer mural de propaganda política en Valparaíso con las consignas populares.

En una segunda instancia, después del triunfo de la Unidad Popular en 1970, se invita a los artistas al trabajo de las brigadas. “No son los artistas los que se incorporan al pueblo, sino el pueblo que incorpora a los artistas a sus expresiones en el muro, ligando a éstos con el compromiso social, planteando nuevas posibilidades de trabajo y al mismo tiempo que los brigadistas reciben una preparación técnica y estética para satisfacer y completar la calidad técnica de los murales”. (Aguiló, 1988:46)

Esta tradición discursiva, conectada al resto de Latinoamérica, se inspiró en el modelo cultural cubano, en su gráfica expresada en carteles - *vallas* - , así como también en el arte efímero, *happening* y *performances*, que influyeron a nivel mundial como características destacadas del arte brigadista.

La influencia mexicana, seguida varios años después de su aparición en distintas partes de Sudamérica, produjo reacciones encontradas entre los jóvenes artistas del momento, que comulgaban con el espíritu colectivo y revolucionario del muralismo, pero cuya reproducción sin sentido de las formas los instó a buscar otro lenguaje.

Según Balmes, algunos artistas trasplantaron de modo casi idéntico sus características; se los seguía tan radicalmente que “se fue creando una especie de lenguaje monótono, repetido, desvitalizado, que era puramente formal, que tomaba las cáscaras, la superficie.”

El triunfo de la Unidad Popular, factor desencadenante de la explosión

cultural y la toma de conciencia política, engendró una dinámica social que agudizó la confrontación con la clase dominante.

El afán por conquistar la calle y hacerla propia la llena de mensajes; la ciudad fue pintada y de este modo “se reivindica al paisaje urbano como el primer soporte de comunicación y concientización social, elevando el presente inmediato y cotidiano como primera instancia de motivación artística”. (Aguiló, 1988:46)

El exceso de calles pintadas no distinguía entre espacio público, privado o monumentos; situación que empezó a generar cierto malestar, siendo necesaria la búsqueda de otros espacios.

Fue así como en uno de los Tajamares del Río Mapocho, entre los puentes Loreto y Purísima, en uno de los lugares más emblemáticos de la ciudad, se proyectó el mural más grande pintado en Chile, de 1200 metros cuadrados y 450 metros de largo.

Definitivamente, los contenidos de la vanguardia ingresan a la academia en sentido opuesto, desde la calle a la institución. El mural, que conmemoró los 50 años del Partido Comunista, se constituye como la materialización más visible de este hecho.

“Porque creemos que ésta es la expresión de saludo más grande que le hace la Juventud a su Partido. Por eso la BRP y los artistas plásticos comunistas pintamos la historia de la clase obrera chilena, se reconstruirá la historia de

Chile. Desde fines del siglo pasado hasta el primer año del Gobierno Popular”¹¹, así lo señalaba Alejandro “Mono” Gonzalez, integrante y coordinador de la Brigada Ramona Parra.



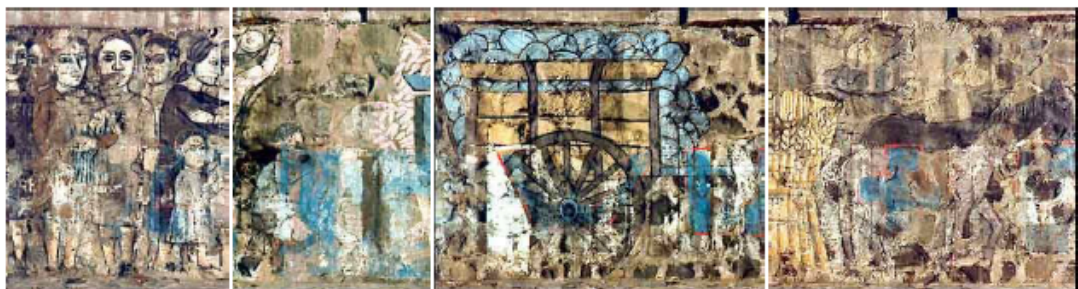
IMG.6: Pintores de la Brigada Ramona Parra completando el mural.

¹¹ Revista Ramona, Año1 N°11, Enero de 1972 – El Mapocho se viste de historia.

El mural proporcionaba visibilidad y una forma de lectura inmejorable para el espectador. Explorando de manera ferviente el trabajo colectivo, la pintura de grandes dimensiones y las imágenes con sentido; florece un nuevo lenguaje plástico “de características híbridas, basado en las relaciones establecidas entre los artistas, el estado y las clases populares”. (García Canclini, 2010:64)

De este modo el muralismo chileno supo amalgamar una expresión pictórica simple, figurativa y textual, con una manera de expresar centrada en la totalidad y no en el detalle, realizando una síntesis común y colectiva de la sociedad chilena. “Desde esta óptica es factible considerar a la pintura mural como productora de relatos diferentes pero con una misma raíz referencial, el pueblo chileno”. (León, 1983:109)

Este proceso de conversión de los artistas hacia la militancia política, sumado al desdoro de los soportes de arte con el fin de llevar los recursos al escenario político, logra hacer del arte una función social. El comunismo de este modo, contesta a la estetización política del fascismo con la politización del arte.



IMG.7: Mural sobre el Río Mapocho reaparece tras violenta crecida en plena dictura.

Casi una década más tarde el grupo C.A.D.A (Colectivo Acciones de Arte), en el décimo año del régimen de Pinochet, vuelve a centrar la mirada en el río con el lema “NO+” (No más).

Reformulando el nexo entre arte y política, y cuestionando de este modo a las instituciones, concebían al arte como una práctica social imprescindible, allanando y suprimiendo las distancias entre el artista y el espectador. “Si bien no tematizan acontecimientos, hacen del desarrollo histórico y del proceso dialéctico de sus contradicciones y síntesis, el objeto y el producto del arte”. (Aguiló, 1988:46)

La frase NO+, pensada como un texto abierto para ser completado por los ciudadanos de acuerdo a sus demandas particulares, (“NO+ tortura”, “NO+ muerte”, “NO+ desaparecidos”) completaba una red de *graffitis* contra el sistema. En poco tiempo el lema fue utilizado en forma masiva por todo el país, como símbolo público de resistencia y disconformidad política, siendo una de las acciones que ha prevalecido y continúa operando en el tiempo.



IMG. 8: Septiembre de 1983. El Grupo El C.A.D.A. despliega pancarta sobre el Río Mapocho .

Según Oyarzún, la evolución del arte en Chile puede describirse como una serie de modernizaciones determinadas por la práctica artística, por la constante influencia del dato externo o internacional, y por la modificación del contexto histórico-social; este último factor determinante para un destiempo respecto del contexto internacional, impreso en cada una de estas modernizaciones. Diferimiento llevado a cabo en los años sesenta, tanto por colectivos brigadistas como por grupos abstraccionistas. (Oyarzún,2000:194-196)

Fue el Grupo Signo -integrado por José Balmes, Gracia Barrios, Eduardo Martínez Bonati y Alberto Pérez- el que se encargó de eclipsar estas distancias temporales, cuestionando los modelos de representación vigentes y los puntos más críticos del circuito de producción artística, contribuyendo así a la

innovación de la enseñanza de arte en el escenario de la universidad¹².
(Oyarzún,2000:200)

Este cambio iniciado por el Grupo Signo, que buscó amalgamar el quehacer del artista con el del cuerpo social a fines de los setenta, se hizo manifiesto con la tensión por la autonomía del signo y su dispersión por las nuevas formas.

Cambios en las estructuras discursivas y la práctica artística dados en el contexto internacional, y puestos en manifiesto en el escenario artístico nacional a través del accionar del C.A.D.A., “quien va a rechazar la institucionalidad sistematizada del régimen militar y más profundamente las bases económicas y sociales que lo sustentan”¹³.

La escena “de avanzada”¹⁴ entonces va a moverse sobre un nuevo campo operativo y discursivo, al que Nelly Richard define como un posmodernismo contradictorio y no uniforme, con divisiones marcadas entre “un posmodernismo de acción y otro de la resistencia”, derivado del mandato marxista de relacionar las formas culturales de significación con los modos socioeconómicos de producción. (Foster,2001:76)

¹² Bajo las enseñanzas del informalismo, introdujo un cambio del sistema pictórico que compromete simultáneamente sus condiciones internas de producción, la definición del artista y la relación del artista con la sociedad. P. 200.

¹³ <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3342.html>

¹⁴ Definida fundamentalmente a partir de los escritos de Nelly Richard y, en el campo literario, de Eugenia Brito, la "escena de avanzada" se constituye en torno a un grupo heterogéneo de artistas de diversas disciplinas, cuya principal característica radica en una apuesta programática que busca modificar las estrategias discursivas del arte en Chile, vinculándolo -en cierto modo- a las corrientes neovanguardistas. Fuente: //www.memoriachilena.cl

De esta manera posiciona su discurso, prácticas y acciones de arte buscando la distancia crítica adecuada entre la realidad y los acontecimientos; distancia que Nelly Richard califica como “nómada” por su capacidad exploratoria entre los límites del régimen y la resistencia popular.

Para García Canclini (2010), estas acciones de tendencia posmodernas como el *happening* y los *performances*, reducen la comunicación racional, persiguiendo nuevas formas expresivas, subjetivas e innovadoras. “Esta exacerbación narcisista de la discontinuidad genera un nuevo tipo de ritual, que en verdad es una consecuencia extrema de lo que venían haciendo las vanguardias. Los llamaremos “ritos de egreso”, dado que el máximo valor estético es la renovación incesante. “Para pertenecer al mundo del arte no se puede repetir lo ya hecho, lo legítimo, lo compartido. Hay que iniciar formas de representación no codificadas, asociar imágenes que en la realidad pertenecen a cadenas semánticas diversas.(...) Según este sentido de fuga permanente, para estar en la historia del arte hay que estar saliendo constantemente de ella”. (García Canclini, 2010:65)

3.2 - El neoliberalismo en el espacio público. Paisaje de los Individuos.

Con la llegada del neoliberalismo, el desarrollo de la infraestructura tanto en el río como en sus bordes terminaron de conformar su transformación.

“Cuando las inmensas cuadrículas de las grandes ciudades sudamericanas cruzan el río rebasando aquella limitación topográfica, el tráfico urbano sustituye a la escorrentía de las aguas, que sólo en sus desbordamientos cíclicos y en sus muros defensivos recuerdan su condición fluvial. A la geografía urbana le sobrevendrá la infraestructura”.
(Gómez Ordóñez, 2009:32-37)

Así el aislamiento del cauce producido por la construcción de la autopista Costanera Norte, concebida como parte de un sistema vial estructurante para la ciudad, “reduce por tramos al Mapocho como un mero conductor de aguas y flujos, ya no como elemento constitutivo del paisaje”. (Felsenhardt, 2009:96)

La lógica monofuncional de la infraestructura impuso sus reglas sin una lectura consecuente sobre el territorio.

3.2.1 - Museo ArtedeLuz. Análisis de un caso.

Treinta años después del C.A.D.A., se reformula la relación entre arte y política sobre el Río Mapocho, con el proyecto Museo ArtedeLuz.

La propuesta consistió en una plataforma de arte basada en la proyección de obras artísticas sobre la cuenca y muros del Río Mapocho. “Chile a la Luz” fue la primera proyección del Museo ArtedeLuz preparada especialmente por la artista Catalina Rojas para abrir el espacio con proyecciones periódicas.



IMG.9: (2011) Proyección del Mural Chile a la Luz sobre las aguas del Mapocho.

Si la escena “de avanzada” se encargó de reformular el nexo entre arte y política, este nuevo emplazamiento retomó el espacio público junto a la cualidad performativa de la obra, resituando la discusión desde la vereda opuesta. Peter Bürger (1997) señala dos momentos en los cuales la vanguardia cuestiona a la sociedad burguesa: contra el aparato de distribución al que está sometida la obra de arte, y contra el status de autonomía¹⁵ (Bürger, 1997:25). Así, amparada por el peso de las instituciones y los centros de legitimación que albergaron la propuesta, la obra refiere explícitamente a las condiciones

¹⁵ Peter Bürger identifica la autonomía con el atributo del arte burgués sobre el que la institución establece su estructura ideológica. La vanguardia como autocrítica del arte moderno, orienta su acción hacia el rechazo de la institución para lo que trata de reintroducirlo en la praxis vital.

estructurales e institucionales de pertinencia que Bürger denomina “institución arte”.

En este sentido, el mural replica los símbolos patrios a través del color y el relato de batallas, triunfos y dramas. Incluye menciones hacia la naturaleza, íconos culturales en varios ámbitos: poetas, artistas y líderes exaltan el ser nacional. Subyace claramente un metalenguaje en la obra que se resignifica en las instituciones que acompañan el emprendimiento. Unas como resguardo del canon, sumando iniciativas para asegurar su permanencia, otras asignando un rol cultural y valor simbólico al patrimonio artístico y turístico de la ciudad, abogando por la creación de nuevos espacios culturales que mejoren la calidad de vida del ciudadano chileno.

Es innegable que la obra constituye una ruptura operada en el espacio que, aunque presentando escisiones, es un espacio operado por signos, más allá de los proyectados.

El Río Mapocho en sí mismo se constituye como un “espacio sagrado” dentro de la ciudad, y estas irrupciones por un lado lo jerarquizan convirtiendo a las intervenciones en un tiempo festivo ideal, más allá de lo cotidiano, pero por otro lado dejan afuera las creaciones callejeras que los graffiteros plasmaron por años en los murallones y cauce, y cuya obra fue borrada para dar paso al “Museo de ArtedeLuz”.



IMG.10: Borrado de murales y *graffitis* para la proyección del mural.

Benjamin propone que con las transformaciones de las técnicas de producción cambian los modos de percepción, sumergiendo al receptor en el espectáculo y de esta manera logrando la unidad.

Pero Bürger señala que con estas afirmaciones de Benjamin se ignora la emancipación del arte respecto de lo sagrado lograda por la burguesía, característica que sólo es posible en el arte que ha logrado su autonomía. Por tanto las esperanzas de emancipación van quedando totalmente ligadas a la técnica, que de esta forma sume el contenido de la obra a sus intereses y

rentabilidad; con lo cual las potencias críticas de la misma se reducen en beneficio de una práctica de consumo (Bürger, 1997:72-75). El punto que Bürger rescata del teorema de Benjamin, es que las relaciones establecidas entre la obra y el productor, están determinadas por las instituciones en la que funcionan, fundamentando los modos de producción, social e históricamente.

En este sentido la obra de C. Rojas repasa el territorio, los paisajes y la historia, articulando un nuevo discurso con porciones y fragmentos de los puntos considerados por ella como los más pregnantes en la memoria colectiva chilena. Construye un nuevo texto donde confluyen fragmentos que se recomponen bajo un nuevo contexto y nuevos modos de representación.

Fragmentos de una realidad parcial y seccionada, cuidadosamente montados y proyectados sobre un soporte que acusa desde sus márgenes recién pintados; desde los puntos conflictivos de la historia que han sido obviados o tratados en clara referencia decorativa, como sucede con los pueblos originarios, hasta el borrado de *grafittis* en las murallas, negando de este modo parte de la memoria cultural e histórica del país.

Según Benjamin, el trato alegórico con las cosas supone un intercambio de simpatías y hastío, así define la expresión de melancolía cuando un objeto queda incapaz de irradiar significado y como sentido le corresponde el que le conceda el alegórico.

De manera tal que el espectáculo se sobrepone a la capacidad analítica del

espectador; así esta negación de sentido produce un shock que parcializa las condiciones de la mirada resumiendo el sentido a un mero repaso histórico. Este gesto producido por el shock se vuelve inútil porque es esperado. El supuesto shock llega al espectador de vanguardia sobre aviso, de modo que el gesto se convierte en repetición institucionalizada, es consumido. (Bürger,1997:147)

En la obra se exhiben los hitos históricos como una manera de narrar, conservar e internalizar la memoria colectiva en el contexto local.

Esta vuelta a la alegoría, esta correspondencia cuasi literal de las imágenes con el imaginario, este protagonismo de la historia propiciado por la condición política del momento, influenciaron la construcción de nuevos relatos modeladores de la conciencia histórico-colectiva que; con forma de pastiche ahistórico y neoconservador, propicia en el mural diferentes niveles de lectura, debidos a la diversidad del soporte y el formato multimedial.

Pero algo sucede con estos nuevos soportes, mecanismos de edición narrativa y dispositivos tecnológicos que, aparentemente dotados con la facultad de construir la memoria colectiva, construyen también el inconsciente óptico.

Walter Benjamin desarrolló esta noción a comienzos de los años treinta y la utiliza para describir los efectos de las modernas tecnologías sobre la imagen en respuesta a la fotografía y el cine. (Bürger,1997:138)

Estableciendo un parangón con la obra de C. Rojas, la pregunta es cómo estos disparos de la imagen funcionan como retorno a lo real. Lo que se repite, escribe Lacan, es siempre algo que ocurre como por azar. Cuáles serán las imágenes simbólicas que nos traerá el Combate Naval de Iquique, por ejemplo, muchas más de las que nos acordemos seguramente; desde el aprendizaje escolar hasta el relato popular, pasando por la obra de Thomas Somerscales y luego por la de Rojas.

Es controversial el tema de la representación en la recreación, porque aunque sigue siendo repetición, no siempre sigue el camino de la historia; por lo tanto, no es posible medir cuánto pueda significar el pasado. Tal vez lo apropiado será ahondar también en el bagaje de identidad individual que entrega el productor de sentido para reflejar historias comunes e impersonales.

Así, el artista como etnógrafo, no sólo releva las porciones de la historia, sino que también lo hace plasmando su propia visión, ya que este giro textual que da el arte moderno hacia el contexto y la identidad no es sólo sobre la obra sino que es también sobre el artista.

Foster (2001) analiza este cambio en la representación como un deslizamiento de la relación económica a la identidad cultural donde el tema de asociación es “el otro cultural y/o étnico, en cuyo nombre el artista “comprometido” lucha”.



IMG. 11: "En este pastiche de la práctica posmoderna ya no existen las rupturas limpias, cada período es un palimpsesto de formas emergentes y residuales." - Foster, Hal. El retorno de lo real.

Así, el artista no sólo releva las porciones de la historia, sino también lo hace plasmando su propia visión; ya que este giro textual que da el arte moderno hacia el contexto y la identidad no es sólo sobre la obra, sino también sobre el artista. Rojas, desde su formación académica como artista visual, manifiesta su otroredad discursiva por medio de su visión foránea dada a través de la experiencia de vida en Estados Unidos durante los cuatro últimos años anteriores al mural.

De esta manera, el artista politiza el rol del arte contemporáneo con su capacidad de simbolizar o deconstruir la obra. Deberíamos, entonces, preguntarnos, en este proceso de anticipaciones y reconstrucciones hecho por el artista, por la distancia crítica que determinará el lugar desde dónde se constituya la representación.

“El lugar plantea el límite ético de la actividad artística; los límites políticos que la obra no quiere transgredir porque defiende la institución política a la que no tensiona, sino que entretiene, embellece, pacifica”. (Ossa:2010)

Según Foster (2001), es válido e incluso natural que en época de privatizaciones la institución arte pueda utilizar el desarrollo económico usando obras específicas para un sitio, pero aquí la pregunta es por la distancia crítica correcta.

Como afirma Rancière, el conocimiento de esta distancia correcta reside en el poder común de las inteligencias y el poder lograrlo trazando su propio

camino, es parte de la aventura intelectual. “*El poder de asociar y disociar reside precisamente en la emancipación del espectador*”.

3.2.2 - La infraestructura del Río Mapocho como soporte de manifestaciones estéticas de orden espontáneo.

Durante las dos últimas décadas asistimos a un cambio abrupto en la manera de comunicarnos, afectando por consiguiente los modos de expresión.

La experiencia estética libre dio paso, nuevamente, a tímidas intervenciones a través de *graffitis*, aunque muy distantes ya de las colectivas expresiones plasmadas por las brigadas muralistas de los años ´70 y los colectivos de arte de los años ´80.

En paralelo a la construcción de la Costanera Norte, sobrevino un impulso de producciones artísticas en torno al río. En este sentido la nueva infraestructura proporcionó una plataforma visible y extensa con un conjunto de características necesarias para que esto suceda.

El nuevo artista anónimo y callejero se exhibe fuera de todo circuito, pero *aggiornado* a su tiempo y a una nueva realidad económica y social. Posee conciencia cínica, sabe que es “comprado” por el transeúnte, de manera que sus intervenciones se ubican sobre vías de circulación masiva, distribuidores de tránsito, con el plus si los lugares son de difícil acceso.

Junto a la necesidad de expresar y ganar un nombre dentro del circuito, exhiben su descontento social, códigos callejeros, reivindicaciones de clase y pertenencia. Están allí para ser vistos, trayendo consigo la herencia ilegal de sus predecesores.

Este tipo de intervenciones espontáneas han sido consideradas como una estética del desborde, del malestar, razón por la cual se promueven en forma permanente distintas políticas de mediación en las que, a través de la determinación de los espacios a intervenir, el material y el discurso logran aglutinar el sinnúmero de individualidades dispersas sobre los muros de la ciudad.

Tal es así que durante el mes de abril del presente año (2016) se celebró en Santiago, en uno de los muros del Rio Mapocho, el primer festival de Arte Urbano “La Puerta del Sur”, contando con el apoyo de la Intendencia y el Municipio: La intencionalidad fue devolver la atención sobre la cuenca invitando nuevamente a contemplar el torrente, situación que podríamos definir como un “saneamiento visual” del *paisaje urbano* o tal vez, con palabras de Adorno, calificar los hechos como una puesta de filtro por parte de la industria cultural.

CONCLUSIONES

La imagen del Río Mapocho, un espacio de percepción dialéctica.

El observador en movimiento, en el acto de recorrer y atravesando el espacio, establece relaciones, estructuras narrativas y formas estéticas, semantizando el andar. De este modo, el recorrido por la costanera del río se convierte en un ejercicio de proyección subjetiva.

A través de la mediación de las imágenes alteramos la forma de percibir y comprender el entorno físico. Con la habilidad de capturar un momento y no otro, junto a la capacidad de seleccionar y relevar lo que acontece en paralelo, vamos sumando retazos instantáneos de realidad.

El observador rellena así su inventario de imágenes suspendidas en el tiempo, se apropia de un instante que ha desaparecido. Allí donde el pensar, en una constelación saturada de tensiones, llega a detenerse, aparece la imagen dialéctica (Benjamin,2005:478). Estos instantes, como señala Benjamin, son la censura en el movimiento de pensar, un momento suspendido en el tiempo y en el espacio. Un relámpago de verdad que proclama por la cercanía repentina de las cosas sin relación. Una imagen que interrumpe el sentido intencional del saber, un punto crucial sin representación. El instante de legibilidad. El sujeto a

partir de este punto representa verdad a través de la conciencia. La imagen dialéctica tiene que ver con la serie temporal; marca la aparición de la verdad sin que en ella hayan obrado intenciones. En ese instante fugaz no hay sujeto ni objeto.

¿Cómo se transforma el espacio del río a través de estas imágenes de matriz asociativa no racional?

Lo revolucionario entonces será la posibilidad de apoderarse de un momento discontinuo que nos transporte luego más allá del campo visual. El espacio del Río Mapocho se encuentra precisamente lleno de imágenes proyectadas desde la discontinuidad, siendo contenedor de memoria visual y colectiva como también de deseos y conexiones imaginarias (Moya Pellitero, 2011:201), y de situaciones afectivas que se evaporan en imágenes. Cada imagen personal añade motivos al todo. Así el río se conforma en la multiplicidad de la mirada.

Para Benjamin, “todo presente está determinado por aquellas imágenes que son sincrónicas: todo es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. La imagen es la dialéctica en reposo” (Benjamin,2005:478); su ruptura se produce en el momento de la interpretación.

Es entonces el observador quien se apropia de un instante que ha desaparecido rasgando su latencia. En esta ambigüedad se completa la imagen dialéctica, en el momento de captura y el de interpretación de la realidad.

Allí donde la imagen se rasga, deviene en pensamiento.

La imagen del paisaje del río se engendra en la pensatividad porque es una imagen poética llena de metáforas y asociaciones, que desarrolla su toma de posición en el montaje sincrónico; pero es, a su vez, una imagen silenciosa y aquietada. Esta indeterminación entre la actividad y la pasividad, entre lo pensado y no pensado es lo que define su estado. (Rancière, 2010:105)

La pensatividad se determina entonces en la imposibilidad de hacer coincidir ambas imágenes. La imagen de las asociaciones, las sustituciones, el movimiento y los desplazamientos de sentido: la imagen del río en la de la ciudad efervescente en su gente, sus costumbres, el caos, las tensiones políticas, con su tiempo lineal y su escala real.

En contraposición a aquello que, aun caminando a la par, no requiere de comparaciones o distinciones, perteneciendo en un estadio neutral e inmóvil, la imagen de una actividad suspendida, llena de pensamientos viscerales e inconexos.

Esta rotura de la mimesis clásica, de la homogeneidad entre los diferentes parecidos y las semejanzas inmateriales, precisamente es lo propuesto por Rancière al definir la pensatividad de la imagen como un nuevo estatuto de la figura que conjuga, sin homogeneizarlos, dos regímenes de expresión entrelazados sin una identidad definida.

Como hemos señalado, la imagen del Río Mapocho no es estática, es una

imagen en movimiento, por su constante transformación y por ser soporte del paso de transeúntes, entre muchas de varias observaciones.

De este modo, en cualquier entorno urbano se pueden recoger impresiones fugaces y fragmentos producidos por el movimiento. Esta forma de recomponer la imagen desde el suceso, tiene su comparativo barroco al iniciar sus lecturas de la imagen, desde la caducidad, desde la muerte.

Son, entonces, una verdadera erupción de imágenes ya acontecidas, las que Benjamin describe como “encarnadas en una masa de metáforas dispersas”, donde prima en este esquema barroco el exceso, el derroche y los mimetismos que borran los contornos. Justamente aquí será donde se van a configurar estos dos entrelazados regímenes de expresión.

Esta extrema necesidad de sentir propuesta por el Barroco, dada la exuberancia en las imágenes, sitúa el paisaje del río como prolongación de la corporalidad. Semejanzas que imponen vecindades, analogías con sus espacios de irradiación y simpatías donde las cosas se mezclan haciendo desaparecer su individualidad.

La naturaleza dominada y racionalizada por el hombre es llevada al límite de su representación en la espectacularización, por un hombre que consciente de su condición individual transita la experiencia de transmutación: el paisaje del río como cuerpo, como lugar indefinido respecto del alma, como lugar de difícil acceso para su legibilidad.

La pregunta es por lo que sucede con estas identidades estetizadas y con todos los lugares donde el espectador puede establecer una relación de intercambio.

Es acaso esta relación de intercambio la realizada por el montaje de la toma de partido, el espectáculo y las semejanzas, una forma de demarcación y, más aun lo será la pensatividad, si se piensa a ésta como fruto de la relación entre la desigualdad de las inteligencias.

Lo claro será entonces que el relevo se constituye en algo netamente experiencial y, como afirma Rancière, en la tensión se encuentra el corazón de la imagen. Las imágenes de naturaleza psíquica, las imágenes del retorno, las de los deseos reprimidos, las que habitan el espacio flotante, son esas mismas imágenes que nos vinculan y nos alejan, que nos enriquecen la experiencia de percepción y del espacio.

La imagen del Río Mapocho es una imagen latente, sin tiempo y sin escala que vive en el limbo de los pensamientos. Una imagen que relampaguea y, como señala Benjamin, resplandece, destella verdad y se esfuma tan fugazmente, que por momentos no da tiempo ni a apropiarse de su intención.

Pero es también ese amasijo de serpientes en movimiento (Didi-Huberman, 2009:259), en pugna, dominado por simulacros, que habita en un imaginario social a través del cual la sociedad urbana ejecuta su autorretrato.

Con referentes visuales cada vez más breves, lo que subsiste en la

formación de convenciones de representación e imágenes colectivas, es aquello que se repite hasta el hastío, lo que queda, lo residual, la supervivencia y la memoria una imagen ambigua que realiza su montaje en los deslizamientos temporales.

Además de referenciar el nacimiento de la ciudad, el río es también el lugar donde la convergencia de las miradas aseguran visibilidad, siendo el espacio para manifestarse, para expresar y encontrarse.

Podríamos definirlo como un lugar desde donde opera la conquista del imaginario, propia del género paisajístico; lo visto y experimentado se convierte así en un producto cultural de la mirada colectiva, de miradas cultivadas algunas, de miradas plagadas de referentes visuales anteriores todas; miradas que se traducen en imágenes, espacios de percepción que habitan en ellas.

Estas características intrínsecas se deben a la supervivencia en el tiempo de una imagen determinada y construida por la naturaleza evocativa de sus cualidades físicas y a la naturaleza concedida por los anhelos de quienes lo habitan. Su carácter tormentoso, potente y errático, coincide junto a la necesidad de someterlo, como atributos de la imagen de un paisaje dinámico y cambiante.

Los cambios, determinados por el constante reordenamiento del espacio urbano, generaron también una paulatina desterritorialización de los procesos simbólicos, sin embargo, y aunque el río se diluya en el cemento, hay algo que

subyace y quizá tenga que ver con su naturaleza indómita, y es la búsqueda permanente de un lugar desde el cual objetivar un discurso plasmada actualmente en los *graffitis*, protestas, acciones de arte, instalaciones y murales.

El río demarca una línea, una matriz estructural en el cuerpo físico de la ciudad. Es la senda que organiza y conecta los demás elementos y referentes ambientales. Oriente, poniente, para arriba y para abajo.

La imagen de río “se construye con torrentes de asociaciones y se deconstruye en la negación intencional de la voluntad interpretativa del sujeto”. De esta forma, analiza el paisaje urbano Moya Pellitero, quien en referencia a esto señala que “Cuando la representación artística se desmantela de su poder, no tiene la misma influencia, como modelo referencial. Al debilitarse la imagen pierde poder de representación, permitiendo la libre autoconciencia del sujeto que la observa”. (Moya Pellitero, 2011:87)

Así, el río se constituye como un espacio de percepción fenomenológico con la suficiencia de unir la representación con el objeto representado (Merleau-Ponty, 1945:), la facultad de mediar y atenuar los límites entre estos, por ende un espacio poético, simple e ingenuo, capaz de generarse antes que el pensamiento. (Bachelard, 2000:11)

Un espacio fértil, pedagógico, que contempla el arte de forjar el alma de los niños, desarrollar su saber, sus discursos e incluso sus sensaciones. (Didi-

Huberman, 2009:231) La morada de la imagen, la estructura donde se apoya la visión del conjunto; la imagen del Río Mapocho, un espacio de percepción.

BIBLIOGRAFÍA

- ABALOS, IÑAKI (2008) *Atlas pintoresco. Vol. 2: Los Viajes*. Barcelona, Ed. G:G.
- AGUILO, OSVALDO (1988) El arte brigadista. En: *Chile arte Actual*; Milan Iveliz – Gaspar Galaz . Ediciones Universitarias de Valparaíso, Universidad Católica de Valparaíso.
- BACHELARD, GASTÓN (2000) *La poética del espacio*. Madrid. Fondo de la cultura económica.
- BENJAMIN, WALTER (2005) *Libro de los Pasajes*. Madrid, Ed. AKAL.
- BESSE, JEAN MARC (2010) *La sombra de las cosas*. Sobre paisaje y geografía. Edición de Federico López Silvestri. Paisaje y Teoría. Madrid, Ed. Biblioteca Nueva.
- BÜRGER, PETER (1997) *Teoría de la Vanguardia*, Barcelona, Ed.Península.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGE (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. España, A. Machado Libros.
- FELSENHARDT, CRISTINA R. (1999) “El silencio del olvido, una identidad perdida”. En: Matte: *Mapocho Torrente Urbano*. Santiago de Chile, Matte Ediciones.
- FOSTER, HAL (2001) *El retorno de lo real*. Madrid, Ediciones Akal.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR (2010) *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Nueva edición. Argentina, Ed. Paidós.
- GUARDA, GABRIEL (1997) *El arquitecto de la moneda, Joaquin Toesca 1752 - 1799*. Los Tajamares, Una imagen del imperio español en america. Santiago de Chile. Chile. Ed. Universidad Católica de Chile.
- HEIDEGGER, MARTIN (1995) *Caminos de bosque*. Madrid, Alianza Editorial, S.A.
- KANT, INMANUEL (2005) *Crítica del Juicio*. Buenos Aires. Ed. Losada.
- KOSELLECK, REINHART (2003) *Aceleración, prognosis y secularización*. Valencia, Ed. Pre-Textos.
- LABORDE, MIGUEL (1999) “El Mapocho Nuestro”. En: Matte: *Mapocho Torrente Urbano*. Santiago, Chile. Santiago de Chile, Matte Ediciones.
- LOTMAN, IURI (1971) Uspenski, A. *Semiósfera I.*. Madrid, Ediciones Cátedra. S.A.
- LUHMANN, N. (2005) *El Arte de la Sociedad*. Mexico. Editorial Herder-Universidad,

Iberoamericana.

- LYNCH, KEVIN (1960) *The image of the City*. The Mitt Press, Cambridge, Mass.
- MAROT, SÉBASTIEN (2006) *Suburbanismo y el arte de la memoria* - Colección: Land and Scape. España. Editorial Gustavo Gili.
- MADERUELO, JAVIER (2006) *Paisaje; génesis de un concepto*. Madrid. Ed. Abada.
- MERLEAU-PONTY, M. (2000) *Fenomenología de la percepción* (1945), Barcelona, Península.
- MILANI, RAFFAELE (2007) *El arte del paisaje*. Edición de Federico López Silvestre. Paisaje y Teoría. Madrid. Biblioteca Nueva.
- MOYA PELLITERO, ANA MARÍA (2011) *La percepción del paisaje urbano*. Paisaje y Teoría. Biblioteca Nueva. Madrid.
- OYARZÚN, PABLO (1999) *Arte, Visualidad e Historia*. Ed. La Blanca Montaña. Facultad de Artes - Magister en Artes Visuales. Universidad de Chile.
- PEREZ DE ARCE, MARIO (1999) "El Río Mapocho en la ciudad de hoy". En: Matte: *Mapocho Torrente Urbano*. Santiago de Chile. Matte Ediciones.
- RANCIÈRE, JACQUES (2010) *El espectador emancipado*. Valencia. Ed. ELLAGO.
- ROGER, ALAIN (2007) *Breve tratado del paisaje* – Edición de Javier Maderuelo. Madrid. Biblioteca Nueva.
- ROSSETTI, FLUVIO (2009) *Arquitectura del Paisaje en Chile – Hacia un queacer contemporáneo*. Santiago de Chile. Ocho Libros.
- SILVESTRI, GABRIELA. Y ALIATA, FERNANDO (2001). *El paisaje como cifra de la armonía*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión

ARTICULOS DE REVISTA Y OTROS

- BALMES, JOSÉ (1978) "El desafío de una pintura política". *Revista Araucaria de Chile*, N°1, Madrid, Ed. Michay.
- CASTILLO, S. (2009) "El Mapocho del siglo XIX". En: *Revista ARQ 72*. Ediciones ARQ, Santiago.
- GÓMEZ ORDÓÑEZ, JOSÉ LUIS (2009) "Río de Ideas". En: *Revista ARQ 72*. Santiago. Ediciones ARQ.
- LEON, CARLOS (1983) "El muralismo chileno, comunicación y artes populares". *Revista Araucaria de Chile*, N°24, Madrid, Ed. Michay.
- NOGUÉ, JOAN (2010). "El retorno al paisaje." En: *Revista Enrahonar N°45*. Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filosofia.
- OSSA, CARLOS (2010) Seminario Crítica del Arte I. Magister en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile.
- PÉREZ DE ARCE, MARIO (1997) "La ciudad y la geografía". En: *Revista ARQ 37*, Santiago. Ediciones ARQ.
- "El mapocho se viste de historia". *Revista Ramona, Año 1 N°11*, Enero de 1972.
- ROJAS, SERGIO (2006), "Estética del malestar y expresión ciudadana. Hacia una cultura crítica", conferencia inaugural del Seminario Internacional "Ciudadanía, Participación y Cultura", organizado por el Consejo Nacional de la Cultura y realizado en el Centro Cultural Palacio La Moneda, Santiago de Chile, 5 y 6 de octubre.
- ROSSEL, CAMILO (2011) Seminario "La muerte del sujeto en el arte del S.XX". Magister en Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile.

INDICE DE IMÁGENES

IMG.1: RUGENDAS, JUAN MAURICIO (1802-1858) *Tajamares del Mapocho* (Santiago, Chile) - Obras Ilustradas Año - 1835 Colección- Biblioteca Nacional de Chile.

IMG. 2: *Puente Cal I Canto y los huasos dando de beber agua a los caballos en su lecho*. Fuente: RECAREDO S. TORNERO (1872) Chile ilustrado. P.14 - Guía descriptivo del Territorio de Chile. Valparaíso, Librerías I Agencias del Mercurio.

IMG.3: WOOD, CARLOS (s. XIX). *Tajamares del río Mapocho en Providencia*. Vista de tajamar con una de las bajadas al lecho del río Mapocho, óleo sobre tela. Fuente: GUARDA, GABRIEL (1997) Joaquín Toesca. El arquitecto de la Moneda. 1752 – 1799. Santiago. Ediciones Universidad Católica de Chile.

IMG.4: MOLINELLI, GIOVATO (1855) *Los Tajamares del Mapocho*. Oleo sobre tela 1855. Fuente: <http://www.memoriachilena.cl>

IMG.5: Fotografías del Parque Forestal correspondientes a la primera mitad del siglo XX. Fuente: <http://www.educarchile.cl/ech/pro/app/detalle?id=105287>

IMG.6. (1972) Pintores de la Brigada Ramona Parra completando el mural. Fuente: Revista Ramona N°11 7 de enero de 1972.

IMG.7: Mural sobre el Río Mapocho reaparece tras violenta crecida de 1979 en plena dictura. Fuente: <http://muralesbrigadaramonaparra.blogspot.cl>.

IMG.8: El Grupo C.A.D.A. despliega pancarta sobre el Río Mapocho con el lema NO+. Septiembre de 1983. Fuente: capturada de pantalla video inédito: <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/hidvl-profiles/item/501-cada-no-mas>

IMG.9: (2011) Proyección del Mural Chile a la Luz sobre las aguas del Mapocho. Fuente: www.emol.com

IMG.10: (2010) Borrado de murales y graffitis para la proyección del mural. Fuente: <http://www.emol.com>.

IMG.11: Collage de Autor: Thomas Somerscales (1842-1927) “Hundimiento de la Esmeralda durante la batalla de Iquique”, oleo / Catalina Rojas (2010) Imágenes para proyección Mural Chile a la Luz. Fuente: <http://www.chilebicentenario.cl> - <http://www.flickr.com/photos/armadadechile>.