



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE

FACULTAD DE ARTES

Programa de Magíster en Artes

CURSO: Proyecto II

Profesor: Ignacio Villegas

Co-tutoría: Magdalena Atria

Memoria emotiva de Santiago:
Encuentro con la “*flora bastarda*”

Por

Mariana Inés Young Araya

Santiago de Chile, 16 de septiembre de 2013

ÍNDICE

	Página
RESUMEN.....	3
INTRODUCCIÓN.....	4
1. MÉTODO DE TRABAJO.....	5
1.1. Deambular.....	5
1.2. La memoria.....	8
2. SANTIAGO 1985, CIUDAD INARMÓNICA.....	11
2.1. En búsqueda de datos arquitectónicos sobre Santiago: la desordenanza.....	14
3. LA “ <i>FLORA BASTARDA</i> ” SANTIAGUINA.....	22
3.1. Recolección e identificación de la “ <i>flora bastarda</i> ”.....	24
4. REFERENTES.....	30
4.1. Creer en un método.....	30
4.2. Objeto de estudio: “ <i>flora bastarda</i> ”.....	37
4.3. El lugar.....	39
4.4. Los puntos de vista.....	45
5. ANÁLISIS DE OBRA.....	50
5.1. Antecedentes de la obra.....	50
5.2. Análisis de obra.....	63
5.2.1. Imagen fotográfica.....	64
5.2.2. Manipulación digital.....	67
5.2.3. Montaje.....	68
5.2.4. Ordenamiento de la imagen e instalación.....	71
6. CONCLUSIÓN.....	78
ÍNDICE DE IMÁGENES.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	84

RESUMEN

“Memoria emotiva de Santiago: encuentro con la flora bastarda” está dedicada/enfocada al trabajo visual realizado a partir de recorridos por la ciudad de Santiago. Su trama se teje a través de los hallazgos encontrados en estos trayectos y forma en que estos provocan una relación con la “memoria emotiva” del autor. Este texto relata las diferentes aristas que aparecen al intentar entender por qué se cargan de significados ciertos elementos que se descubren en las travesías por esta ciudad. A su vez, explica las características que nos trasladan a una reminiscencia de Santiago. A través del caminar se incita el registro de la identificación de elementos como la "flora bastarda". Desde ahí comienza el trabajo de reconstrucción de memoria a través de estos registros fotográficos. Finalmente, se invita a reflexionar sobre los aspectos cotidianos y personales, intentando esclarecer por qué adoptamos lugares o elementos habituales de una ciudad, como constituyentes propios de nuestra historia.

Palabras clave: flora bastarda, islas térmicas, retazos, Santiago.

INTRODUCCIÓN

Divagando en caminatas por los barrios de la ciudad de Santiago, me surge la inquietud en torno a cómo se establece la mirada emotiva de una ciudad, y desde dónde se construye esa mirada. Se trata de la imagen de esta ciudad, que en mi caso se potencia con una memoria visual atravesada por la emotividad construida en mi infancia y que concluye en el presente, con una mirada melancólica. Esta mirada actual se enfoca en recorridos y en la observación de las particularidades en las calles y rincones del suelo santiaguino, usando como herramienta la deriva. Es a través de esta operación que me encuentro con la “flora bastarda”¹, vaso comunicante entre el pasado y el presente de la ciudad de Santiago, encontrada en mi infancia y que hasta el día de hoy pone resistencia a cualquier tipo de exterminio.

La organización de esta memoria consistirá en un primer capítulo referido a la metodología de trabajo de obra, relacionada con las nociones de “el deambular” y “la memoria”. El segundo capítulo, titulado “Santiago 1985, ciudad inarmónica”, está destinado a exponer los rasgos de la ciudad que a mi parecer son consecuencia de las malas prácticas urbanísticas aplicadas a esta ciudad, a partir de un relato autobiográfico como eje articulador. El tercer capítulo está destinado a la “*flora bastarda*” y al análisis de estas especies. Un cuarto capítulo considera los referentes relacionados con esta memoria de obra, así como un quinto capítulo, en el que se presenta un análisis de la obra.

¹ Flora bastarda: o maleza, son plantas herbáceas sin valor útil ni ornamental, que crecen en lugares no

1. MÉTODO DE TRABAJO

1.1. Deambular

Los procedimientos del deambular en este trabajo son gestos simples, son los encuentros de materias orgánicas que se vuelven imperceptibles de tanto andar en los espacios cotidianos, es el caminar sin grandes movimientos ni grandes acontecimientos.

Los recorridos escogidos se vinculan a caminatas que pertenezcan a lugares de paso rutinarios, como bien dice Humberto Giannini:

“Salir a investigar la calle: qué pasa con esa vida que fluye, o se detiene en ella –hacer esta suerte de periodismo filosófico–, ofrece el inconveniente propio de la invisibilidad de las cosas más próximas y familiares, que por el hecho de contar con ellas, de ‘tenerlas a la mano’, ni siquiera las divisamos. Lo cotidiano es algo así: y entonces aparece –y entonces se nos desaparece– como el antimisterio por excelencia, como la más tosca y desabridas de las rutinas”².

La rutina³, como hecho consumado una y otra vez, se traza en la calle, territorio abierto que nos entrega múltiples entradas para cambiar el destino de esta ruta sesgada. Sin embargo, es lo que casi de manera sagrada no queremos perder y cerramos de esta forma todas las posibilidades de salir de ella.

² Giannini, Humberto. (1987). *La “reflexión” cotidiana, hacia la arqueología de la experiencia*, cuarta edición, Santiago: Editorial Universitaria.

³ *Ibid.* Rutina, de la ruta vuelve a hacerse día a día, de un movimiento rotativo que regresa siempre a su punto de origen.

Esta rutina está determinada también por un factor temporal, referido a los tiempos calculados que damos a este trayecto diario. Es este factor el que determina la manera en que se observan estos lugares de paso, lo que influye absolutamente en los tiempos de atención de la mirada: más que detalles de los rincones, se suele apreciar una panorámica horizontal determinada por la caminata y el paso rápido por estos lugares, los que se identifican en un tiempo intrascendente, que es solo de tránsito, en veredas que no tienen un solo *punctum*, ni jerarquía en los objetos que las conforman, al menos de manera voluntaria.

El trazado de un trayecto *domicilio-calle-trabajo-calle-domicilio*, nos habla de un pasar sin permanencia: no tomar riesgos de seguir otras rutas, sino que efectuar esta rutina como única y sagrada, para considerar estos lugares como cotidianos y concentrar la mirada en el suelo y los recovecos de la vereda.

Esta experiencia personal de orden cotidiano⁴ pasa a ser parte de la memoria colectiva de cualquier santiaguino. Humberto Giannini describe este traslado desde lo experimentado a nivel personal que pasa a lo colectivo:

“(...) cabe inferir de inmediato que ‘la experiencia’ a cuya realidad intentamos acercarnos ‘arqueológicamente’ no puede por principio ser la experiencia personal de cada sujeto, en cuanto ésta es visibilidad, ‘presencia ante los sentidos’ o clara evocación de dicha presencia.

Hacia otro lado se mueve nuestra búsqueda: hacia un hipotético subsuelo de principios sumergidos en esa experiencia individual; sumergidos y que, sin embargo, echan sus raíces hasta el fondo de ella, condicionándola al punto de hacerla, a veces, incomprensible para sí

⁴ Giannini, Humberto. (1987). *La “reflexión” cotidiana, hacia la arqueología de la experiencia*, cuarta edición, Santiago: Editorial Universitaria. Cotidiano: lo que pasa cuando no pasa nada.

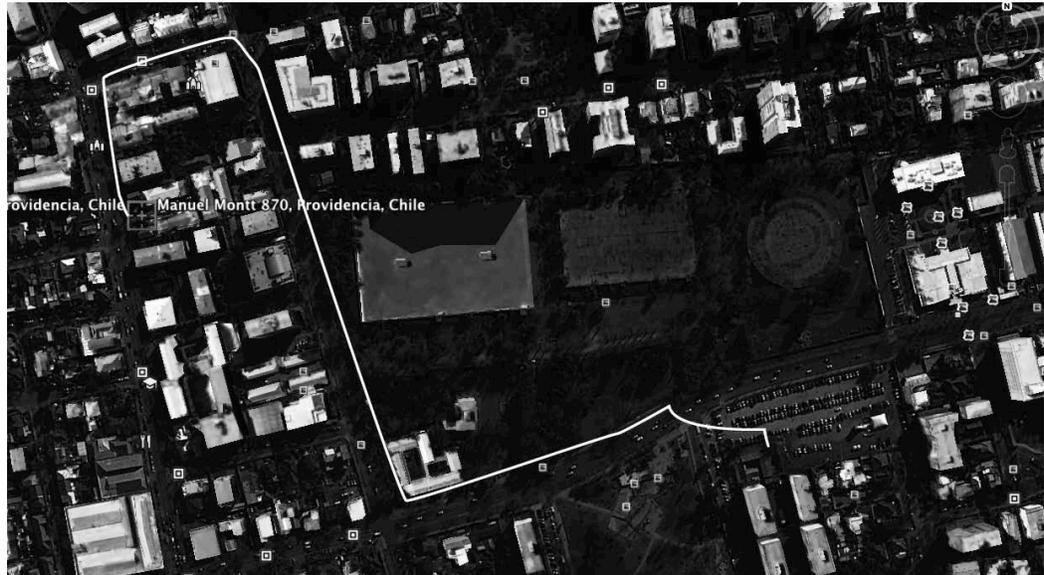


Imagen 2: *Fotografía del Recorrido 2. Fuente: Googlemaps.*

1.2. La memoria

Uno de los conceptos claves en la indagación en torno a la obra es la memoria. En efecto, a través de una operación asociada al recuerdo se llegó a la problemática central de este texto, llegando a comprender los factores que hacen posible su forma de operar.

La memoria como archivo se transforma y pierde veracidad histórica, y se construye a partir de las percepciones y vivencias personales. A esto se refiere Paul Ricoeur con respecto a la primacía de una memoria individual:

“Una serie de aporías que afectan el problema de la memoria. La primera se refiere a la difícil conciliación del tratamiento de la memoria como experiencia eminentemente individual, privada e interna con su caracterización como fenómeno social, colectivo y público. La segunda aporía se refiere a la relación que existe entre la

imaginación, en cuanto función de la ausencia de huellas temporales, y la memoria, que, aunque consista como la imaginación en una representación, pretende alcanzar el pasado, constituirlo y serle fiel. La tercera aporía se refiere al derecho a introducir consideraciones casi patológicas cuando consideramos la relación que existe entre la memoria y la construcción de la identidad personal o colectiva”⁷.

Por otro lado hay que considerar que morfológicamente estas huellas de imágenes están sujetas a dos tipos de transformaciones contradictorias entre sí. La primera considera la exageración de rasgos, mientras que la segunda se refiere a la simplificación, como bien se refiere Arnheim: *“Las fuerzas inherentes a la forma misma y las que presionan sobre ella desde el campo de huellas circundante lucharán por modificarla en dos direcciones opuestas”⁸*. Por un lado están condicionados los rasgos por la experiencia de la percepción cautivada por la memoria, dejando estos caricaturizados o exagerados de acuerdo a las condiciones que se tuvieron en ese minuto, por ejemplo, alterando las escalas, acentuando los rasgos negativos o positivos, o bien modificando los colores. La dirección opuesta sería la tendencia a la simplificación y síntesis de las imágenes, dejando solo los rasgos más característicos de las formas.

Como vemos, el contexto y la forma de la percepción directa con las imágenes dejan condicionadas las huellas de un campo visual específico y, a su vez, este queda catalogado dentro un concepto o experiencia particular en la memoria visual. Tiene gran relevancia el tipo de almacenamiento que se le darán a nuestras huellas en la memoria, porque es de esa manera que serán liberadas, dependiendo de con qué se haga la asociación.

⁷ Ricoeur, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Editorial Arrecife Producciones.

⁸ Arnheim, Rudolf. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Si quisiéramos instaurar una manera correcta de catalogación de nuestra memoria visual, deberíamos guiarnos por lo que plantea Arnheim: “*un percepto se clasificará instantáneamente solo si se cumplen dos condiciones. El percepto por definir el objeto claramente y debe asemejarse suficientemente a la imagen conservada en la memoria de la categoría adecuada*”⁹. Pero como bien sabemos, la operación de memoria a la que se refiere este texto tiene referencia a los rasgos más incontrolables de la memoria, y las diferentes relaciones, subjetividades e individualidades a las que se encuentra sujeta.

Se podría llevar a un extremo el tratamiento de la memoria en este trabajo, y decir que una configuración final de las imágenes de la memoria es casi imposible, ya que estas se ven alteradas constantemente por los miles de retazos de huellas que se acumulan día a día, constituyendo una imagen tipo *collage*.

En este trabajo en particular tenemos los retazos encontrados como huellas en la memoria, y en apariencia física real, como parte de un presente. Se sigue manteniendo un contacto directo con estas imágenes presentes y visibles, lo que permite un constante reencuentro con el campo visual retenido en la memoria. Esto podría reafirmar o contradecir las realidades de esos lugares y su contexto que se tienen catalogadas como huellas en la memoria.

En este caso, se reafirma esta representación “veraz” del pasado, que uno pierde en las imágenes que quedan en la memoria individual, y ésta es precisamente la búsqueda que se investiga. El encuentro de este recuerdo imaginado o raptado de los registros fotográficos de la época, son en definitiva la construcción posible del pasado, poder quedarse con el lugar físico del recuerdo y con el que hoy se produce un reencuentro.

⁹ Íbid.

Se puede pensar que quizás es una especie de manipulación de la memoria, orientándola hacia una visión nostálgica, pero es esa nostalgia la que da sentido a trabajar en base a esas imágenes. Sin embargo, ¿qué más propio de la memoria que el poder manipular y orientar los recuerdos como se estime conveniente?

Finalmente, en este trabajo se realiza el ejercicio de generar un cruce de lecturas de las imágenes del pasado, obstaculizada por una memoria que opera por segmentos, construida a través de chispazos de imágenes, vestigios de memoria visual, versus una nueva relación con la percepción directa. En definitiva, el interés de este trabajo se enfoca en rescatar las huellas que pueden haber quedado de un imaginario, contrastadas con una nueva identidad en el presente.

2. SANTIAGO 1985, CIUDAD INARMÓNICA

Para descifrar el archivo de esta partición, para leer su verdad en pleno monumento de esta parte, se deberá tomar en cuenta una prótesis, ese <<sustituto deformado>>. Mas queda una parte de verdad; un pedazo o un granito de verdad respira en el corazón del delirio, de la ilusión, de la alucinación, del asedio¹⁰.

Jacques Derrida.

1985: la ciudad de Santiago se crea en mí como concepto en base a una imagen heredada y creada por los relatos de otros desde el exterior, sin el conocimiento personal del lugar. Luego de mi llegada a Chile, y una vez ejecutado el primer contacto visual y físico con la ciudad, pude confrontar estas dos imágenes.

En febrero del año 1985 aterrizo en esta ciudad, capital de un país lejano, del *tercer mundo*, geográficamente instalada en un valle, con un clima que pasaba de la lluvia excesiva, con desbordes del río Mapocho, a la sequía absoluta. Un país donde era frecuente que los pobres perdieran todo a causa de las condiciones extremas del clima.

La recuerdo como un lugar de gran escasez y pobreza material, un Santiago de costumbres muy sobrias en todas las esferas sociales. Completamente parcelada y segmentada entre los distintos niveles socioeconómicos, mostraba un clasismo intrínseco de la cultura chilena, evitando todo roce entre las clases sociales, por lo tanto, muy poco armónica entre sus partes. Como bien describe el sicólogo Jorge Gissi sobre el clasismo de Chile, que se aplica también al resto de Latinoamérica:

¹⁰ Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo*. Madrid, España: Editorial Trotta.

“Institucionalización, legitimación e internalización del racismo, correlacionado con el clasismo y etnocentrismo, todos superpuestos y derivados de la Conquista, en que los vencedores son blancos y los vencidos indios, quedando los primeros en estratos medios altos y los segundos como esclavos o ‘siervos’. Los vencedores parecen ser de cultura ‘superior’ (europea) y los indios, ‘bárbaros e infieles’”¹¹.

Pude vivir de manera personal estos rasgos de la sociedad chilena, ya que a mi llegada conocí a mi familia materna de origen más bien acomodado, que vivían y se educaban en el barrio alto santiaguino. Sin embargo, mis padres insistieron en llevar un estilo de vida parisino, quisieron preservar que la educación de sus hijos fuera en un colegio particular subvencionado del barrio.

Es ahí donde se me produce un contraste entre las clases sociales. Pude vivir en carne propia a mis escasos 6 años las grandes diferencias entre la gente rica y pobre, y saber que nunca se mezclarían. Seguramente muchas de las madres de mis compañeros de colegio eran el perfil de las empleadas domésticas que tenían mis familiares. A tal nivel llegó mi experiencia, que un día nos visitaron niñas de un colegio privado con dulces para realizar una obra social, y entre las niñas estaba una prima mía.

Fuera del clasismo que ha marcado la historia del país, se visualizan muchos relatos de la realidad que se estaba viviendo, distanciados unos de otros, pero dentro de una misma ciudad. Santiago como unidad se presentaba como una suma de realidades cuya única condición de existencia era el poder darse un espacio y acomodarse en un mismo sitio sin pretensiones de armonía para la creación de una sola identidad de ciudad.

¹¹ Gissi, Jorge. (2003). “Identidad chilena: conflictos y tareas”. *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*. Sonia Montecino (comp.). Santiago: Publicaciones del Bicentenario. Pp.78-84.

Desde esta perspectiva parte mi escenario de memoria de la infancia, en la cual reconstruyo las imágenes de esta ciudad, contraponiéndola con la ciudad de donde provenía antes de mi llegada: París.

El año de mi partida había en Francia un gobierno socialista, en el que todos los factores de seguridad y beneficios eran un hecho. París es una ciudad completamente ordenada y pensada por un solo gran proyecto urbanístico (barón de Haussmann)¹² que no permite aleatoriedad; los edificios de estilos arquitectónicos determinados por el proyecto, sin contaminación, sin cableado aparente a la vista: una ciudad pensada para sentirse un ser anónimo e insignificante, pero acomodado.

Este gran contrapunto entre ambas ciudades, se suma a la búsqueda de archivos chilenos de esa época. A nivel noticioso, marzo de ese año presentaba un panorama bastante desolador, pues acontece un terremoto de gran intensidad y a nivel de derechos humanos, sucede el “Caso Degollados”. Definitivamente, mi imagen de esa época está trastocada por este contexto nacional, sin tener conciencia de aquello por mi edad.

2.1. En búsqueda de datos arquitectónicos sobre Santiago: la desordenanza

Como referencia histórica a las descripciones mencionadas en este *Santiago biográfico* de los años ‘80, es necesario crear este ítem dentro del texto para respaldar a través de la información encontrada en los archivos de la época, ciertos argumentos vistos desde una perspectiva basada en un relato biográfico.

¹² George Eugène, barón de Haussmann (1809 –1891). Prefecto del departamento del Sena entre 1853 y 1870, emprendió una profunda remodelación de París, la que otorgó a la ciudad su fisonomía actual.

Antes, será necesario plantear algunos datos históricos como marco referencial que explica esta imagen de ciudad, vinculados a una época y a una memoria autobiográfica.

El número 48 (1984) de la revista *AUCA: Arquitectura Urbanismo Construcción Arte*, titulado “Desordenanzas en la ciudad”, hace referencia a las políticas de urbanismo desarrollados durante el periodo de la dictadura. Según esta misma fuente, hasta el año 1984 se mantienen políticas reguladas casi exclusivamente por el mercado, lo que provocó un desorden abrumador. Esto implicó dejar de lado cualquier prolijidad respecto a las normas básicas de un paisaje urbano más o menos armónico en los barrios, despreocupando el “bien común” de la ciudad.

A su vez, se establece una crítica dura a los fenómenos arquitectónicos que nacen de esta “desordenanza”. Se incluyen la invasión de bombas de bencina, supermercados y playas de estacionamientos. En cuanto a las edificaciones, surge el uso de los taludes como característica típica de los edificios del sector oriente¹³.

Observamos aquí una descripción de la situación en que se encontraba el trazado urbano santiaguino:

“La ciudad no la hacen sus habitantes ejerciendo sus libertades sino los grupos económicos para su propio provecho. La única libertad que le resta al habitante es optar entre aquellas ubicaciones que estén al alcance de sus limitaciones económicas.”

¹³ Taludes o popularmente llamado “Tongo”, se refiere a edificios que a causa de las normativas de rasantes determina plásticamente los edificios convirtiéndolos en volúmenes irregulares y fachadas asimétricas.

Dejados a su libre voluntad, tales grupos económicos, como lo demuestra la experiencia reciente del “Boom” y el plop! se encauzan hacia la maximización de sus beneficios, lo que, por lo demás aparecería específicamente alentado por la política que hoy se abandona”¹⁴.

Son variados los parámetros en los que se basan los arquitectos de este número de la revista para criticar el panorama urbano santiaguino. Inician una comparación con el Plan de Suelo usado en París, tomando como ejemplo la creación de “imágenes urbanas” a través de una estricta organización de la trama urbanística, donde se considera la calle, la altura máxima de las construcciones, los jardines y pasajes interiores, todo en función de las líneas constructivas.

Los artículos publicados en este número son muy críticos de las políticas utilizadas por el Ministerio de Vivienda y Urbanismo, durante la administración del ministro Miguel Ángel Poduje, y bastante escépticos del vuelco que quieren entregar a aquéllas, ya que reconocen haber dejado de lado el rol del Estado chileno en las normas de urbanización. Según el arquitecto René Martínez, el panorama de Santiago con respecto a las políticas de expansión de la ciudad durante el año 1979 era así:

“Las circunstancias en que se desarrolla el fenómeno de expansión urbano –déficit de vivienda, severa presión demográfica, escasez de recursos y sobretodo agitación social y política– llegan a obscurecer de tal manera el problema que se termina por confundir causas con efectos. Es así que en vez de abordar el problema en su dimensión real: concentración económica, proceso de urbanización y metropolización, serios desequilibrios regionales, subdesarrollo y

¹⁴ Martínez, René. (1984). Desarrollo Urbano 1974-1984. Revista AUCA Número 48, p.17. Santiago, Chile.

dependencia externa, en fin como un proceso social-económico, se preconizan medidas terapéuticas dirigidas a paliar los efectos físicos y externos del problema sin llegar a las causas profundas. Es como atacar los síntomas sin acordarse de la enfermedad. Los efectos son, sin embargo, verdaderamente graves: deterioro físico, contaminación, extensión, disfuncionalidad, saturación vehicular, congestión central, segregación y marginalidad, pérdida de tierras agrícolas, destrucción del patrimonio ecológico, etc... ”¹⁵.

Esta descripción de Santiago, aunque anterior a la década de los ‘80, es retomada en esta edición del año 1984 como punto clave para reafirmar el panorama que se vivía por esa época. Por lo demás, no es muy distante de lo que se propone en el relato biográfico antes mencionado, lo cual permite reafirmar la memoria con argumentos sólidos.

No se debe olvidar que entre el año 1976 y 1984 se produjo además una especie de exilio de 97.000 familias, dentro de la misma ciudad, en el llamado “Plan Trienal”: para la entrega de habitaciones básicas y de subsidios, fueron deportadas a campamentos lejanos del lugar de origen en que vivían.

Podemos concluir, a partir de la indagación de documentos históricos como la revista *AUCA*, la existencia de una fuerte crítica por parte de arquitectos y urbanistas a las políticas y normativas implementadas en aquella época: la ausencia de algún ente regulador con miras a un panorama urbanístico y las prioridades que otorgaba el gobierno de esa época al mercado. Algo no muy diferente a lo que sucede hoy en día.

¹⁵ Íbid.

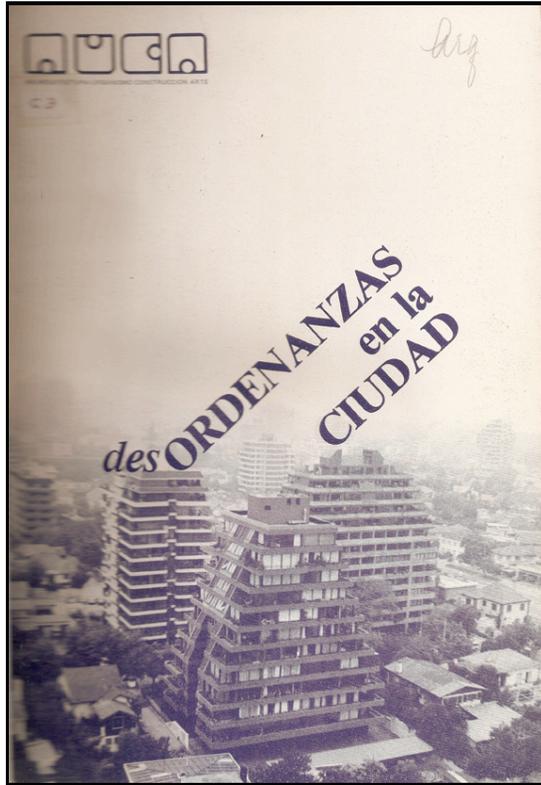


Imagen 3: Portada revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.



Imagen 4: Portada revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.



Imagen 5: Fotografía revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.



Imagen 6: Vista aérea de Santiago. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.

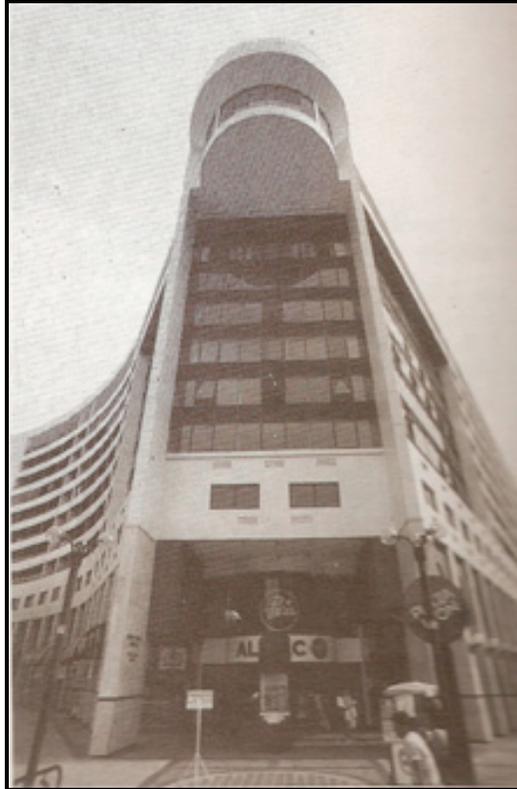


Imagen 7: Fachada Norte “Plaza Lyon”. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.



Imagen 8: Fotografía revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.



Imagen 9: *Fotografía revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.*

3. LA FLORA BASTARDA SANTIAGUINA

Consideraremos como “*flora bastarda*”, o maleza, a las plantas herbáceas sin un valor útil ni ornamental, que crecen en lugares no deseados. Son de crecimiento incontrolado, siendo una competencia directa para el buen crecimiento de la flora útil, especies de estirpe caracterizadas por su fragilidad.

La característica de este tipo de “hierba mala”, como se le llama también, es que crece de manera completamente arbitraria y espontánea, no necesita de cuidado alguno, sino que transgrede a la flora útil, robándole el agua y la luz del lugar donde crece. Las malezas tienen la virtud de permanecer en estado de latencia, por lo que en invierno las creemos muertas, pero sobreviven a las condiciones más precarias que se pueda uno imaginar. Son engañosas y trepadoras, se adaptan a todo tipo de superficies, recovecos y rincones, adaptando incluso su tamaño de manera acomodaticia.

Llama la atención la resistencia de la red de raíces subterráneas prácticamente indestructibles de esta flora, lo que dificulta su extracción, que contrariamente no sucede con las estirpes florales propiamente tales. Estas raíces están muy cerca de ser tubérculos, que se afiitan al cemento como parte de la construcción en las cunetas o en los postes del alumbrado eléctrico. Lo único que quieren estas plantas es recordarnos su existencia insignificante a pesar de todo lo que suceda en su entorno. Si fueran elementos más tétricos y de mal aspecto serían una verdadera pesadilla para nuestra visión. Pero nunca llegan a ser tan tétricas, gracias a la posibilidad de albergar especies nobles que llegan por diferentes razones, lo que hace que crezca una gran masa de maleza con toques foráneos de flora estética ornamental.

Tienen un poder mimético con el cemento o asfalto y se encuentran de manera azarosa en muchos lugares de paso, como si fueran polvo de un gran guardapolvo, como lo son las cunetas en Santiago. Estas cunetas, que son territorio de nadie, son el espacio perdido para los dueños de casa y para el urbanismo planificado, ninguno las ve ni las organiza como propiedad privada por su condición funcional de separador estructural entre la vereda y la calle.

Por otro lado, es interesante la confrontación que se produce entre esta flora espontánea y los jardines enrejados, los que muchas veces parecen más extraños y siniestros¹⁶, con una cuidada elección de plantas y colores, muy bien estructurados, pero muchas veces de mal gusto, de grandes pretensiones y que exigen mucho cuidado.

Según un estudio hecho por el especialista en botánica César Azurdía¹⁷, la maleza a la cual me refiero en este texto tiene que ver con malezas llamadas “ruderales”, pues son aquellas que están sometidas constantemente a pisoteo, es decir, crecen y viven para resistir ser aplastadas, para vivir junto a residuos de todo tipo, robando agua de la flora planificada y aclimatándose a la contaminación capitalina.

¹⁶ Si tomamos este término como bien dice Freud, “cuanto más orientado esté un hombre en el mundo, tanto menos fácilmente las cosas y sucesos de éste le producirán la impresión de lo siniestro”. Freud, Sigmund. (1919). *Obras completas: lo siniestro*. Cap. CIX.

¹⁷ Azurdía, César. (1984). *La otra cara de las malezas*. Guatemala: Tikalia. Pág. 6.

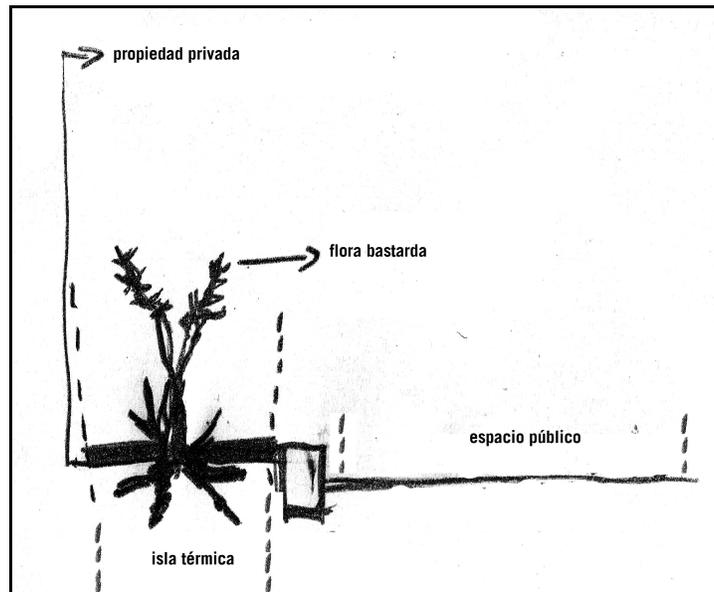


Imagen 10: *Esquema visual de conceptos, Mariana Young (2012).*

3.1. Recolección e identificación de la flora bastarda

Es en el deambular por barrios de Santiago donde se han encontrado las especies que van a ser parte del muestrario en que se basa esta investigación. Se recolectaron las especies que se consideran más reiterativas y representativas de este tipo de flora.

Las muestras obtenidas para hacer parte de un trabajo de clasificación están determinadas por ciertos factores establecidos para la búsqueda y recolección de esta flora. Por un lado, tiene que ser flora que se encuentre dentro de los trayectos de desplazamiento cotidianos en la ciudad. Este factor es importante porque tiene directa relación con una de las características básicas que se plantea en esta memoria sobre este tipo de especies: la capacidad que tienen de estar presentes en todos los rincones de los barrios santiaguinos, creando un encuentro permanente y genuino.

Por otro lado, se consideró que estas especies tienen que ser parte de las “islas térmicas”: pueden venir de los más variados orígenes, pero lo importante es que sean parte de estas zonas que preservan el “calor” para mantenerlas vivas. En las “islas térmicas”, estas especies se mimetizan entre sí y con el territorio en que se encontraron, haciéndose muchas veces imperceptibles las particularidades como especies unitarias.

Después de la recolección de flora, se procedió al escaneo de lo recaudado. Esto sirvió para el mejor análisis morfológico de cada una de ellas y de esta manera tener mayor claridad para la identificación, clasificación y posterior investigación sobre la consideración de ellas en la literatura especializada en botánica de la cuenca santiaguina.



Imagen 11: *Escaneo de las especies recolectadas en los trayectos cotidianos de desplazamientos por Santiago, Mariana Young (2012).*

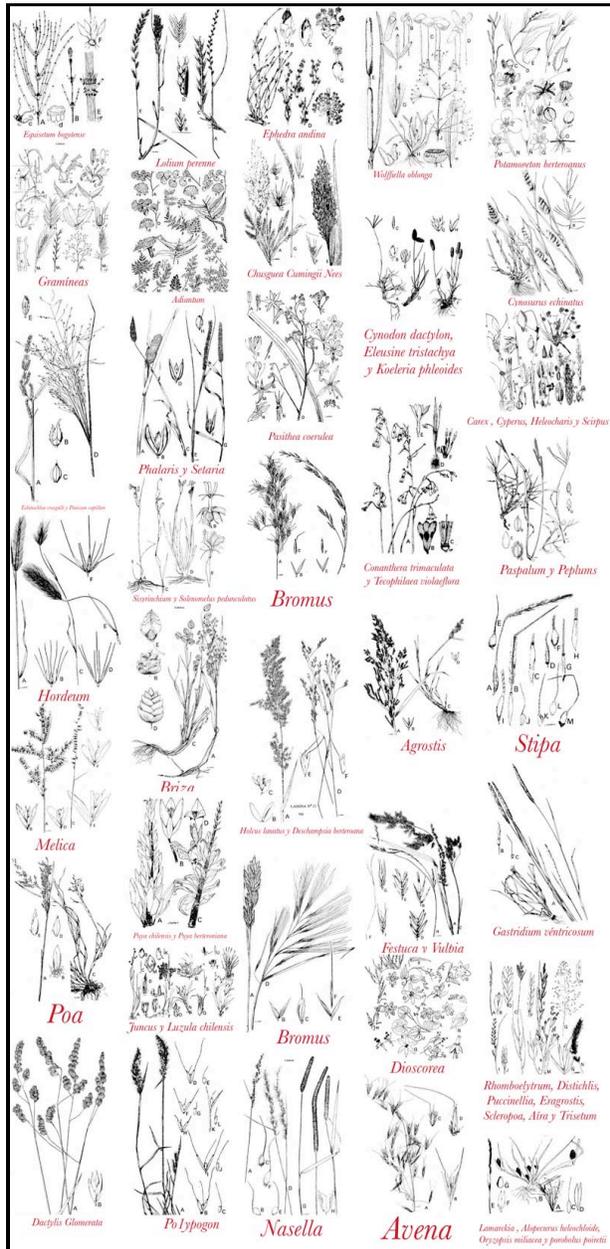


Imagen 12: Láminas de flora encontrada en la cuenca Santiaguina¹⁸. Fueron seleccionadas por analogía a la flora recolectada o fotografiada en los recorridos por los barrios de Santiago. Cada especie tiene su nombre científico.

¹⁸ Navas Bustamante, Luisa Eugenia. (2001). *Flora de la cuenca de Santiago de Chile, Tomo I, Pteridophyta, gymnospermae y monocotyledonea*. Obtenido el 10 de mayo, 2011, Facultad de Química y Farmacia, Universidad de Chile, Biblioteca Digital de la Universidad de Chile, sitio web: http://mazingher.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/ciencias_quimicas_y_farmaceuticas/navasl01/

Las especies incluidas en las próximas páginas corresponden a floras no encontradas dentro de los estudios botánicos revisados anteriormente, pero se consideran que pertenecen como fieles representantes de la “flora bastarda” santiaguina.

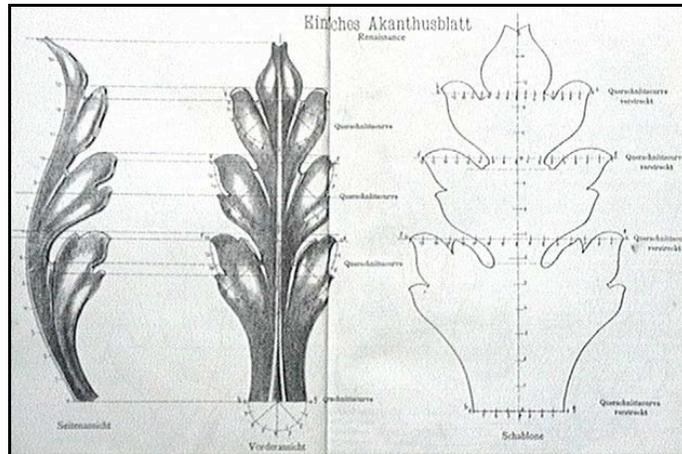


Imagen 13: Ilustraciones de la hoja y la planta “*Acanthus mollis*”, comúnmente llamada acanto.

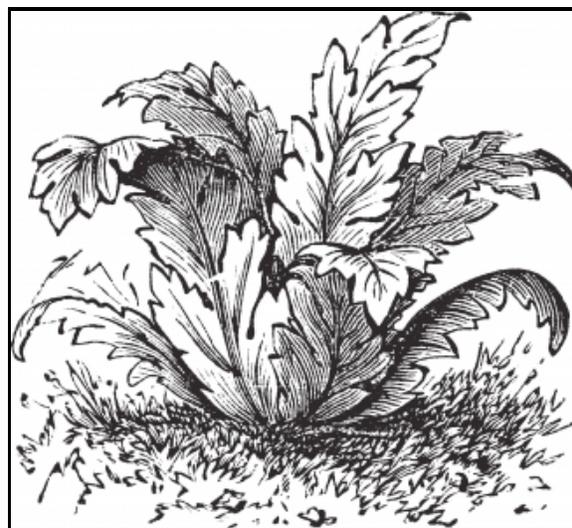


Imagen 14: Ilustraciones de la hoja y la planta “*Acanthus mollis*”, comúnmente llamada acanto.

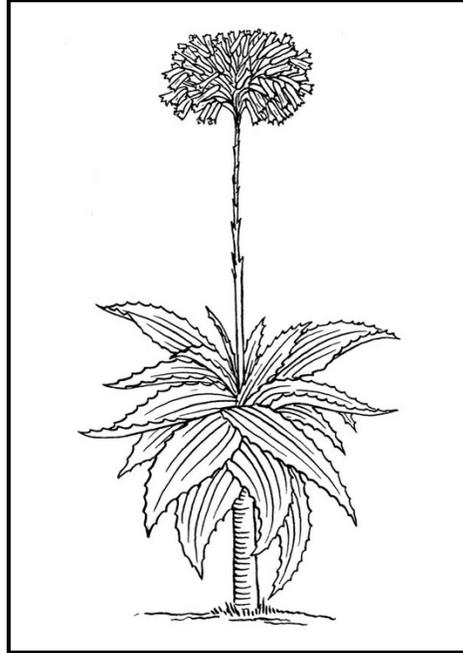


Imagen 15: Ilustración de “*Aloe Barbadensis*”, comúnmente llamado *Aloe Vera*.

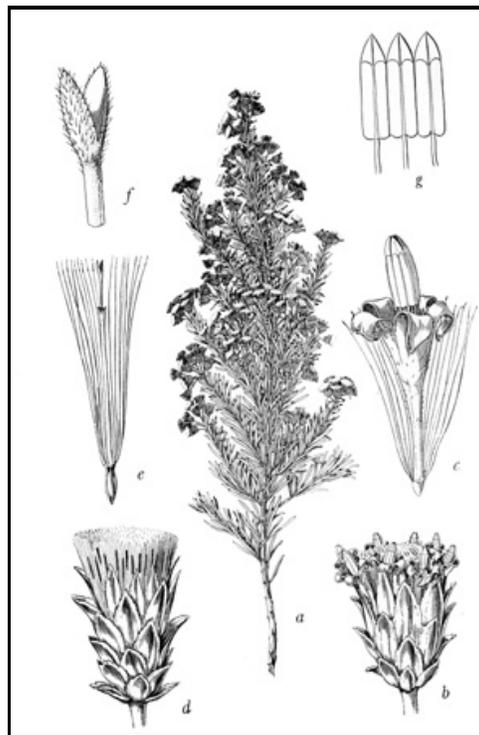


Imagen 16: Ilustración “*Baccharis*”, comúnmente llamano *Vautro* o *Radín*.

4. REFERENTES

Este capítulo tiene como objetivo entregar todos los aportes de referentes artísticos que fueron observados y analizados durante el proceso de trabajo artístico de estos dos años.

El contenido de esta sección se dividirá en tres tipos de referentes. En primer lugar mencionaremos aquellos que se vinculan al cómo se llega a este trabajo y cuál fue el método utilizado para llegar al objeto de estudio. Luego se expondrán los referentes vinculados con el objeto de estudio de este trabajo. Finalmente, aquellos relacionados con la construcción de las imágenes denominadas “Los puntos de vista”.

4.1. Creer en un método

Las operaciones a partir de las cuales nace este trabajo se vinculan casi de manera literal a muchas de las experiencias retratadas principalmente por artistas vinculados al Land Art, como las andanzas de Richard Long y Robert Smithson, pero sobretodo el caso de Hamish Fulton y la caminata, el deambular a la deriva¹⁹, ser un *flâneur* de la improductividad. Cargar de significado las caminatas como método de trabajo, único conector posible para el encuentro con el objeto de estudio, creer en las reglas auto propuestas, considerándose a veces obsesivas, llegando casi al absurdo en los trayectos por la ciudad, si es que se piensa que se pueden provocar encuentros con la flora bastarda en diferentes paraderos que no son dentro de la rutina. Muchas veces fui referenciada por

¹⁹ Modo de comportamiento experimental ligado a las condiciones de la sociedad urbana, técnica de paso apresurado a través de ambientes variados. Se usa también, más particularmente, para designar la duración de un ejercicio continuo de esta experiencia (Guy, 1957).

personas que tenían conocimiento de mi trabajo sobre mejores lugares donde encontrar este tipo de especies. En su gran mayoría se referían a sitios eriazos en las periferias de la ciudad de Santiago. Sin embargo, para mí la proeza está justamente en esta experiencia que tiene que ver con el encuentro casual dentro de los trayectos obligados de recorrido cotidiano, creyendo en estos encuentros como iluminaciones en mi camino. Creo que es este punto donde, como bien define Robert Smithson en *“El clima de la vista”*, hay dos tipos de artistas o críticos de arte, que se determinan por un clima de la vista que depende de nuestro cerebro y ojo: define dos tipos, el “húmedo”²⁰ y el “seco”. Ciertamente, la mirada en que trabajo tiene que ver más con la que él denomina “mente de lodo o de arcilla”, búsqueda que se produce en el desierto.

Crear en estas operaciones de trabajo que tienen que ver con experiencias en la caminata es lo que me relaciona con el trabajo de Fulton, Alys y Smitson. Fulton, cuyo trabajo se basó en la experiencia de la caminata –“Walking artist”– presenta una experiencia que constituye al mismo tiempo método de trabajo y obra en sí misma, llegando muchas veces al punto de no quedar registrada. A pesar de todas las diferencias que se puedan tener con este artista por el carácter heroico de sus proezas románticas, de sus grandes caminatas por la naturaleza (véase Imagen 17 y 18), el método de Fulton me sirve de referencia en esta memoria de obra, considerando la fase preliminar a la captura fotográfica, quedándose con la experiencia de las impresiones del paseante. Está puesta la confianza en el método de mi trabajo, caminatas que van gestando un imaginario que se forma a partir de la inercia e insignificancia de los paisajes por recorrer a diario, dándole un espacio y relevancia, como las experiencias de grandes encuentros con la naturaleza tipo Fulton.

²⁰ “El artista o el crítico de cerebro húmedo y oscuro terminará sin duda apreciando cualquier cosa que sugiera saturación, que tenga un efecto acuoso, una filtración generalizada, descargas que sumerjan las percepciones en una oleada de observación chorreante. Se sienten agradecidos por el arte que evoca estados líquidos generales y desprecian la desecación de lo fluido. Su rechazo a la aridez significa que preferirían ver arte en un escenario lleno de follaje cubierto de rocío” (Smithson, 2009, p. 124).



Imagen 17: *A Condor*, Hamish Fulton (1972).



Imagen 18: *The Pilgrim's Way*, Hamish Fulton (1971).

Es en este punto, dentro de la experiencia de la caminata –y eliminando toda estrategia de producción como espera de un resultado–, que nos referiremos también al cuerpo de obra del artista Francis Alys, principalmente a dos de sus trabajos. Por un lado “*The Loop*” (1997), un viaje de un mes que realizó desde Tijuana a San Diego, sin cruzar nunca la frontera entre México y Estados Unidos,

produciendo una obra con registros a partir de historias, notas, tickets de avión acumulados entre aeropuertos y estaciones a lo largo de la costa del Pacífico. El recorrido incluye Ciudad de México, Ciudad de Panamá, Santiago, Tahití, Auckland, Sydney, Singapur, Bangkok, Rangún, Hong Kong, Shanghai, Seúl, Anchorage, Vancouver y Los Ángeles, concluyendo con el envío de una tarjeta postal como registro del viaje.

Esta obra se basa en la creencia de un método de trabajo que se transforma en la obra principal, más allá de los encuentros o resultados aparentes a través de pequeños gestos que nos crean un imaginario sugerente, lleno de expectativas e incertidumbres sobre las experiencias del artista. A pesar de sus grandes desplazamientos por el mundo para evitar esta frontera, rozar todos los límites posibles que no sean los caminos evidentes a seguir con lo que se considera ilustrar una experiencia, recorridos que solo quedan en la retina como trazados en una postal, evitando todo tipo de registro anecdótico.

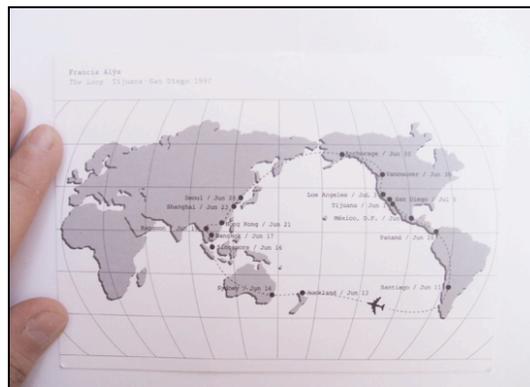


Imagen 19: Mapa del viaje realizado, *The Loop*, Francis Alys (1997).

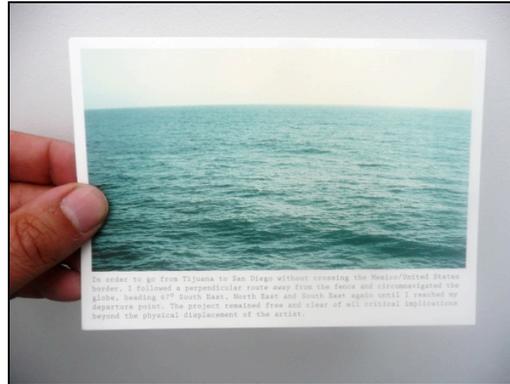


Imagen 20: *Postal enviada del viaje, The Loop, Francis Alys (1997).*

Por otro lado, se considerará el trabajo de Alys en su obra “*Cuando la Fe Mueve Montañas*”, realizado en la ciudad de Lima recién liberada de la dictadura (2002). En este caso bien cabe la frase de Cuauhtémoc Medina “*máximo esfuerzo, mínimo resultado*”²¹, pues este referente tiene que ver con la experiencia misma más que con los resultados. Como señala Corinne Diserens en el mismo libro: “*en lugar de querer llegar a convertirse en literatura, las acciones de Francis van un paso atrás, para asistir al surgimiento de los mitos urbanos*”²².

Es bastante más fácil llevar a extremos este tipo de metodologías autoimpuestas y que se queden en una experiencia personal asumida bajo una necesidad absoluta del cumplimiento de las reglas que dan sentido a nuestro hacer. Para mí este trabajo es un referente de la rotura de límites que tienen este tipo de acciones, por lo general muy individuales. Aquí todos estos paradigmas del trabajo personal del artista y sus obsesiones se rompen, extendiéndose a una acción comunitaria, trabajando junto a la gente que tendrá como único pago la

²¹ Medina, Cuauhtémoc. (2005). Máximo esfuerzo, mínimo resultado. En Francis Alys y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Editorial Turner.

²² Diserens, Corinne. (2005). Fronteras y salidas del metro. En Francis Alys y Cuauhtémoc Medina, *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid: Editorial Turner.

entrega de una experiencia conjunta, aportando a la memoria colectiva de un pueblo, donde quedan fuera la racionalidad y resultados.



Imagen 21: *Cuando la Fe Mueve Montañas, Francis Alys (2002).*

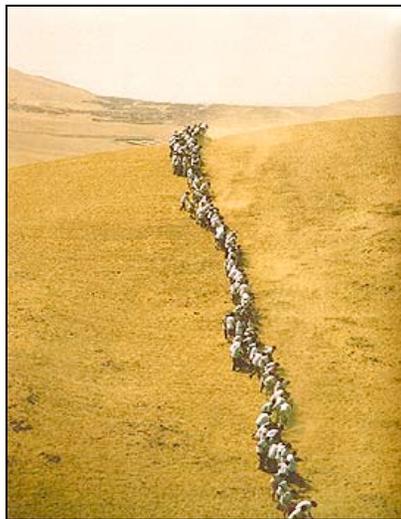


Imagen 22: *Cuando la Fe Mueve Montañas, Francis Alys (2002).*

Los procedimientos del andar en el trabajo que se despliega en este texto son gestos simples, son los encuentros de materias orgánicas imperceptibles al

deambular en los espacios cotidianos. El caminar, en este caso, no significa ningún gran movimiento ni un gran documento, sino la documentación de estos encuentros a partir de la mirada de un observador *amateur*, evitando las apreciaciones especializadas.

4.2. Objeto de estudio: “flora bastarda”

Sobre el objeto de estudio en específico se encontró el trabajo del artista Matías Labbé y del artista francés Paul Armand Gette, quienes desarrollaron un cuerpo de obra basado en el encuentro de este tipo de flora espontánea y urbana. En Labbé nos encontramos con su trabajo “*Malezarios*” (2004), trabaja de manera íntima con las malezas encontradas en su jardín, construyendo un “malezario” en el que las cataloga como objetos taxonómicos, y las enmarca como especies únicas, dándoles un valor. Este es un referente que se aproxima bastante al trabajo mencionado en este texto, realizado el primer semestre de 2011, principalmente por el interés genuino de catalogación de especies que no se encuentran en la literatura especializada en botánica.

De la misma manera es como Paul Armand logra contener su trabajo “*Succession secondaires*” (1972-1973), a través de la creación de fichas botánicas donde va catalogando y fotografiando las especies que extrae. Estas especies son encontradas de acuerdo a recorridos específicos por la ciudad de París, trazados que contornean los bordes del Sena y del canal Saint Martin. A estas muestras Armand les agrega un texto, que corresponde a las descripciones científicas de las especies encontradas.

Es evidente el vínculo que tiene esta memoria con respecto al objeto de estudio de estos dos trabajos. Pero más allá de este punto, relaciono estas obras

como referente por el uso de la intimidad con que se relacionan los artistas y también la necesidad de selección y catalogación. Es en ese cuidado en que se produce la extracción de especies florales, dentro de un contexto específico y que no salga de ese circuito autoimpuesto. Permanecer dando relevancia al contexto o método de trabajo coherente con ese espacio íntimo, que puede ser muy personal, pero que da sentido a la construcción de estos “malezarios”.

Esta es la misma pulsión que determina el inicio de mi trabajo el primer semestre del año 2011, trabajando bajo la paradoja de que funciona bajo las propias normas y contexto específico, sin tener que huir a encontrar más especies, ni tampoco con pretensiones de realizar un gran malezario santiaguino. Más bien se trata del entendimiento de la intimidad de las decisiones, constatar que esto se da en un determinado contexto cotidiano, perteneciente a una realidad individual de la persona que trabaja bajo sus preceptos: en el caso de Labbé en su jardín, y en el caso de Armand a través de un recorrido guiado por el río Sena.



Imagen 23: *Malezario, Matías Labbé (2004).*

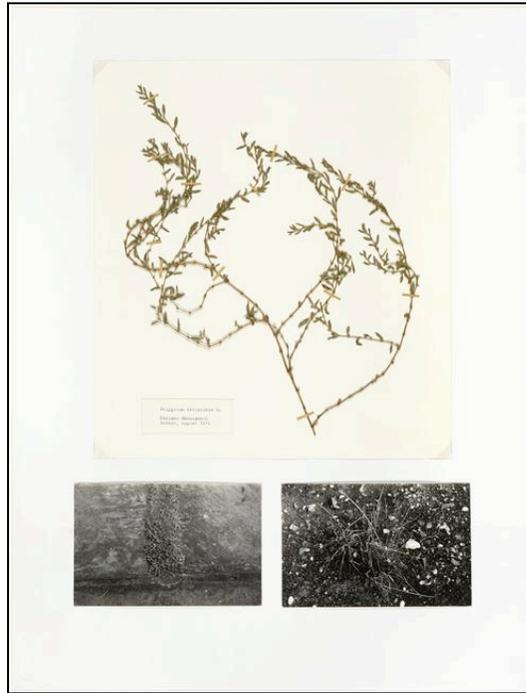


Imagen 24: “*Succession secondaires*”, Paul Armand Gette (1972-1973).

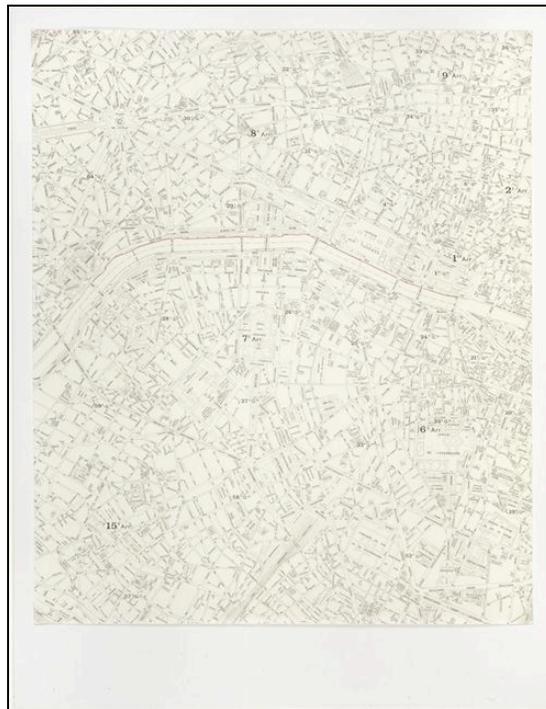


Imagen 25: Trazado de recorrido, “*Succession secondaires*”, Paul Armand Gette (1972-1973).



Imagen 26: “*Succession secondaires*, Paul Armand Gette (1972-1973).

4.3. El lugar

Con respecto a este tema debo nombrar primeramente como referente a la artista plástica chilena Voluspa Jarpa, quien ha tratado extensamente el tema de los sitios eriazos encontrados en los barrios del centro de la ciudad de Santiago, como espacios de vacíos en medio de otras realidades, o como “*un pedazo de imagen de la periferia que aparece en el centro*”²³.

²³ <http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/03/jarpa-cat-logo-ggm1.pdf>

Después de 21 de años de la realización de sus pinturas denominadas “*El sitio eriazo*” (1992) y “*No ha lugar*” (1997), puedo deducir que las problemáticas dentro de la ciudad de Santiago se siguen manteniendo, las mismas malas prácticas dentro de los barrios, donde no existe ningún tipo de política urbanística. Estos lugares sobreviven y se instalan como retazos de vacío o de residuos, que ponen resistencia a todo tipo de intenciones de implementación de planes urbanos, a pesar de los múltiples *booms* inmobiliarios que han sucedido en el transcurso de todos estos años. Por otro lado, en el trabajo realizado por la artista para “*Santiago/La Habana– Serie de Eriazos*” (1997), hay otro punto en que me encuentro en vínculo con su obra: el énfasis en el encuentro que hace dentro de los propios lienzos pintados con la “flora bastarda”, dándoles el valor y características propias de la pintura de naturalezas muertas clásicas.



Imagen 27: “*Serie de los eriazos*” (1995), Óleo sobre tela, Colección de Arte Contemporáneo Galería Gabriela Mistral.



Imagen 28: “No ha lugar” (detalle instalación), 1997. Serigrafía, Colección Particular.



Imagen 29: “No ha lugar” (detalle instalación), 1997, Serigrafía, Colección Particular.

Sobre el asunto de los lugares trabajados, y particularmente la situación ambigua que existe en los límites y bordes entre la propiedad privada y la pública, es relevante tomar en cuenta el trabajo que hizo Gordon Matta Clark el año 1973, con la compra de los “*Fake estates*”, lugares de la ciudad de Nueva York periódicamente subastados. Allí se encontraban los "gutterspace", pequeñas islas de tierra generadas por vacíos en la topografía y el urbanismo, y la expansión de obras públicas. El artista compró a su nombre quince de estos lotes, catorce en Queens y uno en Staten Island, dejando una reflexión sobre la invisibilidad de estos lugares por ser espacios de orden cotidiano y de tránsito permanente, dándoles una presencia tanto en la compra de estos como en los registros obtenidos, desde las fotografías de estos entornos y hasta los documentos de la compra venta. Por lo demás, el armado de los espacios es la misma operación usada en el proceso de obra que trata este texto, es decir, armando la panorámica de estos lugares a través de la unión de fotografías.

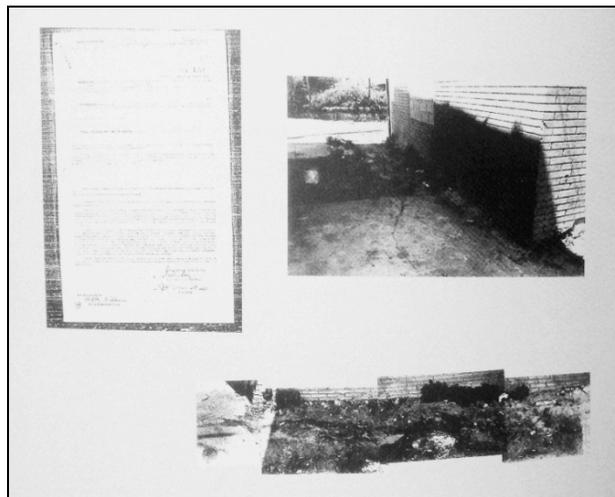


Imagen 30: fotografías y escrituras de propiedad de “*Fakes Estates*”, Gordon Matta Clark (1973).

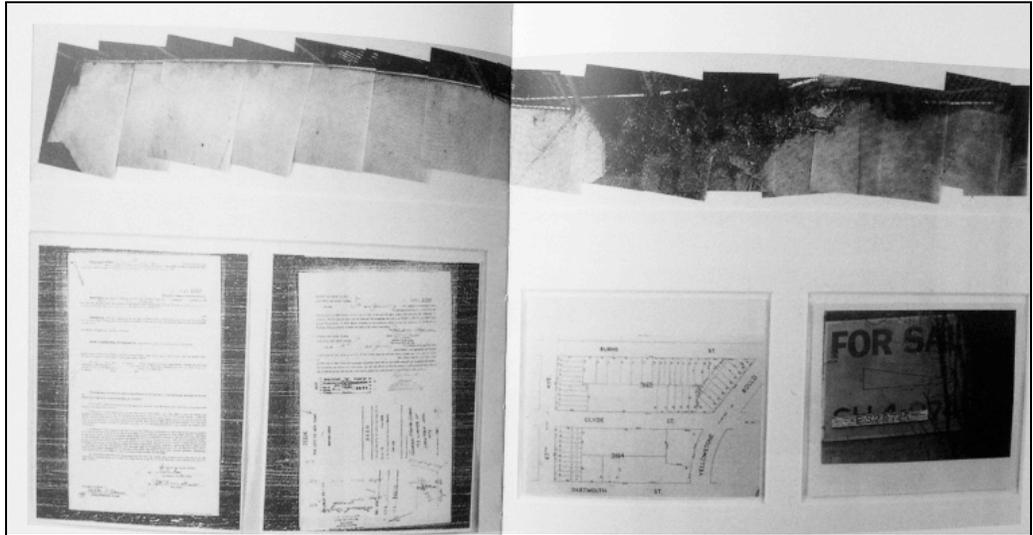


Imagen 31: fotografías y escrituras de propiedad de “Fakes Estates”, Gordon Matta Clark (1973).



Imagen 32: fotografías y escrituras de propiedad de “Fakes Estates”, Gordon Matta Clark (1973).

Por otra parte, también encontramos fotógrafos, como el artista conceptual Lewis Baltz y su obra “Nevada”, y la serie “Terres brûlées” del artista francés André Forestier, ambas dedicadas a fotografiar, como temática central de sus trabajos, lugares que son completamente residuales. Vale la pena mencionarlos porque para este trabajo presentan una similitud de objetos encontrados y de las composiciones que se construyen de manera azarosa en estos espacios de

supuesto vacío, lo cual nos lleva a suponer situaciones inquietantes que pueden haber sucedido en estos lugares olvidados, indiferentes a las ciudades y su planificación.



Imagen 33: *serie de fotografías, “Nevada”, Lewis Baltz (1977).*

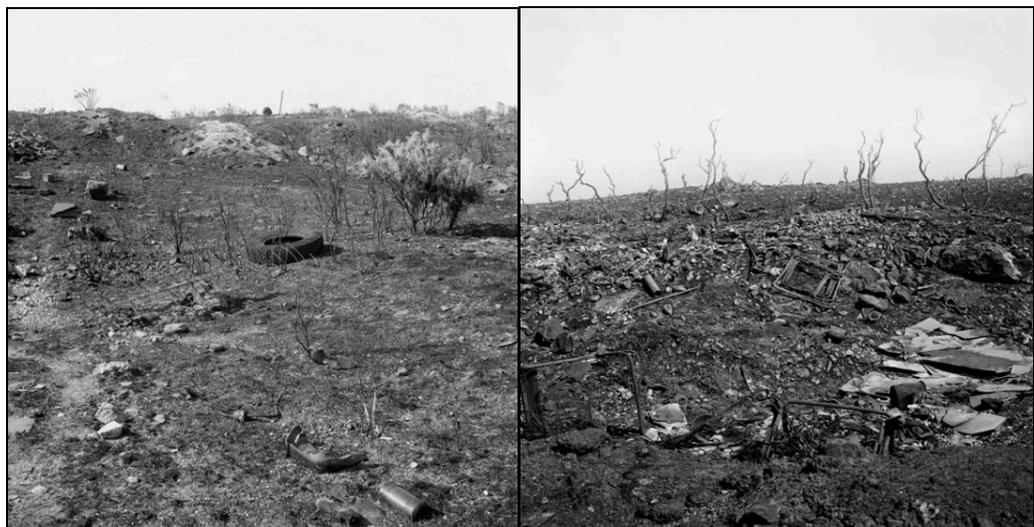


Imagen 34: *serie de fotografías, “Terres Brûlées”, André Forestier (1989-1991).*

4.4. Los puntos de vista

Con respecto al montaje de las imágenes y su armado para la aplicación de panorámicas, son tres los artistas y sus cuerpos de obra fundamentales los tomados como referentes: Jan Dibbets, David Hockney y Andreas Gefeller.

En el caso de estos artistas, mi trabajo se relaciona con ellos por el proceso de obra, desde la manera de concebir la toma fotográfica hasta el armado final de ellas. El trabajo consiste en tomas fotográficas múltiples y avasalladoras de un lugar, poniendo el foco de la cámara donde se trata de dar enfoques analíticos a los espacios u objetos desde puntos de vista poco convencionales con respecto a la fotografía descriptiva y neutral, donde se trata de dar enfoques analíticos a los espacios u objetos. Muy por el contrario, con diferentes puntos de vista y cambios de perspectivas, lo retratado va tomando un aspecto amorfo que, al unirlo, traduce los espacios y sus detalles.

En el caso de Jan Dibbets, el artista conceptual holandés busca la toma de un lugar y los diferentes puntos de vista que pueden aparecer en una imagen de un espacio determinado. Las series fotográficas que realiza las reconstruye de manera circular, o bien siguiendo la línea de horizonte, y las complementa o modifica con dibujos.



Imagen 35: “*Saenredam InK Zürich*”, Jan Dibbets (1978–1979)



Imagen 36: *“Vondelpark”*, Jan Dibbets (1979).



Imagen 37: *“De ronde Lutherse Amsterdam”*, Jan Dibbets (1985).

David Hockney, inspirado por las pinturas cubistas de Picasso, busca devolver a las imágenes fotográficas las cualidades pictóricas que estas tienen, componer imágenes deconstruyendo los lugares fotografiados o bien entregando más elementos para poder llegar a una imagen más completa: casi en tres dimensiones, una mirada de objetos, entornos y personas completamente cotidianos, entregándoles gran expresividad.



Imagen 38: *“Pearblossom Highway”*, David Hockney (1986).

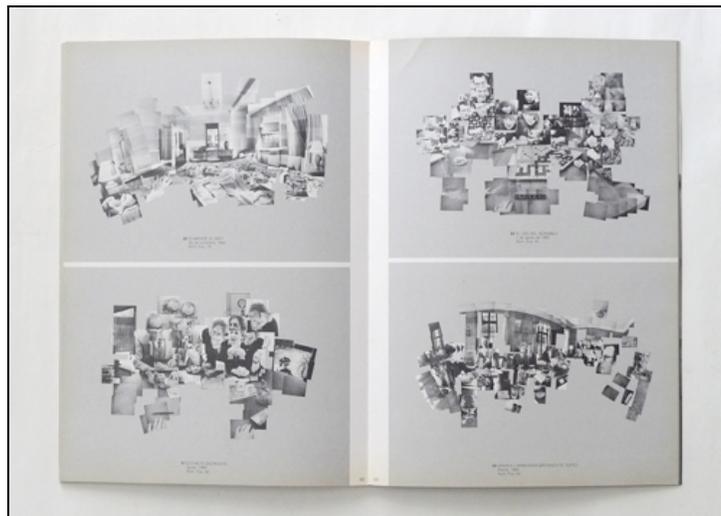


Imagen 39: *“Chair”*, David Hockney (1985).

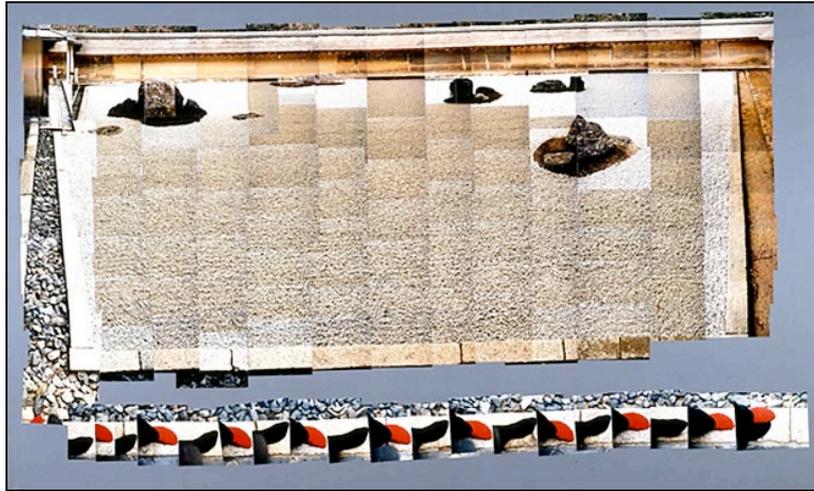


Imagen 40: “*Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple*”, David Hockney (1983).

El artista alemán Andreas Gefeller, con su obra “*The Supervisions series*” (2002), se basa en imágenes de zonas urbanas que revelan vistas de sitios públicos y sus superficies.

Sus fotografías se vinculan directamente con los lugares a los cuales se refiere este texto. Además, se encuentra otro aspecto muy importante dentro de su obra, que ha servido como referente de analogía en lo que respecta a la operación fotográfica que utiliza el artista, lo que permiten obtener estos puntos de vista casi imposibles y tomas realizadas desde diferentes perspectivas, que solo son evidentes si es que hay un acercamiento de parte del espectador. Desde la vista global de las imágenes, se presenta un recorrido visual por diferentes *punctums* de las fotografías con una riqueza en detalles de todo tipo.

Finalmente, en cuanto al armado de las imágenes en su globalidad, este se conforma por el montaje de muchos fragmentos de fotografías unidos para la formación de la reproducción final.



Imagen 41: Serie *“The Supervisions series”*, Andreas Gefeller (2002).

5. ANÁLISIS DE OBRA

5.1. Antecedentes de la obra

En este capítulo se busca dar a conocer los procesos en los que se ha trabajado durante un período de dos años (2011-2012), los que anteceden la obra plástica que trata en específico este texto.

El trabajo parte desde un punto de vista más gráfico e ilustrativo, haciendo un vínculo directo con piezas propias del diseño gráfico u ornamental. Luego se fueron borrando los límites que las hacían parte de esta disciplina, llevándolas a un plano más experimental, perdiendo un poco el control de las imágenes, ya que se insertan interrogantes a resolver desde la gestación de estas hasta su armado final.

Como inicio en este proceso de experimentación visual, que coincide con el primer período del año 2011, se trabajó focalizando el objeto de estudio “*flora bastarda*”, especies que fueron extraídas del contexto donde florecen. De esta manera, el trabajo se basó tanto en las características biológicas, morfológicas y botánicas, como desde un punto de vista más sociológico, referente a la connotación negativa que ellas ocupan dentro de la categoría de la flora tradicional ornamental. Visualmente se quiso voltear este aspecto desfavorable, dándole un valor ornamental a una especie que tradicionalmente no entraría en esta categoría.

En la segunda etapa del proceso del estudio se analizó la relación que tienen estas especies con el contexto en que se desarrollan, crecen y viven dentro de la ciudad de Santiago. Se puede observar la problemática de cómo se construye la memoria emotiva de una ciudad, y en este caso en particular, a través de un vaso

conductor que es la flora bastarda santiaguina. Esta se presenta en este texto en el transcurso de estos dos años, manteniéndose como un punto neurálgico en el proceso de las piezas visuales que se presentan.

Año 2011

Durante el primer semestre del año 2011, puede considerarse que las estrategias de producción obtenidas en los trabajos visuales demuestran una notable cercanía con las piezas relacionadas al diseño, como se comprueba en los papeles murales, realizados en base a la creación de patrones provenientes de la flora bastarda.

El aporte de este proceso y los objetivos logrados se vinculan esencialmente a un trabajo analítico, descriptivo y morfológico de la flora, un acercamiento a las formas encontradas y a las condiciones particulares en que se encontraban en el entorno ciudadano. Esto produjo un trabajo de tipo botánico, con respecto a la investigación y catalogación de estas especies, lo que ha permitido una familiarización, identificación y fuente de conocimiento insospechada con respecto a estas especies.

La operación de trabajo, como se dijo anteriormente, parte de la extracción de las especies, aislándolas de su contexto y disponiéndolas como módulos repetidos, apuntando a lo reiterativas que son en los barrios de Santiago. La decisión de utilizar como soporte el papel mural, surge con la intención de lograr exagerar el aspecto invasor de esta flora, hasta lograr traspasar visualmente su presencia en los espacios internos de las habitaciones santiaguinas, llegando a poblar los muros por completo.

Asimismo, cabe destacar que dentro de los propósitos de utilizar esta pieza clásica de ornamentación, está el intentar camuflar la flora bastarda, es decir,

tomar su imagen como diferentes módulos de patrones y la repetición, de manera que si se utilizan de manera convencional, la flora bastarda llega a engañar al espectador, haciéndolo creer que se trata de una especie nueva de flora ornamental.

Durante los recorridos rutinarios de diario transitar, se efectuaron una serie de recolecciones de flora bastarda. Luego de conseguir una amplia gama de muestras, se procedió al escaneo de las consideradas más representativas de este tipo de vegetación. Posteriormente se realizó la identificación en relación a los estudios científicos de botánica, pudiendo clasificar esta flora con sus respectivos nombres, vulgares o científicos. A partir de esta fase exploratoria, se tomaron aquellos escáneres considerados los más interesantes, para la futura manipulación de estas imágenes capturadas en el computador. Al ser escogidas las imágenes, se imprimieron en hojas de papel bond tamaño carta y se procedió a intervenir con pintura y lápices de colores, obteniendo como resultado ilustraciones que fueron retornadas al computador, escaneándolas para poder ser manipuladas digitalmente (*véase Imagen 42*).



Imagen 42: *Pertenece a las ilustraciones escaneadas transformadas en patrones de papeles murales. Técnica: impresión en blanco y negro impresora casera, intervención con acrílico, lápices mina, lápices de colores, corrector y lápices pasta.*

Con esta imagen intervenida de vuelta al computador es cuando se inicia la creación de los módulos que se transformaron en patrones de repetición de grandes tramas (véase *Imagen 43, 44, 45, 46, 47 y 48*).



Imagen 43, 44 y 45: *Pertencientes a los papeles murales diseñados. Técnica: impresión en plotter, papel bond. Tamaño: 200 x 100 cm.*

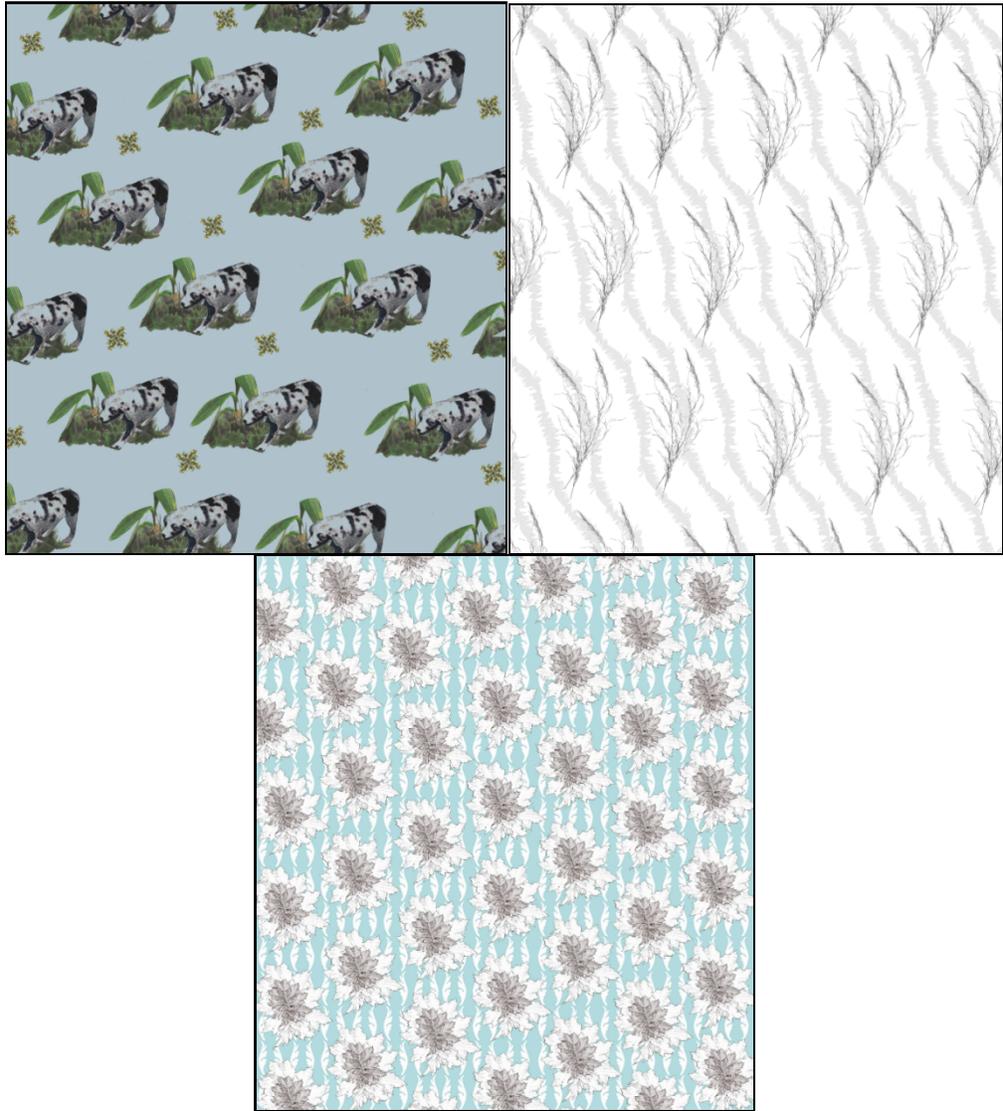


Imagen 46, 47 y 48: *Pertenecientes a los papeles murales diseñados. Técnica: impresión en plotter, papel bond. Tamaño: 200 x 100 cm.*

Entonces, se escogió una de las pruebas impresas que tuviera más semejanza con aquellos papeles que se encuentran en el mercado. Esta prueba fue impresa en rollos básicos de papel mural, de 14 metros de largo y color ahuesado, para luego instalarla en una sala/bodega del Magíster en Artes de la Pontificia Universidad Católica de Chile (véase *Imagen 49 y 50*).



Imagen 49: *Perteneciente al papel mural escogido y montado en la sala/bodega del Magister. Técnica: papel mural color ahuesado impreso en plotter a color. Medidas de rollo impreso: 1400 x 70 cm.*



Imagen 50: *Detalle escaneado del papel mural montado en la sala/bodega del Magister.*

El segundo semestre de 2011, continuando con los mismos propósitos de investigación, se presenta un cambio de orientación con respecto al objeto de estudio, pues se concentra el trabajo visual en los espacios donde se encuentra la flora.

A través de un trabajo fotográfico, se comienza con una documentación de diferentes espacios donde crece esta flora, revelando en estas imágenes las características propias de estos lugares que se encuentran dentro de la ciudad de Santiago.

Esta documentación habla de los trayectos fotográficos donde se realizaron los hallazgos de flora bastarda. Es a través de varias de estas imágenes donde se crea una panorámica de estos espacios que tienen características particulares: crecen en lugares que pertenecen a límites entre la propiedad pública y privada, florecen espontáneamente, sin ningún precedente de cultivo ni cuidado del ser humano.

Además de las características de estos espacios, se presenta una paradoja al encontrar lugares tan desolados insertos en medio de la ciudad. Fue un semestre en que se trabajó en torno a una reflexión sobre estos lugares que son, por un lado, tan misteriosos y, por otro, tan familiares al cotidiano de todo santiaguino. Cabe destacar que aparecen como punto de interés gracias a la experiencia de la caminata cotidiana, determinada por la búsqueda de estos lugares, y que al fotografiarlos posteriormente, se encontró una serie de relatos que se arman a través de las huellas de desechos, que hacen especular y suponer sobre lo sucedido en estos lugares, convirtiéndolos en testigos de escenas misteriosas. Como bien describe Voluspa Jarpa al hablar de su obra pictórica: *“Pintar el sitio eriazo era difícil. No tenía hitos visuales importantes, excepto en sus límites topográficos y en algunos objetos degradados visualmente, que servían para*

“armar” el primer plano y, con esto, la ilusión pictórica de la tridimensionalidad”²⁴.

En esta fase del proceso y en busca de dar testimonio de estos lugares es que van apareciendo a través de esta documentación panorámica, rasgos propios de cada uno de esos lugares.

En el armado de estas panorámicas de gran tamaño, rozando muchas veces con la escala 1.1, compuestas por muchas fotografías en el computador, comienzan a superponerse unas sobre otras, operación que se origina inicialmente para poder unir las y mostrar de la manera más clara posible el lugar de interés, enlazando cada imagen con la siguiente.

Por otro lado, esta estrategia me da la posibilidad de empalmar los encuadres ampliados y más ilustrativos del lugar con los detalles de zoom más cerrado, que retratan los hallazgos de flora en estos lugares, superponiendo las fotografías una encima de la otra (*véase Imagen 51, 52 y 53*).

Después de este proceso realizado en Photoshop, se convirtieron las fotografías a escala de grises, acentuado el alto contraste. Este procedimiento se utilizó para acentuar los rasgos morfológicos básicos de la flora que se encuentran en estos lugares, sin la distracción del color.

Finalmente se procedió a imprimir estas panorámicas armadas en Photoshop. Como soporte se utilizó una resma de papel bond o papel de imprenta ahuesado en tamaño carta. La impresora usada es de tipo casero. Esta característica, que pareciera completamente pasiva, obtuvo un rol esencial para la estrategia de

²⁴ Jarpa Voluspa, Catálogo “Hysteria historia privada pública”, Galería Gabriela Mistral.
<http://www.arte-sur.org/wp-content/uploads/2012/03/jarpa-cat-logo-ggm1.pdf>

producción posterior, pues estas imágenes superan las medidas del tamaño carta. Esto implica que, por defecto, esta impresora lanza márgenes donde encuadra la imagen, lo que provoca un descalce, un nuevo asunto a tomar en cuenta a la hora de ver la imagen en papel, lo que no aparecía en pantalla. Se genera así un nuevo desafío a la hora del armado de la panorámica en papel, que acentúa aún más la fragmentación de la imagen y su totalidad (*véase Imagen 51, 52 y 53*).

Es importante destacar que posteriormente al armado, ya en el muro, de las panorámicas, se intervino la imagen con materiales de uso de escritorio, a saber, plumones, correctores y destacados de color amarillo, para identificar los encuentros de la flora bastarda en estas panorámicas ya impresas, como una manera de reconocimiento de las especies buscadas, para que no se pierdan en estos espacios.

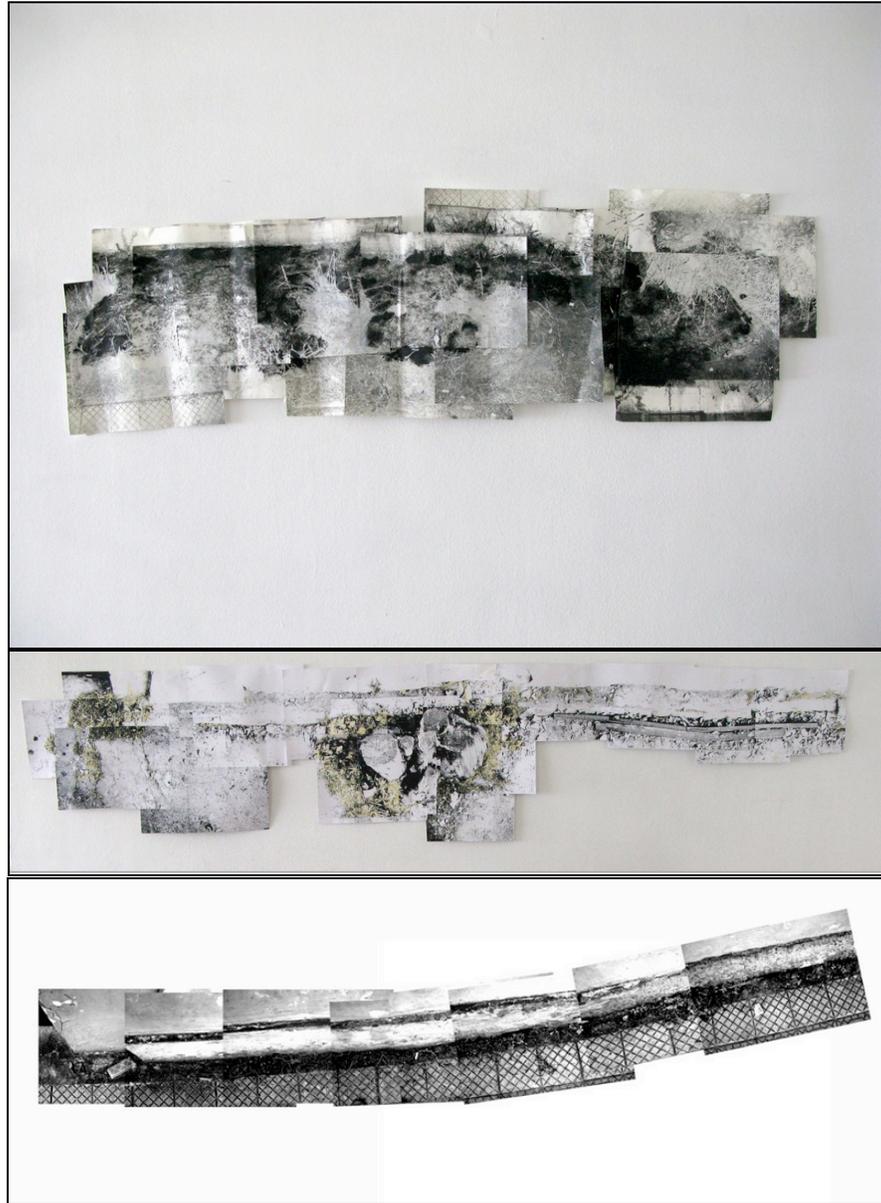


Imagen 51, 52 y 53: Montaje de panorámicas pertenecientes Islas térmicas, espacios donde se encuentra la flora bastarda en la ciudad de Santiago. Técnica: impresión casera tinta negra en papel bond tamaño carta. Uso de destacadores color amarillo, corrector, plumones color negro y lápiz mina. Tamaño Figura 43: 80 x 25 cm. Tamaño Figura 44: 100 x 27 cm. Tamaño Figura 45: 50 x 20 cm.

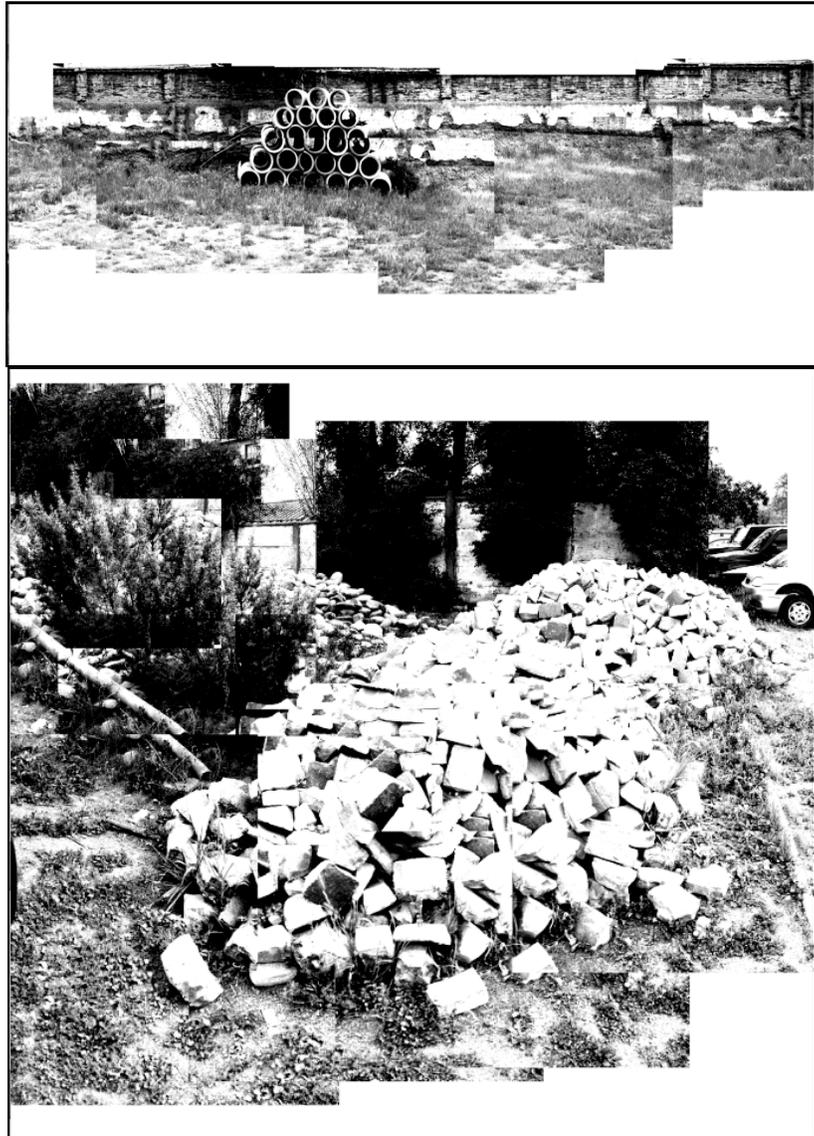


Imagen 54 y 55. Montaje de panorámicas pertenecientes a Islas térmicas, espacios donde se encuentra la flora bastarda en la ciudad de Santiago. Técnica: impresión casera tinta negra en papel bond tamaño carta. Uso de destacadores color amarillo, corrector, plumones negros y lápices mina. Tamaño Imagen 46: 100 x 200 cm. Tamaño Imagen 47: 150 x 100 cm.

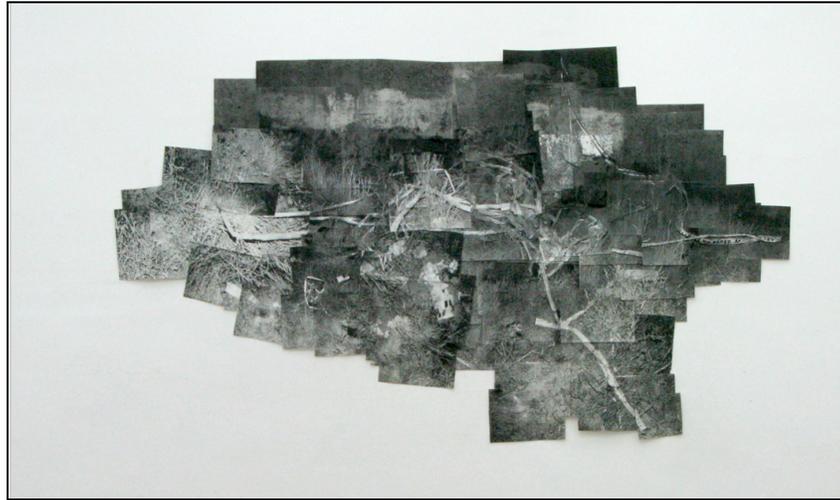


Imagen 56. *Montaje de panorámicas pertenecientes a Islas térmicas, espacios donde se encuentra la flora bastarda en la ciudad de Santiago. Técnica: impresión casera tinta negra en papel de imprenta ahuesado tamaño carta. Uso de corrector, plumones negros y lápices mina. Tamaño: 200 x 300 cm.*

Definitivamente, el año 2011 se vincula a una reflexión en torno a inquietudes más bien de tipo morfológico y descriptivo de la flora bastarda y los lugares donde crecen y sobreviven. Estos dos semestres se centran en la producción enfocada a delatar de la manera más simple al espectador las huellas encontradas que nace de una experiencia completamente cotidiana, como lo es la caminata y los encuentros que se hacen en esta acción tan anodina y sin pretensiones de encontrar ningún hecho particularmente sorprendente, como única acción o experiencia el hacer de encuentros tan simples una experiencia.

Este proceso vivido es punto fundamental para lo que se trabaja el año 2012, ya que es en estos encuentros donde surgen muchas preguntas, como dónde nace el interés personal por estos lugares, ya que se consideran pertenecientes a una memoria tanto individual como colectiva de la ciudad Santiago. Por otro lado, también nacen interrogantes en torno a la ciudad, y cómo es que, a pesar de las normas de urbanización, siguen siendo lugares que no se han extinguido y hacen

parte del panorama cotidiano santiaguino que por su carácter banal pasan a ser indiferente al pasante.

5.2. Análisis de obra: “Memoria emotiva de Santiago: Encuentro con la flora bastarda

Durante el primer y segundo semestre del año 2012, luego de haber explorado los dos aspectos relevantes de este trabajo, a saber, la flora bastarda encontrada en estos recorridos rutinarios sin considerar su contexto de origen y las islas térmicas como lugares donde se realizan estos encuentros, entran en discusión los aspectos relevantes de mi trabajo. Efectuando otro giro a la óptica de lo realizado, enfocándolo hacia las características específicas de la ciudad de Santiago, se acoge la problemática sobre cómo se arma la memoria emotiva de Santiago a través de un vaso conductor, que en este caso es la flora bastarda, instalada en las islas térmicas, en el reencuentro a diario en los recorridos por todos los rincones de Santiago, que hacen parte de un asunto antropológico dentro de la planificación de esta ciudad. Santiago es donde se enfoca esta investigación realizada durante el año 2011, punto donde comienza a jugar la contextualización de esta mirada específica de la ciudad.

Debemos volver a declarar que, en el año 2012, hay un factor fundamental en el que se basa el trabajo plástico: la memoria. Se determinan en gran medida los procedimientos y herramientas utilizados en los ejercicios de la operación de la memoria. Además se considera su característica fragmentaria, y la debilidad al tratar de reconstruir algo que tenga consistencia en relación a la veracidad de la representación de imágenes.

5.2.1. Imagen fotográfica

Desde el inicio de este proceso de trabajo durante el año 2011, la opción ha sido documentar todos los recorridos y especies encontradas en el camino. Para ello, la modalidad más accesible a la creación de este archivo de imágenes fue de forma espontánea, a través de la máquina digital fotográfica casera que hoy en día se caracteriza por ser un objeto de habitual uso y acceso para todo tipo de personas, entregándoles resultados rápidos, capturando lo retratado de manera masiva y avasalladora.

Luego de los recorridos más o menos visualizados es que se comienza el trabajo de caminar con la máquina fotográfica en mano por trayectos rutinarios, con la intención de documentar de manera rápida y eficaz los lugares escogidos.

El método en que se fotografiaron estos recorridos tiene que ver con la continuidad del ritmo del tránsito de los peatones, para poder captar en la misma forma en que suelen producirse las caminatas de trayectos cotidianos. Incluso, desechando una de las grandes cualidades de las máquinas fotográficas digitales, que es poder detenerse a revisar el material para revisar si éste es o no válido para los objetivos buscados, y así mismo ir documentando y confiando en los resultados obtenidos. Lo anterior intenta seguir con el juego de la dinámica de la caminata rutinaria sin anécdotas ni sobresaltos.

De esta manera es como se obtiene una relación potente entre lo que significan estos hallazgos de flora bastarda en las caminatas y la ejecución de su captura fotográfica. Se trata de la captura misma, sin técnicas sofisticadas, parodiando al fotógrafo *amateur*, evitando toda estetización y valorización

particular, sino que de extremar su condición de especies bastardas hasta en la forma en que se retratan en el trabajo visual.

Los resultados fotográficos no tienen relación con ningún refinamiento en las imágenes ni tampoco en un tratamiento fotográfico elaborado. Por el contrario, buscan la identificación de estos encuentros con un enfoque automático que retrate lo más ilustrativamente el lugar o la especie, dejando de lado todo conocimiento previo adquirido por la formación profesional, como bien lo hacen las imágenes de tipo casero que se encuentran en la cámara de fotografía de cualquier usuario común y corriente, en el que la imagen tiene el valor de ser testimonio de lo vivido u observado, sin encuadres ni trabajos de enfoque cuidados.

Por medio de los resultados de estas imágenes es que comienzan a aparecer nuevos factores a considerar, a través de errores técnicos de las capturas rápidas y que comienzan a ser considerados en el trabajo de reconstrucción de la imagen panorámica.

Aparecen diferentes tipos de imágenes enfocadas y desenfocadas en diferentes grados, dando características icónicas particulares a cada imagen y su resultado. En el caso de las muestras fotográficas desenfocadas, se atribuye a ellas un valor abstracto que es considerado para ser uno de los tantos retazos de imágenes que completan la panorámica. Este es un asunto que formalmente tiene mucha relación con el trabajo de memoria que se hace para la reconstitución de lugares, pues estos fragmentos abstractos vendrían a ser parte de todo el material que no priorizamos en nuestra memoria y que simplemente va perdiendo definición, y a veces llega a anularse y a quedar en blanco.

De esta manera es como partes importantes de las imágenes que se retratan van quedando en diferentes niveles de nitidez, dando una mayor importancia a lo que se busca retratar de manera figurativa, creando una especie de paleta que va desde lo más enfocado a lo más desenfocado (*Véase Imagen 57*).



Imagen 57. *Paleta de enfoques y desenfocos, muestra tomada del armado en Photoshop, Mariana Young (octubre 2012).*

En este esfuerzo por reiterar el encuentro con ciertas zonas de las panorámicas, es que se insiste en fotografiar ese punto para poder armar de una mejor manera aquello a lo que se busca dar importancia en la imagen en su totalidad.

Con respecto a los encuadres, se intenta dominar la panorámica de la manera más completa posible, haciendo un barrido de capturas de forma horizontal y luego de forma vertical, creando una retícula que posteriormente nos permite la construcción del lugar, aunque como se verá en la parte posterior de este texto, siempre se verá interrumpida y modificada por las diferentes etapas de trabajo.

La luz escogida para fotografiar cada trabajo tiene directa relación con la memoria individual que se tiene en particular con estos lugares. Estos espacios, por lo general, tienen una luz solar muy fuerte en el día. Debido a la baja estatura de la flora bastarda, están bañados por esta luz amarillenta encandilante, la cual nos lleva a encontrar espacios de altos contrastes, luces

y sombras muy fuertes, lo que deriva en que la imagen tenga una baja definición en las formas retratadas, asunto que acentúa los desenfoques o la poca información morfológica que se captura con la cámara. Siendo este otro factor que se relaciona de manera muy importante con la jerarquía que produce la memoria en sus recuerdos capturados, se agrega complejidad a la reconstrucción de una imagen que se encuentra perturbada. Por un lado, por la fragilidad propia de la memoria, se agrega esta luz que engeuece y borra ciertos detalles, complejizando la veracidad del lugar retratado.

5.2.2. Manipulación digital

La manipulación digital llega primeramente a este trabajo como herramienta base para poder articular el material recaudado y crear la gran panorámica, y de esta manera poder sorprenderse con objetos y formas que aparecen. Se trata de una especie de “revelado” de película fotográfica en pantalla, en el que entran los factores insospechados a ser parte de las escenas.

Al ampliar estas imágenes y poder verlas en la pantalla de computador, podría considerarse como una etapa del proceso en que se produce el análisis y profundización de la imagen que se tiene en mente. Es el primer acercamiento a la reconstrucción de estos espacios.

Una vez almacenadas en pantalla las imágenes, la primera operación que se trabaja es el asunto del color, pues todas se transforman a escala de grises en el software Photoshop, para poder concentrarse en los detalles esenciales de las formas e ir encontrando todos los detalles vividos en las caminatas, sin obstáculos cromáticos que nos llevarían a otros asuntos de los lugares

retratados. En definitiva, se trata la imagen de esta manera para poder llegar a lo esencial de las formas. Continuando con esta purificación de la imagen, se busca eliminar la gran cantidad de matices de grises y se acentúa aún más el alto contraste para poder alcanzar mayor fidelidad de las formas.

Luego de estas operaciones se comienza con el armado de todas las imágenes capturadas como si fuese un puzle. Al disponer se van tomando las piezas y pegando una al lado de la otra, muchas veces superponiéndose para hacerlas calzar. Es ahí donde comienzan a aparecer imágenes amorfas y otras que son de total claridad, dependiendo de los enfoques obtenidos en la captura inicial. Estos factores son considerados a la hora del armado final, por la jerarquía que se le va dando a las diferentes zonas de la imagen total.

5.2.3. Montaje

Después de haber armado la imagen en su totalidad en pantalla, entra en discusión la manera en la cual imprimir este formato, por lo general de gran tamaño. Es precisamente en este punto donde se toman decisiones de acuerdo a la problemática de este trabajo. Si bien ya se hizo un armado de la imagen, quedan asuntos pendientes a retratar que tienen que ver con las características de estos lugares, que a la hora de ser impreso en un plotter no responderían a las inquietudes que se proponen.

Impresión

La economía de recursos es de fundamental presencia tanto en lo retratado como en los materiales utilizados: papeles de escritorio, tinta de tóner, impresora láser casera. Es muy importante el trabajo visual de ver

reflejado en los materiales utilizados el trasfondo de lo retratado, llegar a la precariedad, fragilidad y de familiaridad de estos lugares, a la cercanía que tienen para todo espectador, a lo cotidiano.

Las impresoras caseras tienen la virtud de tratar de sintetizar las imágenes para que los usuarios no malgasten su tinta. Ese efecto es muy interesante en este trabajo, pues fuera de los retoques de las fotos realizadas, las impresoras hacen su labor propia y dan un valor particular a cada imagen, simplificándolas con manchas de negro sobre estos papeles básicos de cualquier hogar.

Soporte

En un comienzo se trabajó con hojas papel bond de 90 gr, de utilización para la impresión de documentos, pero posteriormente, en la estación de trabajo donde se imprimieron estas imágenes, accidentalmente se encuentra un dispositivo que sirve de ayuda memoria: los pósit. Es en estas tradicionales notas adhesivas donde se proporcionan de manera fragmentada diferentes retazos de ideas, que se trasladan para ser las portadoras de imágenes que van conformando un panorama visual en el que conviven a pesar de sus diferencias en nitidez y calidad (*Véase imagen 58 y 59*).

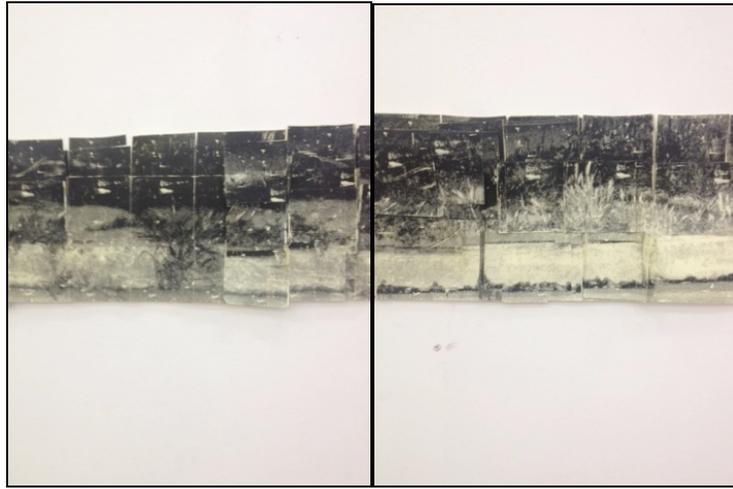


Imagen 58 y 59. *Impresión en pòsit, muestra montaje septiembre 2012, Mariana Young.*

Desde este momento se comienza a trabajar con este nuevo dispositivo como material que viene a complementar el trabajo realizado en este año 2012. Estos módulos de un mismo formato (7,6 x 7,6 cm) y en color amarillo, en los cuales se imprimen las imágenes capturadas. Esas notas de apoyo de memoria, además de ser un material que permite el armado de manera automática, tienen la cualidad de poder sobreponerse unos sobre otros, acentuando las zonas en que se quiere enfatizar un hallazgo sin negar ninguna de las capas, y así poder visualizarlas levantando la pestaña que no lleva pegamento.

Con respecto a este material se puede decir que es el color clásico que se encuentra en el mercado, un amarillo pálido, que no busca perturbar lo escrito en ellos, pero sí ser lo suficientemente notorio como para recordarnos que es un aviso de algo que no debemos olvidar. Este asunto cromático tiene completa referencia con el color en el que se disponen estos espacios dentro de la ciudad, y como ya se dijo anteriormente, sobre la luz de estos lugares y su particularidad, de una luz solar rasante y amarilla que encandila. Estos

espacios, más la tinta negra de la impresora, ayudan a una mejor identificación de los lugares.

Finalmente, se puede aludir a la vida útil de este material, la que responde a cierta fragilidad vinculada con las características de la memoria.

5.2.4. Ordenamiento de la imagen e instalación

En el momento del montaje, van apareciendo nuevos acontecimientos en el ordenamiento de la imagen. Hay una nueva mirada de lo que puede servir a la hora de instalar la imagen en el muro y es sólo en ese minuto en que se puede tener certeza de los elementos que estarán presentes en esta reconstrucción de la escena.

Muchas de estas imágenes son desechadas por no ser parte importante de la imagen total, ni lo fueron en el minuto en que fueron recorridas. Además, con menos elementos el ojo del espectador puede completar muchas de las formas presentes sin la totalidad de los elementos. Este es un punto muy importante para la reiteración de los apoyos de la memoria, los que son débiles y en general pocos, pero con los que se tienen en mente se pueden crear ideas e imágenes completas.

Esto se complementa con la operación contraria, a través de la idea de resaltar una zona en particular, imprimiéndola más de una vez de manera reiterativa, pues es allí donde se encuentra un punto importante a resaltar dentro de la totalidad de la imagen. Superponiendo varios papeles y creando cierto espesor con estas capas, obteniendo un relieve particular dentro de la imagen, una analogía directa a las técnicas pictóricas de pinceladas y

superposición de pintura, se va construyendo la imagen, que en ese minuto se va escapando de lo que es un soporte tradicional de fotografía plana, dándole especial énfasis a la disposición de capas (*Véase Imagen 60*).

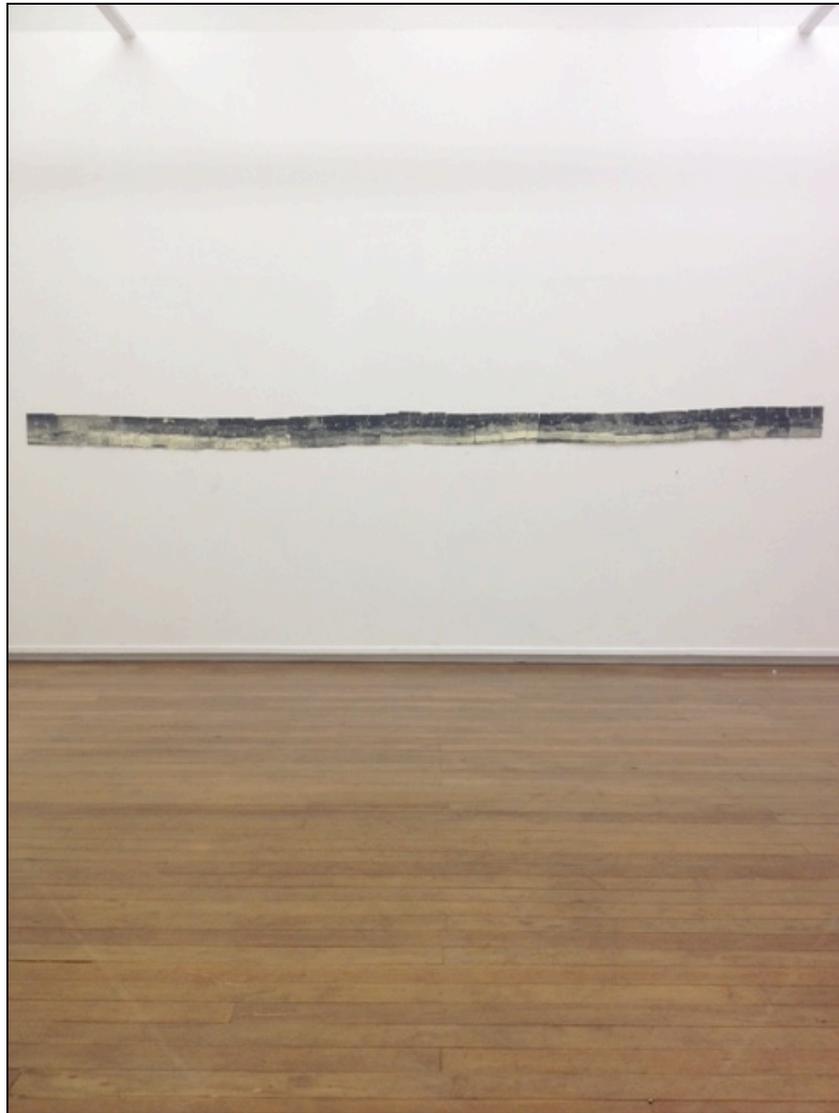


Imagen 60. *Impresión en pósito, montaje septiembre 2012, Mariana Young.*

Estas zonas más espesas son dispuestas de manera que se vayan encontrando en el montaje arbitrariamente, por lo que nunca encontraremos

áreas establecidas de acumulación. La presencia del material dispuesto va dando diferentes tensiones en la imagen, varios *punctum* (Véase Imagen 61), lo que tiene mucha relación con la forma en que se crea la panorámica del pasar, como bien define Perec cuando se refiere respecto a la mirada de los espacios: “nuestra mirada recorre el espacio y nos proporciona la ilusión del relieve y de la distancia. Así construimos el espacio: con un arriba y un abajo, una izquierda y una derecha, un delante y un detrás, un cerca y un lejos”.²⁵

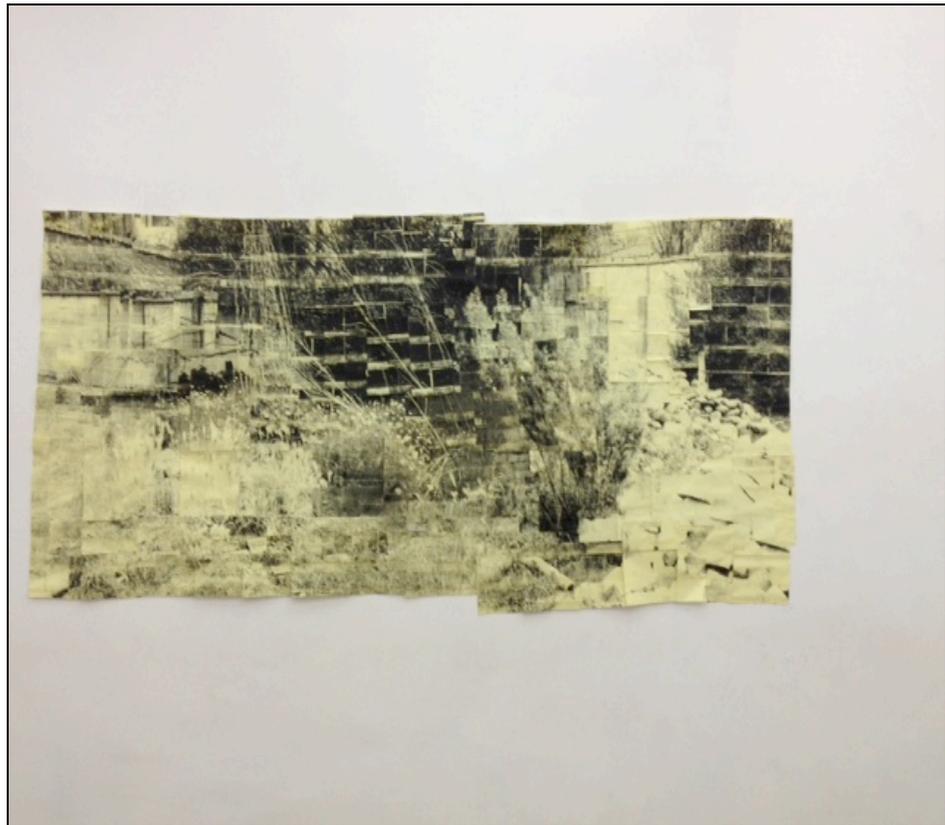


Imagen 61. *Impresión en pòsit, montaje junio 2012, Mariana Young.*

²⁵ Perec, Georges. (2007). *Especies de espacios*. Barcelona, España: Editorial Montesinos.

Se trata de una panorámica amorfa que no tiene que ver con la lectura clásica de una imagen. Por un lado, se puede apreciar a cierta distancia de lo montado en una sola imagen; por otro lado, al acercamiento del espectador hacia la imagen se pueden ir descubriendo acontecimientos que a la hora del montaje, desde una excesiva superposición de papeles en algunas zonas que se delatan por su espesor y sombra en el muro. Estar lejos o cerca de la imagen son factores fundamentales del trabajo, ya que serían las dos maneras de percibir el trabajo, obteniendo más visiones de la imagen (*Véase Imagen 62, 63 y 64*).

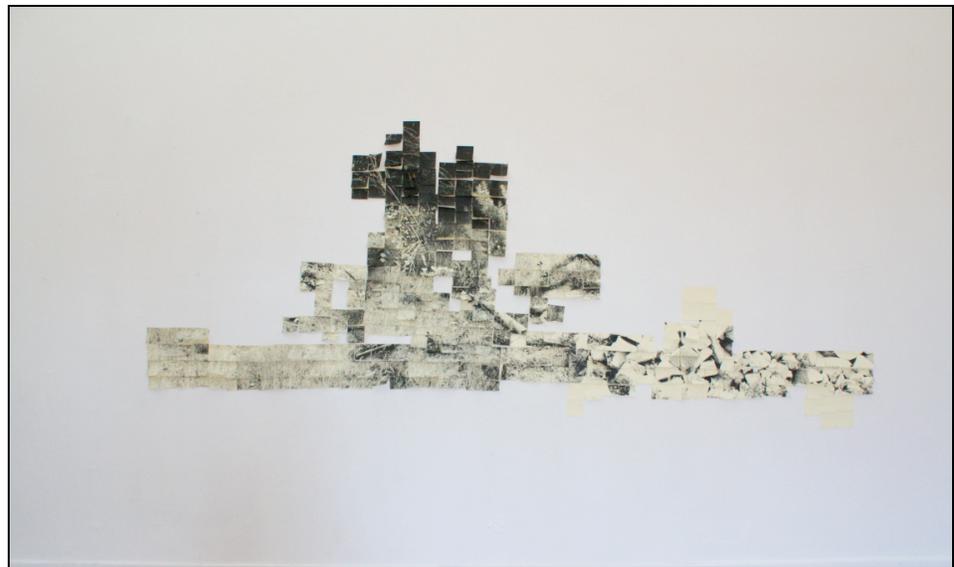


Imagen 62. *Impresión en pòsit, montaje diciembre 2012, Mariana Young.*

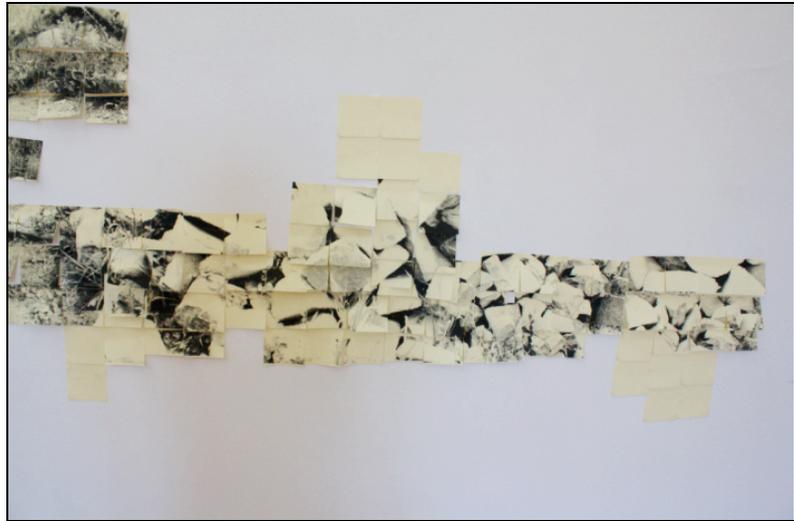


Imagen 63 y 64. *Impresión en pósit, detalle montaje diciembre 2012, Mariana Young.*

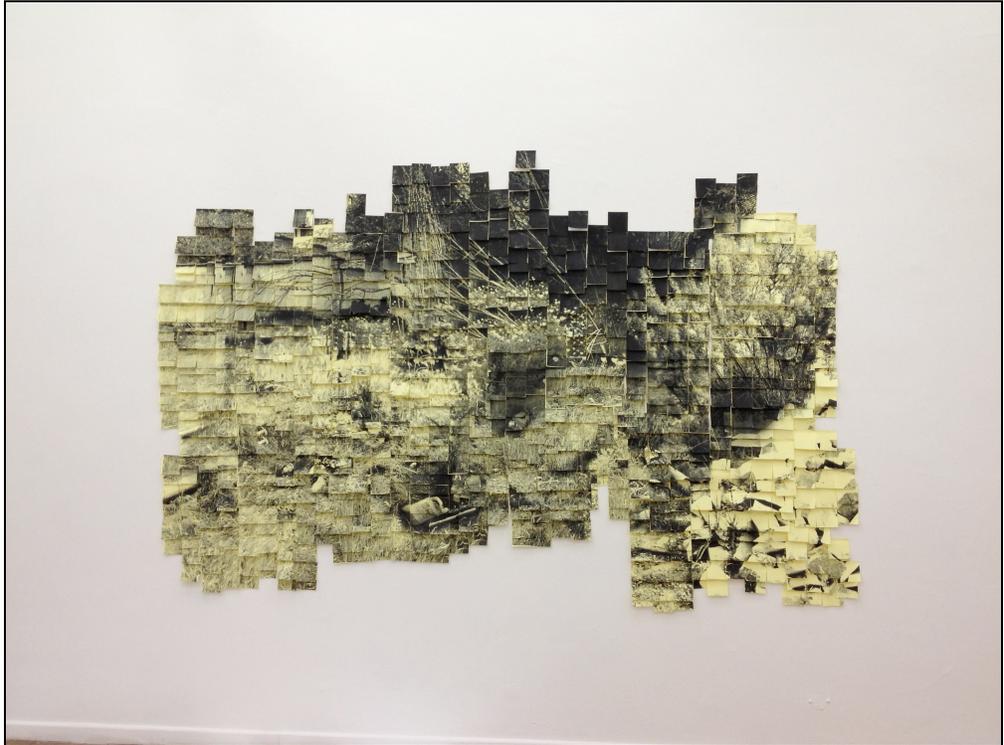


Imagen 65. *Impresión en pósito, montaje marzo 2013, Mariana Young.*

Es así como podemos constatar que todo el proceso de trabajo visual desde el año 2011 al 2012 ha ido variando de acuerdo a los procesos experimentados.

En un comienzo se llegó a un acercamiento a la temática de acuerdo a los aspectos formales de la “*flora bastarda*”, trabajando con ella como imagen y revirtiendo su condición marginal. Luego se podría deducir que el lugar donde se hicieron los hallazgos de éstas fueron tomando importancia, transformándose en patrones los que se encontraban dentro de los recorridos rutinarios de la ciudad de Santiago. Estos lugares fueron retratándose de la forma más completa posible, introduciendo asuntos de la problemática de este trabajo en la materialidad del armado de los ejercicios visuales.

Finalmente, en 2012 el trabajo se concentró en el asunto de la memoria y sus características, trasladando estas particularidades a los materiales y dispositivos utilizados para el montaje, siempre manteniendo la importancia de la “*flora bastarda*” como vaso comunicante entre esta memoria emotiva del encuentro inicial con la ciudad de Santiago, y el re- encuentro permanente y constante en la actualidad.

6. CONCLUSIÓN

Cada uno de los procesos de experimentación descritos en esta memoria ha sido importante en la construcción de este trabajo visual, el cual se alimenta en cada una de las etapas llegando a diferentes aristas y perspectivas sobre un mismo tema.

Si bien es cierto que el primer y más genuino acercamiento a este tema viene desde el encuentro con la especie “*flora bastarda*” en la ciudad de Santiago, es este el inicio de muchas preguntas y reflexiones sobre el significado del entorno cotidiano dentro de una ciudad que se revela y constituye en los recorridos rutinarios. Hay mucha coherencia en que se produzcan estos encuentros en estos trayectos, ya que estos espacios pertenecen al panorama de lo cotidiano, esa presencia que se vuelve invisible por el tránsito permanente y anestésico que produce la rutina en una ciudad.

Santiago es una ciudad que está en un voraz desarrollo inmobiliario, construyendo a una gran velocidad y arbitrariedad, y a pesar de esta realidad permanecen latentes espacios residuales en todos los barrios santiaguinos que pueden ser el fiel reflejo de un pasado que no ha podido ser ni incluido ni exterminado del todo, dándole un aspecto antropológico a este texto. Puede que este proceso de trabajo solo pertenezca a este minuto puntual de la historia, y que las consideraciones que se hacen sobre el urbanismo en Santiago cambien con posterioridad a este trabajo, pero ya son más de 20 años en los que nos encontramos con el mismo panorama.

Es de esta forma que la “*flora bastarda*” pasa a ser el vaso comunicante que lleva a trabajar en base a la memoria emotiva de esta ciudad, reconociendo a través de este elemento icónico un pasado encontrado en un presente. En este

trabajo cuando se logra identificar estas especies en los recorridos. Este reconocimiento se denomina “*encuentro*”, ya que se refiere a un elemento conocido que pertenece a la memoria.

Dentro de los intereses de este trabajo, se encuentra la posibilidad de un cambio de mirada hacia un aspecto cotidiano, poder encontrar en estos espacios residuales un cambio de percepción, dándole una visualidad diferente, transformándolo en un paisaje un tanto engañoso que se compone de elementos de la naturaleza que generalmente son más bien idealizados, como la flora en general, o desde lo inquietante y siniestro que puede llegar a ser un espacio cotidiano y habitual retratado de manera fotográfica como documento.

La obra presentada en esta memoria invita al recorrido de una imagen fragmentada con rasgos inestables y frágiles. Esto se ve reflejado en el montaje y en los materiales empleados, principalmente en el dispositivo utilizado para plasmar las imágenes capturadas fotográficamente. El uso de pósito es de orden temporal, pues estas notas son utilizadas para la memoria de corto plazo. Dispuestos quizás a ojos del espectador de manera antojadiza, permite cierta libertad a la hora de realizar los recorridos de la imagen.

El uso de pósito tiene relación con la memoria con respecto a que son temporales: un pósito no permanece para siempre pegado en un muro, son de corto plazo, al igual que la memoria limpia y pura de una situación o lugar. De inmediato todo se ve trastocado por la emotividad que se vivió en ese momento o comienza a mezclarse con otros recuerdos.

Con respecto a la disposición de los pósito a la hora del montaje de la obra, quizás para el espectador la disposición o composición se ve un poco antojadiza,

pues no responde a una construcción lógica visible, y este factor ayuda a que este espectador tenga más libertad en leer la imagen o se introduzca en ella.

En este texto, la memoria opera con el objetivo de reencontrarse con las imágenes de un primer contacto con la ciudad de Santiago desde una perspectiva externa, razón por la cual fue necesario incluir un capítulo biográfico. Si bien el espectador santiaguino puede identificar estas especies y los espacios donde se encuentran, es necesario hacer un énfasis en la experiencia personal y de esta manera retratar de manera más genuina el trabajo de memoria, dando a conocer el aspecto emotivo en que esta realiza las composiciones mentales, además de las características de formación de imágenes mentales tipo collage producto de la mezcla de retazos de recuerdos de diferentes procedencias. Este punto es muy importante cuando nos referimos a la construcción de obra realizada el año 2012, ya que hace referencia directa a las representaciones amorfas y las diferentes calidades en los fragmentos de fotografías que conforman la gran imagen.

Cabe destacar que el montaje es una etapa de la obra por sí sola. La obra toma su rumbo y se desarrolla en esa instancia: al montarlo es donde se van armando las piezas como un puzle, se van dando situaciones donde las posibilidades de sobrecarga o ausencia de pósito en un área se produce según lo que dicte la memoria visual, donde nuestro cerebro echa mano a pequeños restos de memoria o datos sueltos que permiten la construcción de una imagen mayor.

Finalmente, se puede mencionar que el proceso de este trabajo llama a una reflexión amplia sobre las consideraciones que hacemos a diario de la ciudad y sus encuentros. Estos no solo se realizan a partir de los recuerdos de los aspectos más pintorescos y folclóricos de una ciudad, sino que también a través de la “*flora bastarda*” en tanto elemento icónico presente en la actualidad que nos lleva a una memoria colectiva de Santiago.

INDICE DE IMÁGENES

- Imagen 1: Fotografía del Recorrido 1. Fuente: Googlemaps.
- Imagen 2: Fotografía del Recorrido 2. Fuente: Googlemaps.
- Imagen 3: Portada revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 4: Portada revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 5: Fotografía revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 6: Vista aérea de Santiago. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 7: Fachada Norte “Plaza Lyon”. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 8: Fotografía revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 9: Fotografía revista AUCA. Fuente: Revista AUCA, N°48, 1984.
- Imagen 10: Esquema visual de conceptos, Mariana Young (2012).
- Imagen 11: Escaneo de las especies recolectadas en los trayectos cotidianos de desplazamientos por Santiago, Mariana Young (2012).
- Imagen 12: Láminas de flora encontrada en la cuenca Santiaguina. Fueron seleccionadas por analogía a la flora recolectada o fotografiada en los recorridos por los barrios de Santiago. Cada especie tiene su nombre científico.
- Imagen 13: Ilustraciones de la hoja y la planta “*Acanthus mollis*”, comúnmente llamada acanto.
- Imagen 14: Ilustraciones de la hoja y la planta “*Acanthus mollis*”, comúnmente llamada acanto.
- Imagen 15: Ilustración de “*Aloe Barbadensis*”, comúnmente llamado Aloe Vera.
- Imagen 16: Ilustración “*Baccharis*”, comúnmente llamano Vautro o Radín.
- Imagen 17: A Condor, Hamish Fulton (1972).
- Imagen 18: *The Pilgrim's Way*, Hamish Fulton (1971).
- Imagen 19: Mapa del viaje realizado, *The Loop*, Francis Alys (1997).
- Imagen 20: Postal enviada del viaje, *The Loop*, Francis Alys (1997).
- Imagen 21: *Cuando la Fe Mueve Montañas*, Francis Alys (2002).
- Imagen 22: *Cuando la Fe Mueve Montañas*, Francis Alys (2002).
- Imagen 23: *Malezario*, Matías Labbé (2004).
- Imagen 24: “*Succession secondaires*”, Paul Armand Gette (1972-1973).
- Imagen 25: Trazado de recorrido, “*Succession secondaires*”, Paul Armand Gette (1972-1973).
- Imagen 26: “*Succession secondaires*, Paul Armand Gette (1972-1973).
- Imagen 27: “*Serie de los eriazos*” (1995), Óleo sobre tela, Colección de Arte Contemporáneo Galería Gabriela Mistral.
- Imagen 28: “*No ha lugar*” (detalle instalación), 1997. Serigrafía, Colección Particular.

- Imagen 29: “No ha lugar” (detalle instalación), 1997, Serigrafía, Colección Particular.
- Imagen 30: fotografías y escrituras de propiedad de “Fakes Estates”, Gordon Matta Clark (1973).
- Imagen 31: fotografías y escrituras de propiedad de “Fakes Estates”, Gordon Matta Clark (1973).
- Imagen 32: fotografías y escrituras de propiedad de “Fakes Estates”, Gordon Matta Clark (1973).
- Imagen 33: serie de fotografías, “Nevada”, Lewis Baltz (1977).
- Imagen 34: serie de fotografías, “Terres Brûlées”, André Forestier (1989-1991)
- Imagen 35: “Saenredam InK Zürich”, Jan Dibbets (1978–1979)
- Imagen 36: “Vondelpark”, Jan Dibbets (1979).
- Imagen 37: “De ronde Lutherse Amsterdam”, Jan Dibbets (1985).
- Imagen 38: “Pearblossom Highway”, David Hockney (1986).
- Imagen 39: “Chair”, David Hockney (1985).
- Imagen 40: “Walking in the Zen Garden at the Ryoanji Temple”, David Hockney (1983).
- Imagen 41: serie “The Supervisions series”, Andreas Gefeller (2002).
- Imagen 42: Pertenece a las ilustraciones escaneadas transformadas en patrones de papeles murales. Técnica: impresión en blanco y negro impresora casera, intervención con acrílico, lápices mina, lápices de colores, corrector y lápices pasta.
- Imagen 43, 44 y 45: Pertencientes a los papeles murales diseñados. Técnica: impresión en plotter, papel bond. Tamaño: 200 x 100 cm.
- Imagen 46, 47 y 48: Pertencientes a los papeles murales diseñados. Técnica: impresión en plotter, papel bond. Tamaño: 200 x 100 cm.
- Imagen 49: Pertenece al papel mural escogido y montado en la sala/bodega del Magíster. Técnica: papel mural color ahuesado impreso en plotter a color. Medidas de rollo impreso: 1400 x 70 cm.
- Imagen 50: Detalle escaneado del papel mural montado en la sala/bodega del Magíster.
- Imagen 51, 52 y 53: Montaje de panorámicas pertenecientes Islas térmicas, espacios donde se encuentra la flora bastarda en la ciudad de Santiago. Técnica: impresión casera tinta negra en papel bond tamaño carta. Uso de destacadores color amarillo, corrector, plumones color negro y lápiz mina. Tamaño Figura 43: 80 x 25 cm. Tamaño Figura 44: 100 x 27 cm. Tamaño Figura 45: 50 x 20 cm.
- Imagen 54 y 55. Montaje de panorámicas pertenecientes a Islas térmicas, espacios donde se encuentra la flora bastarda en la ciudad de Santiago. Técnica:

impresión casera tinta negra en papel bond tamaño carta. Uso de destacadores color amarillo, corrector, plumones negros y lápices mina. Tamaño Imagen 46: 100 x 200 cm. Tamaño Imagen 47: 150 x 100 cm.

- Imagen 56. Montaje de panorámicas pertenecientes a Islas térmicas, espacios donde se encuentra la flora bastarda en la ciudad de Santiago. Técnica: impresión casera tinta negra en papel de imprenta ahuesado tamaño carta. Uso de corrector, plumones negros y lápices mina. Tamaño: 200 x 300 cm.
- Imagen 57. Paleta de enfoques y desenfoques, muestra tomada del armado en Photoshop, Mariana Young (octubre 2012).
- Imagen 58 y 59. Impresión en pósito, muestra montaje septiembre 2012, Mariana Young.
- Imagen 60. Impresión en pósito, montaje septiembre 2012, Mariana Young.
- Imagen 61. Impresión en pósito, montaje junio 2012, Mariana Young.
- Imagen 62. Impresión en pósito, montaje diciembre 2012, Mariana Young.
- Imagen 63 y 64. Impresión en pósito, detalle montaje diciembre 2012, Mariana Young.
- Imagen 65. Impresión en pósito, montaje marzo 2013, Mariana Young.

BIBLIOGRAFÍA

- Alys, Francis; Medina, Cuauhtémoc. (2005). *Cuando la fe mueve montañas*. Madrid, España: Editorial Turner.
- Arnheim, Rudolf. (1971). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Azurdia, César. (1984). *La otra cara de las malezas*. Guatemala: Tikalia.
- Debord, Guy. (1957). “Teoría de la deriva”, en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid, España: Literatura Gris.
- Derrida, Jacques. (1997). *Mal de archivo*. Madrid, España: Editorial Trotta.
- Freud, Sigmund. (2003). *Obras completas. Tomo 3: Lo siniestro*. Cap. CIX. Buenos Aires: Editorial El Ateneo.
- Giannini, Humberto. (1987). *La “reflexión” cotidiana, hacia la arqueología de la experiencia*. Santiago, Chile: Editorial Universitaria.
- Gissi, Jorge. (2003). “Identidad chilena: conflictos y tareas”. *Revisitando Chile. Identidades, mitos e historias*. Sonia Montecino (comp.). Santiago: Publicaciones del Bicentenario. Pp.78–84.
- Jarpa, Voluspa. (2002). Catálogo “Histeria historia privada pública”, Galería Gabriela Mistral, Santiago, Chile.
- Martínez, René. (1984). Desarrollo Urbano 1974-1984. Revista AUCA Número 48, p.17. Santiago, Chile.

- Navas Bustamante, Luisa Eugenia. (2001). *Flora de la cuenca de Santiago de Chile, Tomo I, Pteridophyta, gymnospermae y monocotyledonea*. Obtenido el 10 de mayo, 2011, Facultad de Química y Farmacia, Universidad de Chile, Biblioteca Digital de la Universidad de Chile, sitio web:
http://mazinger.sisib.uchile.cl/repositorio/lb/ciencias_quimicas_y_farmaceuticas/navasl01/
- Perec, Georges. (2007). *Especies de espacios*. Barcelona, España: Editorial Montesinos.
- Ricoeur, Paul. (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid, España: Editorial Arrecife Producciones.
- Smithson, Robert. (2012). Selección de escritos Robert Smithson. Ciudad de México, México: Editorial Alias.

©2013, Mariana Inés Young Araya

Se autoriza la reproducción total o parcial, con fines académicos, por cualquier medio o procedimiento, incluyendo la cita bibliográfica del documento.