

Paisajes de agua. Tiempo de la imagen, identidad nacional y ecofilia en Gianfranco Foschino

IRENE DEPETRIS CHAUVIN¹ Y MAIA GATTÁS VARGAS²

Por su fluidez, el agua no sabe de fronteras: nos obliga a considerar diversas escalas de intervención, considerar la continuidad entre acontecimientos “humanos” y “no humanos” y replantear nuestras nociones de permanencia y cambio para pensar las perturbaciones a la geografía que actualmente afectan el destino de los recursos hídricos del planeta. Como muestra Depetris-Chauvin:

“En la actualidad, somos testigos de una intensificación global de desastres relacionados con el agua: inundaciones, erosión y sequías conviven con cambios en la circulación global del agua, el aumento del nivel del mar y modificaciones en los patrones climáticos. De hecho, el agua es a menudo el medio a través del cual se transmite el mensaje del calentamiento global” (Depetris-Chauvin, 2019: 127).

La Antártida, Tierra del Fuego, Conguillío y Futaleufú son algunos de los destinos patagónicos de los últimos viajes de Gianfranco Foschino,³ un artista audiovisual chileno que rescata en videos de alta definición

- 1 CONICET-UBA, UNA, FUC ireni22@gmail.com
- 2 UNLP, CONICET, IIDyPCA fotovintage@gmail.com
- 3 Gianfranco Foschino (1983) nació en Chile en 1983, estudió cine en Santiago y luego Diseño de Imagen y Sonido en Buenos Aires. Su línea de trabajo en torno al cine y la fotografía se fortaleció con presentaciones en festivales de videoarte: en la IX edición del concurso Juan Downey de Santiago (2009),

paisajes aparentemente “deshabitados”. *Locus*, una muestra de Foschino realizada en el Museo de Artes Visuales de Santiago (MAVI) en agosto de 2016, se compone de una serie de videos sin sonido que registran, en cámara fija, paisajes australes de Chile y la Antártida. Los distintos estados evolutivos del agua –glaciares, lagos, arroyos, nubes, niebla, el mar– son protagonistas. Estas videoinstalaciones transmiten el lento transcurrir –casi imperceptible– del tiempo real, dentro de panoramas grandiosos en los que el mar, las cumbres nevadas de la cordillera, los hielos flotantes o el escurrir del agua, convocan nuestra atención.

Foschino es un cineasta reconvertido en artista visual y, en los últimos años, ha desarrollado una trayectoria centrada en el trabajo sobre el paisaje⁴ con una estrategia aparentemente simple: filma en video una

en el XXIII Images Festival de Toronto (2010) o la XVIII edición del Festival Internacional de Arte Contemporânea Sesc Videobrasil.

- 4 En las distintas obras videográficas de Foschino hay una tensión entre el voyerismo asociado a la existencia de cámaras de vigilancia en ambientes urbanos y la insistencia en la contemplación solitaria en relación a la naturaleza salvaje. Por ejemplo, la muestra *Time Lapse* registra la ciudad, de noche, dormida pero también inquieta. Las filmaciones de seguridad hacen que el espectador se mantenga en suspenso por la quietud deliberada que subyace al sentido del movimiento perpetuo en estas escenas. Por el contrario, en *Estados Insulares* Foschino se desplaza a la isla de Pascua para recoger rastros de un paisaje foráneo que no se vincula a las características con las cuales se interpreta la territorialidad chilena. Las video-fotografías del artista buscan resignificar un contexto paisajístico habitualmente asociado al formato de la postal turística. Un cambio casi imperceptible de luminosidad capturado por una cámara fija que graba el movimiento por un largo período de tiempo es la forma en que se representan estos paisajes desolados, con el intento de lograr que el espectador pueda, quizá, verlos del mismo modo en que fueron contemplados por primera vez por sus antiguos habitantes, esto es, con una mezcla de asombro, conmoción y respeto devocional. Según Foschino: “El paisaje de Rapa Nui es tan especial porque habla de uno de los lugares más remotos del planeta. Su abismal geografía volcánica expuesta a los constantes cambios de luz configuran el escenario idóneo para poder contemplar la reacción del color en el cruce entre el cielo, el mar y la tierra” (Aroca Córdova, “Gianfranco Foschino: *Estados Insulares*”). En otras palabras,

toma detenida por varios minutos en un mismo encuadre que luego se presenta en la sala de exposición enmarcada, en silencio y en *loop*. La falta de sonido y la aparente fijeza del paisaje hace que los videos parezcan fotografías, postales, pinturas, o ventanas a paisajes inmóviles. Hay que observar un rato para descubrir que la imagen tiene movimiento, poco a poco se revelan sutiles movimientos internos en la imagen, en el recorrido del agua o en la caída del hielo. Las visiones contemplativas en tiempo real de la naturaleza salvaje refuerzan la estetización de ese espacio lejano, mientras la mirada estática, frontal, carente de sonido es parte de una estrategia que, en un mundo hiperconectado y veloz, nos obliga a detenernos para explorar lo que ocurre en y con el tiempo. Ante el silencio aparece el extrañamiento.

En este trabajo abordaremos la obra de Foschino en el contexto de la crisis ecológica mundial considerando sus representaciones acuáticas. De hecho, el agua, un recurso considerado en peligro, adquiere relevancia en las prácticas artísticas contemporáneas ligadas a la ecocrítica. Para ello nos valdremos de elementos teórico-metodológicos heterogéneos. Proponemos un enfoque transdisciplinario que cruza estudios tanto del campo del arte y la estética como de las ciencias naturales y sociales. Nos interesa reflexionar sobre cómo aparece el elemento natural del agua y el paisaje patagónico desde un enfoque que los contemple tanto en su aspecto histórico-cultural como en una perspectiva ecológica, que suele ser la protagonista en la obra de este artista. En este sentido, acordamos con Martínez Alier cuando plantea que “ el medio ambiente es una construcción social... Por lo tanto no se puede hacer historia ecológica [o de una

exaltando un sublime romántico el artista busca que la cámara dirija nuestra mirada para recuperar ese estado de admiración “primigenia”. El continuo interés de Foschino por espacios alejados vinculados a lo acuático y a los paisajes insulares se evidencia también en *La edad de la tierra*, la propuesta para la 13° Bienal de Cuenca, que retrata en video las texturas de piel de los distintos animales que habitan en las Islas Galápagos (tortugas e iguanas), así como paisajes submarinos de ese archipiélago del Pacífico ecuatoriano.

disciplina biológica] sin hacer historia social de la ciencia y de la tecnología” (Martínez Alier, 1993: 23).

1. Un arte basado en el tiempo, la posibilidad de una contemplación activa

Mientras muchas veces la geografía y la militancia ambientalista cancelan el problema de la apariencia y la clave estética del paisaje, algunos académicos del área de humanidades lo piensan como pura representación literaria o plástica, considerando el paisaje como un género o una técnica que se cierra a aquello que lo excede. Según Georg Simmel (1996) para que la naturaleza se transforme en paisaje se debe recortar una parte del continuo indivisible que ella es. Consideramos que estos problemas en relación a los distintos modos de entender la experiencia del espacio abierto no se reducen solo a una dimensión estética. Chile es el sexto país del mundo que más recursos económicos destina a monitorear desastres socio-naturales. Terremotos, tsunamis, erupciones volcánicas, marejadas, aluviones. Los dramáticos incendios forestales de principios de 2017, que afectaron 378 mil hectáreas y a 40 mil evacuados, evidenciaron, una vez más, que los factores que vulneran a esta sociedad se relacionan también con el sistema neoliberal implantado desde la dictadura. Los incendios y las sequías fueron profundizadas por el modelo extractivista (Navarro, 2017), deteriorando las condiciones de la producción agrícola de la que campesinos, muchos de ellos de origen mapuche, dependen para su subsistencia. Así, las crisis ambientales en Chile responden a condiciones naturales y económicas que exacerbaban a su vez protestas sociales y conflictos étnicos en relación al espacio y los recursos.⁵

5 Además de los reclamos de las comunidades mapuches, la construcción de empresas hidroeléctricas genera constantemente protestas de grupos ambientalistas. Tan sólo en 2019 más de 80 organizaciones se sumaron a una marcha contra la construcción de la hidroeléctrica Alto Maipo (Navarro,

Desde la mirada de la ecología política Romero Toledo y Romero Aravena (2015) nos invitan a pensar los comúnmente denominados “desastres naturales” como socio naturales, haciendo énfasis en las determinaciones sociales de los mismos. Si muchas veces son considerados como un riesgo o una amenaza, debemos pensar qué factores de vulnerabilidad social (clase, género, etnia, grupo etario, estatus migratorio y segregación socio-espacial) y qué circunstancias político-económicas rodean a las poblaciones afectadas. Desde esta mirada la vulnerabilidad no es un resultado, sino un estado y una causa preponderante de conflictos sociales (Eakin & Luers, 2006). Estos autores proponen que las catástrofes naturales no sean consideradas como una excepción sino como parte de la mutación del ciclo de la naturaleza.

“Los fenómenos naturales no pueden ser analizados sin considerar las relaciones sociales y las construcciones culturales; pero también, la naturaleza no puede ser entendida como algo estático y pasivo, sino como un actante en movimiento que afecta y co-determina la acción social.” (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015:10).

Estos conflictos socio-ambientales han impactado no sólo en el desarrollo de nuevas formas de militancia ambiental, sino también en la producción artística y en la crítica académica como lo atestigua el desarrollo de las llamadas “humanidades ambientales” y la reciente publicación de libros como *Bodily Natures: Science, Environment and the*

2017). La conflictiva relación entre mercantilización de la naturaleza y crisis ambiental afecta también regiones centrales para la explotación turística. La región del Biobío es considerada “la puerta de entrada” al sur de Chile y es usada en las campañas de marketing para promocionar el turismo en la Patagonia. Sin embargo, esta región es también zona de conflictos con las comunidades mapuches por el impacto negativo que las represas y la explotación intensiva privada producen en la ecología y los medios de subsistencia de la comunidad (Torres Salinas, Bolin, Azócar, Zambrano, Carrasco y Costa).

Material Self (2010) de Stacy Alaimo, *Ecología política del extractivismo en América Latina: casos de resistencia y justicia socio-ambiental* (2013) de Eduardo Mondaca, *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture* (2013) de Graeme Harper y Jonathan Rayner, *Tierras en trance Arte y naturaleza después del paisaje* (2018) de Jens Andermann, *Affective Ecocriticism: Emotion, Embodiment, Environment* (2018) de Kyle Bladow y Jennifer Ladino y *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean art* (2020), editado por Lisa Blackmore y Liliana Gómez, entre otros. En este marco, las ecologías líquidas de los paisajes chilenos se ven también intervenidas por el arte.

Considerando los nexos entre visualidad, paisaje y ecología, nos interesa detenernos en el trabajo sobre el “tiempo de la imagen” en las videos-fotografías y los videos-esculturas sobre la Patagonia chilena y la Antártida de Gianfranco Foschino, para así entender los modos en que sus paisajes rescatan una actitud contemplativa, que –ya lejos de la contemplación romántica que proponía la pintura *El caminante sobre el mar de nubes* (1818) del pintor romántico alemán Caspar David Friedrich– ahora está paradójicamente mediada por una tecnología de video que en la actualidad se asocia a la hiperconectividad y la vigilancia. Consideramos como posible hipótesis que esta actitud contemplativa nos invita a una zona de “habitabilidad” de la imagen, buscando establecer vínculos entre cinefilia y ecofilia dentro de un conjunto de intervenciones artísticas “en progreso” -individuales de Foschino o como parte de colectivos- cuyos desafíos no carecen de contradicciones estéticas y epistemológicas.

Boris Groys en su artículo “Camaradas del tiempo” (2014) realiza un recorrido por la relación entre *vita activa* y *vita contemplativa* y Modernidad en el campo del arte, donde muestra cómo con la llegada del cine se retoma el principio de *vita activa*:

“Aunque la *vita contemplativa* fue percibida durante mucho tiempo como la forma ideal de la existencia humana, durante la modernidad comenzó a ser despreciada y rechazada como manifestación de una debilidad vital, de una falta de energía. Y el que desempeñó un

papel central durante la nueva veneración de la *vita activa* fue el cine” (Groys, 2014: 95).

Por su relación intrínseca con el movimiento el cine pareciera retomar la vitalidad, pero también está, paradójicamente asociado a la idea de “viaje inmóvil” (Burch) ya que los espectadores se encuentran pasivos en sus butacas. Sin embargo, actualmente con las nuevas tecnologías y los tiempos de las grandes ciudades “Los espectadores contemporáneos son espectadores en movimiento; son, básicamente, viajeros. La *vita contemplativa* contemporánea coincide con una permanente y activa circulación.” (Groys, 2014, 97). Groys se concentrará en analizar el *time-based art* y cómo este borra la diferencia entre *vita activa* y *vita contemplativa*: “el *time-based art* transforma la escasez de tiempo en un exceso de tiempo y demuestra ser un colaborador, un camarada del tiempo, su verdadero contemporáneo” (Groys, 2014: 99). Podríamos considerar a la obra de Foschino dentro del *time-based art*, ya que sus trabajos no sólo proponen un tiempo de larga duración en el que el espectador debe sumergirse para convivir con la obra, sino también exponen la relación entre tiempo y naturaleza. Una relación tensa, ya que en este contexto de crisis ambiental y calentamiento global, el tiempo “natural” de los glaciares que parecían inmutables y detenidos, se vuelve un nuevo tiempo marcado por su derretimiento.

Por otro lado, detrás de las obras de *Locus* hay un impulso romántico, aventurero que parece retomar la tradición de los viajeros, exploradores y científicos europeos sobre este territorio, quienes desde sus diarios, dibujos y cartografías generaron toda una serie de imágenes coloniales muy pregnantes para los futuros Estados Nación sudamericanos.⁶ Jens

6 En su estudio sobre la práctica artística de Conrad Martens durante su acompañamiento de la exploración de Cock, Marta Penhos se cuestiona un dilema que, como veremos a lo largo de este ensayo, continúa siendo válido para algunas expresiones el arte contemporáneo: ¿podía funcionar en esos

Andermann propone tres modalidades del bioarte y el arte ecológico en el cual podríamos encuadrar a Foschino es la del viaje-exploración que “con su producción de imágenes de la lejanía” (Andermann, 2018: 402) construye un régimen de naturaleza y paisajes *in visu*. Este artista reconoce su gusto por realizar viajes solitarios por espacios deshabitados ante los que planta, según el curador Pastor Mellado, una “cámara retraída, sin ostentación de dominio”.⁷ Dentro de la muestra *Locus, Sierra Nevada* (2015) se encuentra empotrado como un cuadro sobre una pared blanca y genera la impresión de ser una ventana o un portal al imponente paisaje de la Patagonia chilena, en donde un salto de agua y otros cursos descienden desde la cordillera mientras las nubes –otra forma del agua– se mueven suavemente en un video de 21 minutos que se repite como un *loop*. En esta obra convergen en una misma escena tres temporalidades distintas: la levedad casi inmaterial de las nubes, el flujo de las aguas que caen entre las quebradas y la piedra como sustrato “fijo”, cuya naturaleza responde a una temporalidad tan lenta que resulta imperceptible al ojo humano. *FireLand#1*, otro video de 10 minutos, deja ver una fila de volcanes lejanos, estáticos desde el origen del tiempo pero en diálogo dinámico con el poderoso cielo tormentoso. De este modo consideramos que las obras de Foschino operan en la intersección de la fotografía y el cine: la cámara

parajes su premisa de que *es solo por medio del arte que aprendemos a ver la naturaleza correctamente?* (Penhos, 2020: 197).

- 7 A diferencia de la lectura de Pastor Mellado, el propio Foschino plantea que su trabajo supone un tipo específico de dominio porque el posicionamiento de la cámara recorta un espacio, al mismo tiempo que la composición depende de elementos dinámicos fuera de su control: “un fotógrafo o un pintor pueden determinar qué es lo que va a ver y es un poco el dios en ese sentido. En este caso, como los elementos son móviles y todo varía, hay un fuera de campo que es activo, lo que estoy retratando puede irse o pueden aparecer cosas que yo no estoy viendo, pero que están alrededor y que inciden; la brisa, el pájaro que se posó en el agua, la nube, son coincidencias relevantes para el resultado. Hay una vida al interior del paisaje y estas piezas son como cuadros abiertos” (Entrevista con Elisa Cárdenas para *Artishock*, 2016).

de video colocada en un punto fijo, captura la quietud y belleza intacta de paisajes “legendarios” pero esos videos también capturan movimientos casi imperceptibles. Las obras generan una sensación de tensión, como si estuviésemos esperando que ocurriera un acontecimiento. Sin embargo, ese acontecimiento nunca sucede, y nos quedamos atrapados por el silencio que rodea los detalles visuales de paisajes distantes. Lo vívido de sus colores nos cautivan estéticamente; pero, el montaje en sala nos recuerda que no estamos allí, y nos hace dudar de la autenticidad de lo que observamos, más allá de ser espacios geográficos realmente existentes capturados en tiempo real.

Otro video, *Cima*, captura el combate dinámico entre una cumbre con planchones de nieve y la niebla envolvente que casi hace desaparecer la montaña. Aquí, como en otras obras de Foschino, el encuadre vertical es reminiscente de la pintura Oriental⁸⁸³ y su predilección por la

- 8 En *Modos de ver*, John Berger habla de cómo la pintura oriental trabaja sobre los blancos por su cultura en torno a la noción de vacío a diferencia de Occidente que se ha caracterizado por el *horror vacui*. Este efecto de acercamiento al arte oriental invita a una temporalidad “más zen”, que nos propone situarnos en el mero “estar”, pero puede también promover una contemplación romántica y pasiva que sublima la naturaleza como otredad. En la mesa redonda *Las imágenes de la intimidad* organizada por la *Bienal de Imagen Movimiento* (BIM) Foschino cuenta de sus decisiones formales en sus videos: “Es una imagen que más que llena está vacía, más que móvil, inmóvil, más que llena de colores, en tono absolutamente monocromático. toda esa serie de limitaciones formales va por el lado de cuestionar un lenguaje que muchas veces se torna muy lleno de colores, muy lleno de imágenes”. Foschino, 2020, min 59, 20). La noción de vacío es asimismo problematizada por Carla Lois (2018), quien se propone interrogar el concepto de tierra incógnita presente en el discurso cartográfico, esos espacios que aparecen en los mapas como manchones en blanco como lugares desconocidos. Realiza una genealogía del concepto a través de tres casos: la *Quinta Pars*, la Patagonia del siglo XIX y, por último, los fondos oceánicos. En el caso patagónico que nos convoca, el espacio en blanco de los mapas respondió a la demanda de la ciencia de la época. Los *blanks* en los nuevos mapas nacionales fueron promesas de progreso y civilización que borran del mapa y

contemplación y el silencio, la utilización que hacen del espacio vacío y/o el banco, y al mismo tiempo, este formato vertical es el que utilizamos para consumir imágenes de modo cotidiano en las pantallas de nuestros *smartphones*. Pero aquí las imágenes no se suceden de modo veloz como en el *scrolling* sino que Foschino usa el video -un dispositivo usualmente diseñado para capturar el movimiento de las cosas- a contrapelo, para explorar las situaciones en las que la dinámica es mínima, a veces imperceptible a la mirada ansiosa del espectador actual. La ambigüedad entre el movimiento y la quietud se enfatiza por la forma de exhibición: las pantallas enmarcadas y colgadas en la pared, ocultan los cables, difuminando aún más las fronteras entre los distintos modos de representación y cuestionando nuestras percepciones acerca de las diferencias entre la fotografía, la pintura, el video y la pantalla de nuestro celular. El movimiento discreto -de las nubes en *Cima* o el agua recorriendo el paisaje en *Sierra Nevada*- capturado por la cámara fija, engloba las dos corrientes de percepción temporal del observador: la relativa estabilidad de los paisajes naturales cuya transformación supone el registro a lo largo del tiempo y el movimiento ininterrumpido no sólo de lo que está vivo en la naturaleza sino también de los elementos que muestran su movimiento fluido: el cine y el video. La antigua paradoja de la filosofía griega sigue vigente: ¿todo cambia o todo permanece?

desalojaron a quienes habitaban esos espacios: un llamado al conocimiento pero también un *ultimátum* para aquellos a quienes no se conocía.

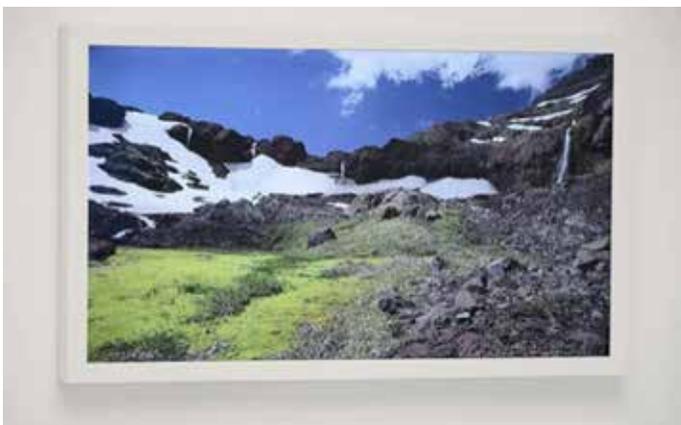


Imagen 6.1. Sierra nevada (Foschino, 2015). High definition color video, LED screen with wood frame, 76 x 125 x 6.5 cm, silent, 21 min, looped.



Imagen 6.2. FireLand #1 (Foschino, 2015). Video instalación, Color, LED screen with wood frame, silent, 10 min, looped.



Imagen 6.3. Cima (Foschino, 2015) Video instalación, Color, LED screen, wood frame, silent, 10 min, looped.

Desde el punto de vista formal, podemos pensar que la obra de Foschino no intenta deslumbrar al espectador con un trabajo complejo de movimientos de cámaras, filtros o edición. Es como si no hubiera ninguna interferencia exceptuando el momento en que se realiza el registro. El procedimiento de trabajo de Foschino es viajar, explorar el espacio natural en zonas “remotas”, ubicar la cámara y dejarla funcionando. La escena nunca se corta. Después de varias horas, vuelve con lo registrado a la sala de edición pero no para editar sino para seleccionar una sección parcial sobre la que no interviene. En un punto podría considerarse un anti-cine, ya que no utiliza los recursos propios del montaje. Su cámara realiza un plano

secuencia, es decir, una toma de larga duración, pero en este caso, inmóvil. Por lo general, hay un principio y un final, pero a menudo los dos son tan similares que queda en el espectador el decidir cuándo empezar o dejar de ver. El artista ha enmarcado su propia mirada a través de la lente, la sostiene firmemente en su lugar y, literalmente, espera a que algo suceda tanto en el espacio contenido del registro como en el espacio de la contemplación que tiene lugar en la galería o el museo. Así, el trabajo de Foschino parece dialogar con las formas tempranas del video arte y su énfasis en el registro del transcurso del tiempo. Nos convoca a hacer una pausa y estar presentes, incentivando la importancia de los instantes y la profundización del tiempo. El videoarte abandona el movimiento de la cámara y se entrega a la necesidad de contemplación, reconvertido en encuadres perfectos enmarcados en cajas lumínicas. Es precisamente esta capacidad de crear la unión de artes lo que construye otra forma de ver que requiere un esfuerzo que no obliga a escuchar sino a mirar. El acercamiento y la confusión del video con el formato de la pintura⁹ contribuye a convocar un vínculo íntimo con el espectador que rápidamente se desplaza de lo pictórico hacia otro espacio sui generis. Una vez que el espectador descubre el movimiento el silencio comienza a inquietar y el público se sitúa frente a la

9 En la historia del arte, el carácter fijo como condición de la pintura, hacen que una imagen del paisaje sea diferente del flujo de tiempo presente en el cine o el video. La fijeza nos acerca al pasado y rompe la ilusión del presente cinematográfico. Funciona más como un recuerdo o un paisaje del pasado que algo que está ocurriendo ahora ante nosotros. Sin embargo, hay usos del paisaje en el cine que voluntariamente establecen un vínculo con el paisaje pictórico. El teórico e investigador de cine Martin Lefebvre considera que el paisaje "puro" en el cine es un espacio "liberado de acontecimientos" (Lefebvre 2006, 22), una noción de paisaje que, a partir de la similitud de la experiencia estética del espectador, une los paisajes de la pintura, de la fotografía y de la tradición cinematográfica. Precisamente, en cierto cine contemporáneo se presenta una preocupación por el medio ambiente a través de este uso estético, fijo y puro del paisaje. En este sentido, Stella Hockenull analiza el "carácter espectacular del paisaje" en relación con el cambio ecológico moderno (Hockenull 2013, 106-120).

obra en una relación de extrañeza. El uso del formato de la pintura del tipo kakemono modifica la percepción occidental.¹⁰ La mirada cambia porque no existe sonido, pero también porque el marco de la obra ha variado su posición y obliga a realizar un esfuerzo contemplativo mudo y vertical.

En *Sierra Nevada*, *FireLand* y *Cima*, paisajes sublimes se circunscriben a pantallas LED, kilómetros de cordillera nevadas, la bruma, volcanes o hielos milenarios son contenidos dentro de algunos centímetros. Lo contrario sucede en *Ojos de Agua*, donde el acercamiento a las aguas del Futaleufú, nombre que en lengua mapudungún significa “gran río”, se expande colosalmente en la sala. Esta video escultura es un panel sostenido entre dos piezas de vidrio templado montado sobre una gran base de hormigón armado que alcanza los 5 metros de ancho y proyecta en alta definición un acercamiento a las aguas de deshielo de uno de los ríos más torrentosos del mundo. La pantalla LED de alta resolución busca involucrar corporalmente al espectador¹¹ y envolverlo sensorialmente. Lo que

- 10 Esto se retoma en su exposición “Something is Missing” (2019), una muestra de videoarte que realizan Gianfranco Foschino junto al artista japonés & Kato Tsubasa curada por Taro Amano en el Instituto Cervantes de Tokio, los artistas buscan transformar algo ordinario en algo interesante de ver, y para eso se valen de distintos dispositivos de exhibición entre ellos *smartphones*.
- 11 *Ojos de agua* (2016) [facebook.com/antesantiago/videos/53428950676191](https://www.facebook.com/antesantiago/videos/53428950676191). Con *Ojos de agua* Foschino busca replicar la experiencia generada en el año 2011 con *Fluxus*, un majestuoso video vertical del ventisquero colgante Queulat de la región de Aysén que fue visitado por más de 5 mil personas en el hall del Museo Nacional de Bellas Artes. *Fluxus* permite pensar distintas formas de interacción del espectador a partir de distintas versiones de la misma obra. Captada en cámara fija, de cerca, la imagen de los hielos milenarios de los glaciares se disuelve en una abstracción lumínica, casi cegadora. El tamaño, lleva la luminiscencia del vídeo al terreno de la escultura. Por su formato de 3x1,8x0,5 metros *Fluxus* puede ser contemplada desde distintos puntos en el espacio. Es lo que Foschino define como la creación de un “portal”: el público, rodea la obra y la concepción de pasaje se incentiva. Si bien, la verticalidad del formato es una conexión a la pintura japonesa, en su contenido visual *Fluxus* es un refugio casi romántico donde

resulta hipnotizante es el carácter circular de la obra, el fluir constante del agua se transforma en un devenir con la monotonía sensorial de un mantra. El arte se transforma en un método de meditación, invitando a los espectadores a detenerse y conectarse con el mundo que los rodea, o al menos ser conscientes del flujo constante de la vida con una temporalidad de largo plazo. Pero en *Ojos de agua* el agua no sólo fluye, también está contenida y fijada a una base de hormigón armado de 5 metros de ancho, como está contenida la energía del Chile austral. La retención del caudal advierte de otras tantas perturbaciones a la geografía que están hoy día determinando el destino de los recursos hídricos del planeta. Aunque todavía en *Locus Foschino* no plantea abiertamente un discurso ambientalista per se, las problemáticas contemporáneas del medio ambiente están implícitamente planteadas en las obras que muestran sistemas naturales que, probablemente, en el futuro se verán modificados o ya no existirán.

los elementos de la naturaleza albergan un retorno cíclico que se incentiva por la ausencia del sonido. *Fluxus* (2010): <https://vimeo.com/28280151>. Video-escultura, HDV Color; pantalla LED, sin audio, loop, 8 min. Luego de esta experiencia con *Fluxus* como video-escultura, Foschino buscó nuevas formas de trasladar al espectador a ese paisaje remoto. En 2014 presentó una versión de menor tamaño de *Fluxus* para *Puro Chile. Paisaje y Territorio*, una muestra colectiva en el Palacio de La Moneda que reunía cerca de 300 obras y objetos que contribuyen a la construcción de identidad chilena a partir de las configuraciones del espacio. En esa ocasión, la pantalla plana de *Fluxus* se inscribió dentro de un marco de madera, como si fuera un cuadro o una transparencia retroiluminada, y fue colgado de la pared dentro de un palimpsesto, junto a otras pinturas de paisajes chilenos de distintos estilos y épocas históricas.



Imagen 6.4, Ojos de agua (Foschino, 2016) Videoescultura, 5x3x0,5 mts.



Imagen 6.5. Fluxus (Foschino, 2011) Videoescultura 3x1,8x0,5 mts. 7min. Silencio. Loop.



Imagen 6.6. Fluxus (2011) en Puro Chile. Paisaje y Territorio (2014) De la escultura/portal a la pintura “oriental”

En su lectura sobre la exhibición de Foschino, Pastor Mellado plantea que el artista “(...) aborda una reflexión sobre la belleza inquietante de un paisaje de dimensiones colosales que seduce y repele, que exalta e infunde respeto en una soledad de orden majestuoso” (Mellado, 2016). Es como si el lugar de contemplación que instalan los videos de Foschino, caracterizados por su belleza, entrara en contradicción con la propia experiencia de registro, que pasa por accidentes, cansancio o frío extremo. Para obtener estas vistas, Foschino tuvo que desplazarse hacia las islas y en los canales australes simulando, en un modo mínimo, los rudimentos técnicos y corporales de los primeros pioneros. A la manera de los antiguos navegantes, que iban en búsqueda del fin del mundo, Foschino se siente románticamente estimulado por la incertidumbre de la travesía y el desafío de trasladar el espectador a las locaciones, a través de explorar una relación temporal con los lugares.¹²

La obra entonces traduce el paisaje y crea una relación con el mismo reconociendo en la naturaleza una energía, una fuerza que se puede

12 Parte de este testimonio del artista fue tomado de la entrevista realizada por Elisa Cárdenas (2016).

develar pero no necesariamente controlar. Considerando la extrema hostilidad del territorio austral, Mellado piensa que el trabajo de Gianfranco Foschino consiste en “visitar lugares críticos; es decir, donde el paisaje mantiene todavía condiciones de impedimento” (Mellado, 2016). Una labor que tensiona el *locus horribili* y el *locus amoenus*. Según el curador, en estos extremos, “había que producir la noción de Lugar (*Locus*) y colocar en él unas condiciones mínimas de habitabilidad”. Estas condiciones de habitabilidad se logran a partir de una experiencia sublime de la naturaleza salvaje y una detención de la velocidad de la contemplación. *Locus* le demanda al espectador que se detenga a activar un juego contemplativo para “darle tiempo a la imagen para descubrir cosas nuevas” (Mellado, 2016).

2. Paisajes fríos: entre el discurso ecológico y la identidad nacional chilena

La última edición de la Bienal de Imagen-Movimiento (BIM),¹³ realizada en 2020, invitó a diversos artistas a realizar un proyecto audiovisual coral, todos los videos que componen la propuesta titulada *Mirarnos a los ojos (volver a)* fueron realizados por artistas en tiempos de la pandemia COVID 19. Esta curaduría de videos está dividida en cuatro secciones: *Mirar al cielo*, *Mirar por la ventana*, *Mirar la pantalla*, *Mirar hacia adentro*. Entre otras, allí se presentó una nueva obra de Foschino. Su video *La montaña* (2020), consiste en un encuadre vertical¹⁴ que muestra

13 Su obra se puede ver en la plataforma digital de la BIM: <https://bim.com.ar/mirarnos-a-los-ojos/artists?id=44>

14 En la mesa redonda Las imágenes de la intimidad organizada por la Bienal de Imagen Movimiento (BIM) Foschino cuenta de su búsqueda de acercar el cielo y la tierra y en ese sentido, se fundamenta su utilización del encuadre vertical. En sus palabras “cuando Gabriela Golder me dijo ‘mándame un video horizontal’ yo patealee porque llevo mucho tiempo en esta cosa de

un fragmento de la cordillera bajo un manto de niebla en un tiempo real que, una vez más, parece casi detenido. En palabras del realizador:

“Mis investigaciones actuales buscan utilizar el video para acercar el CIELO con la TIERRA y viceversa. Observar detenidamente la LUZ y consigo REPRESENTAR una difuminada gama de tonos monocromos presentes en la cima de una montaña, en el PAISAJE.

Aquí mi fascinación! VENTANA que me hace escapar del encierro y la ENFERMEDAD.

Les dejo entonces la invitación a GIRAR SUS PANTALLAS durante esta 5ta BIENAL DE LA IMAGEN EN MOVIMIENTO realizada del otro lado de la Cordillera de los Andes”.¹⁵

Este texto del artista sobre su nuevo trabajo hace referencia a elementos propios de su producción: el paisaje, la naturaleza y, dentro de ellos, las montañas. Pero, en este nuevo contexto de pandemia, cambió la forma de habitar el tiempo y el espacio. Durante varios meses los humanos vivimos en una situación de encierro y en un tiempo que ya no se experimentaba como acelerado o en constante tránsito y movimiento, sino un tiempo que pasa lento, un tiempo que, como en las anteriores obras de Foschino, parece detenido, a la espera de una solución sanitaria. Ante este contexto el artista no puede desplazarse hacia los espacios remotos patagónicos, pero sin embargo, nos brinda una imagen de la Cordillera de los Andes desde la ciudad de Santiago, que, gracias a su recorte, se asemeja a las montañas patagónicas de sus trabajos anteriores. El encuadre vertical (que en nuestras computadoras se ve horizontal a menos que podamos

someterme a la verticalidad y eso me permite una generar una tensión desde la composición que es imposible de hacer en la horizontalidad”

(Foschino, 2020, min 58). <https://www.youtube.com/>

15 Texto producido por Gianfranco Foschino para la BIM 2020.

girar la pantalla tal como nos invita Foschino) genera un extrañamiento de la imagen invirtiendo el arriba del cielo y el abajo de la tierra. Antes, al entrar a una sala expositiva con obras de este artista el espectador acelerado se enfrentaba a la quietud y al silencio, pero ahora, ya no somos espectadores en movimiento o viajeros como señalaba Groy (2014). El espectador ya se encuentra en estado de quietud a causa del encierro en su hogar y la pantalla de su computadora se ha vuelto el único espacio de recepción del arte en tiempos de pandemia. Y, al mismo tiempo, esa pantalla es una promesa de “ventana al mundo” y de experiencia de viaje.

Para contextualizar la decisión de Foschino de hacer un recorte de la cordillera, cabe mencionar que, dentro del territorio chileno la Cordillera de los Andes cumple un rol de símbolo nacional, un emblema identitario.¹⁶ A diferencia de la Argentina, donde el “paisaje nacional” se construyó primero como la “pampa húmeda” y el puerto de Buenos Aires. Como muestra Paulina Ahumada (2014) la cordillera nevada como imagen icónica del paisaje nacional de Chile es una construcción colectiva en donde intervinieron diversos actores tales como el naturalista francés Claudio Gay, el geólogo y topógrafo francés Amado Pissis, el pintor alemán Rugendas, o los pintores y dibujantes chilenos Recaredo Torneo y Pedro Lira, entre otros.

Respecto a esta noción de Chile como un país cuya identidad está determinada por su geografía y su clima, la investigadora Sylvia Dümmer (2014) rastrea en la historia chilena las metáforas utilizadas de Chile como “país frío” donde la figura de la cordillera nevada se instala como símbolo nacional, especialmente desde la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929. “Su evocación expresa el clima frío y la geografía escarpada que habrían dado forma a una población de carácter laborioso y esforzado”

16 Para ampliar sobre este tema sugerimos ver el documental *La Cordillera de los Sueños* (2019) de Patricio Guzmán. A su vez, la investigadora chilena Catalina Valdés, en “Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX” (2014), discute cómo la Cordillera de los Andes se presenta en el arte chileno al mismo tiempo como una entidad histórica y una retórica.

(Dümmer, 2014: 183). Observa cómo ante un contexto de determinismo geográfico promovido por el darwinismo social, la estrategia chilena consiste en definirse como un país templado para diferenciarse de los estereotipos que tocaban a las poblaciones de los países tropicales. De hecho, este imaginario pervive a lo largo del tiempo: en una nueva Exposición Internacional en Sevilla, en 1992, Chile expone un enorme iceberg de hielo antártico. Esta anécdota es retomada en la película *Sueños de hielo* (1993) del cineasta chileno Ignacio Agüero “(...) quien acompaña la travesía de un témpano, que había sido capturado en la Antártida (...) pero acaba deconstruyendo, lúdica y poéticamente, el discurso nacional épico de Chile como país frío” (Depetris Chauvin, 2019: 130). Podríamos pensar que Foschino con sus obras reactualiza algo de este imaginario de Chile como país determinado por el paisaje frío de su geografía. Precisos en su composición, los trabajos de Foschino ralentizan los elementos asociados con las demandas narrativas implícitamente asociadas a la imagen en movimiento y al cine industrial. “Nada sucede” en sus videos, al menos no en el sentido de una sucesión que pueda ser entendida dentro de un patrón de causa y efecto. En las obras de Foschino la única “acción” dentro del cuadro es llevada adelante por la naturaleza, en sus imágenes no hay personas. Si enmarcamos su trabajo dentro de los estudios históricos sobre las representaciones visuales del territorio patagónico argentino observamos ciertas constantes en torno a la ausencia del factor humano. Esto posee una larga tradición, que, según Marta Penhos, se manifiesta en los dibujos de Conrad Martens, pintor que acompañó el segundo viaje del Beagle. Para esta autora, Martens no consideró a los seres humanos materia de representación más que como un elemento integrado al paisaje. “(...) Las representaciones fueguinas de Martens, en consonancia con las que sus compañeros de viaje dejaron por escrito, muestran espacios enteramente naturales, y reservan la humanidad para una mirada externa y opuesta a ellos” (Penhos, 2020: 210). En las acuarelas y dibujos de Martens se puede observar una predilección por paisajes solitarios o habitados por personajes empequeñecidos y estáticos. En este sentido, Georges Didi-Huberman utiliza el término

“pueblo subexpuesto” (2014) para referirse a aquel que nos recuerda la función de los figurantes del teatro y el cine, que son personajes secundarios, un accesorio de humanidad, un simple decorado humano.

La Patagonia también ha sido visualizada como un territorio desierto, ausente de cultura, como una tierra virgen, o, en su defecto, como una tierra poblada por monstruos. Según Carreño en las primeras imágenes que construyen las exploraciones coloniales europeas opera una “monstrificación” de lo indígena (Carreño, 2008). En el caso patagónico argentino, con la creación de los Parques Nacionales hay una continuidad de las representaciones del paisaje que se guían por el canon de belleza europeo¹⁷ y, a su vez, en el mantenimiento de paisajes “educadores y sanadores de la población” (Fortunato, 2005; Diegues, 2005; Núñez y Lema, 2018). Varios autores coinciden en que en la construcción histórica de la Patagonia, prevalece una mirada utilitarista sobre la naturaleza y las identidades que se configuró en discursos que apelaban a elementos esencialistas para legitimar la apropiación territorial (Navarro Floria, 2007; Núñez, 2012, 2018 y 2019). Diegues (2005) evidencia la necesidad de los Estados latinoamericanos por establecer espacios prístinos como referencia patriótica. Las exploraciones coloniales -tanto las europeas, como las argentinas y chilenas- buscaron “conquistar” o “pacificar” la Patagonia, creando un discurso

17 Si bien en los últimos 20 años se ha comenzado a valorar “lo autóctono” del territorio en plantas y animales desde Parques Nacionales e incluso, se han abierto a instancias de co-manejo con los pueblos originarios, esta nueva representación del paisaje, de sus plantas, animales y poblaciones, es signo de que la colonización no ha sido sólo económico-política. Observamos cómo esta “nueva” visión pertenece mayoritariamente a algunos sectores “locales” -que por ejemplo desprecian el pino y otras especies invasoras y reivindican las autóctonas-, pero no sucede así con la gran cantidad de turistas. Esta reciente visión convive y está en tensión con la anterior, pero es importante destacar que en varias instituciones se ha comenzado a difundir y concientizar sobre la importancia de la flora y fauna local y a su vez a reconocer la cultura de los pueblos originarios.

sobre la naturaleza y el paisaje explícitamente anclado en órdenes morales y éticas. Núñez y Lema observan como en la zona del Parque Nacional Nahuel Huapi de Argentina:

“el reconocimiento del bosque pasó por convertirlo, en las décadas del 20 y 30 en sujeto –y no objeto– político. Es decir, en reconocerle agencia, intención, sentido y utilidad en una escala mayor a sí mismo. Esto, que parecería superar la dicotomía sociedad naturaleza, en tanto un objeto de la naturaleza deviene en sujeto de derecho (preservación), no es así. En la llamativa construcción de conocimiento se puede observar como esto, antes que superar, profundiza la dicotomía sociedad-naturaleza, en tanto esa naturaleza humanizada en clave de desigualdad social es referencia de jerarquía social, silenciando las voces subalternizadas desde la apropiación militar del espacio, deshumanizando la humanidad y estereotipando un paisaje permanentemente ajeno a la sociedad inmediata” (Núñez, Lema, 2018: 11).

Este subrayado por el determinismo geográfico o natural también se encuentra presente en el videoarte *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I*. (2018)¹⁸ del artista chileno Francisco Navarrete Sitja. Allí se cuestiona la construcción de las identidades nacionales y su relación con el carácter simbólico atribuido a ciertas expresiones materiales en Chile, donde lo material aparece como justificación ideológica. Dice una suave voz en off “nos han dicho que somos hijos del aislamiento, nos han dicho y hecho creer que somos consecuencia de la lejanía” (Navarrete, mín. 1:24). En este trabajo las descripciones de la materialidad chilena aseveran una supuesta “relación originaria”, “jerarquía natural”, “determinación intrínseca” y “carácter pedagogizante” del ambiente, a partir de relaciones de poder y procesos de subjetivación colectiva mediados por elementos

18 Se puede consultar sobre este trabajo en su página web: http://www.francisco.navarretesitja.com/V2_-Hangar-org-Fundacion-Botin

no-humanos. Como narra la voz en off de Navarrete: “Innumerables veces hemos leído y nos han llegado como único relato que nuestro cuerpo y barbarie pertenecen a la dificultad de nuestra geografía” (Navarrete, min. 3:07). Es decir, bajo esta visión, hay un determinismo geográfico que moldea a los humanos.

A la luz de éstas reflexiones, deseamos poner en cuestión la dualidad que aparece en la obra de Foschino entre el protagonismo visual de la naturaleza “remota y pura” y la ausencia tanto de personas como del factor humano, preguntándonos si en sus obras no se reproduce esta determinación material propia de los argumentos del Estado chileno respecto de su identidad nacional. Por otro lado, considerando la relación afectiva (ecofílica) entre arte-naturaleza que propone Foschino como parte de un trabajo artístico en proceso, nos preguntamos si en las últimas intervenciones del artista el reclamo ecológico que realiza no implica acaso una ajenidad del mundo natural y una negación de la mutua pertenencia de naturaleza-cultura.

3. Formas de lo sublime en la *Finis Terrae*

Más allá de los determinismos nacionales, consideramos que, en la actualidad, estos paisajes no pueden ser leídos sólo bajo las claves de los problemas de una cultura nacional. El presente de crisis ecológica a nivel mundial nos lleva a abordar el paisaje articulando una diversidad de objetos materiales y simbólicos, temporales y espaciales, naturales y artificiales. La relativa estabilidad de ciertos paisajes de regiones consideradas remotas no supone necesariamente su carácter ahistórico. Pese al deseo de restablecer un modo primigenio de mirada que se encuentra detrás de la propuesta videográfica de Foschino, ningún paisaje es visto ya “por primera vez”: el entendimiento del paisaje es afectado por factores socio-ecológicos, económico-tecnológicos y sensibilidades cambiantes.

El espacio antártico que aparece en algunas obras de Foschino ha sido abordado a lo largo de su historia como un espacio vinculado a la

categoría estética de lo sublime. En la historia del arte y de la ciencia, la Patagonia austral se ha relacionado a los temas de la vastedad y a la predominancia del color blanco “puro”. Durante su viaje por la región, Charles Darwin testimonió que allí los últimos límites del conocimiento humano, congelados en el tiempo, transformaban enigmáticamente el pasado en actualidad. Por su relación con la monotonía y la noción de infinito, también se ha discutido si la temprana experiencia antártica puede adscribirse, o no, a la experiencia de lo sublime (Siskind, 2015; Fay: 2011). En relación a esto, deseamos también considerar un cierto componente de energía que posee este territorio: la Antártida es poseedora de la mayor reserva natural de agua y, como territorio de la “ciencia” a nivel global es afectado por disputas políticas y por nociones de lo sublime que también pueden ser asociadas a las nuevas tecnologías.

Es interesante considerar cómo la Antártida también ha sido abordada en numerosas ocasiones a través del arte. Un ejemplo emblemático es la artista argentina Andrea Juan que ha trabajado varias de sus obras en la base argentina de Marambio, y de hecho organizó desde 2008 el programa de Residencias de Arte en Antártida coordinado por la Dirección Nacional del Antártico (DNA). Entre sus obras antárticas se destacan *Proyecciones* (2005), *Metano (incidencias del cambio climático)* (2006) y *Nuevas especies* (2011). Según Jens Andermann “En estos, como en otros trabajos de Juan, el arte acude al ambiente liminal de la Antártida como un elemento radicalmente exógeno y “antinatural” (Anderman, 2019: 404). En sus intervenciones performáticas, registradas en video, utiliza elementos de colores fuertes que resaltan contra los muchos tipos de blancos, grises y azulados de la nieve, el hielo, el mar y el cielo. A su vez Juan también fue fundadora de *Sur Polar (Arte + Ciencia)*¹⁹ una red internacional de artistas medioambientalistas que se inició con el programa de Arte en Antártida y que luego continuó con los programas Arte en la Naturaleza

19 En su página web se puede conocer más sobre el proyecto: <https://www.surpolar.org/>

y Arte en el Origen. Según Andermann en las producciones de esta red “predomina una actitud eufórica hacia la naturaleza “virgen” y despoblada de la Antártida como una suerte de espacio primigenio de la creación, al mismo tiempo que se resalta la extrema delicadeza y fragilidad de la “naturaleza pura” y exterior al quehacer de los hombres y sin embargo ya alcanzada por sus efectos” (Anderman, 2018: 405). De esto se desprende una reactualización de la categoría estética de lo sublime kantiano de forma “antropocénica”. Ahora, la magnitud inalcanzable de la naturaleza “se asocia a un equilibrio natural en retirada ya que sólo los expedicionarios científicos y sus testigos artísticos llegan a captar momentáneamente los confines de la tierra y de la imaginación” (Anderman, 2018: 405). Tal como veíamos con las reflexiones de Núñez y Lema, y con el videoarte de Navarrete, este situarse de forma abismal ante una naturaleza *in extremis*, separándose de lo cultural, supone el riesgo de objetivar lo no humano. Así “la naturaleza estaría fuera de nuestro alcance, esperando, tal vez, pacientemente, nuestra propia desaparición como especie” (Andermann, 2018: 405). Pero, se pregunta Andermann, ¿no es esta una propuesta quietista? Nos interesan estas reflexiones sobre la relación entre ejemplos del campo del arte y el espacio antártico, porque nos dan un suelo para pensar las operaciones de Foschino en relación a este espacio.

Foschino viaja, también, a la Antártida donde se planta frente a la naturaleza con la disposición de un explorador en un territorio alejado. Como ya mencionamos, este artista busca detener la mirada en un ejercicio contemplativo donde continúa preguntándose acerca del tiempo, ahora en un espacio que lo conecta con un tiempo mítico, con el origen del tiempo. *La Esfinge* es una video-escultura de hormigón armado prefabricado en la que un gran iceberg flota en el mar antártico de las Shetland del Sur. El movimiento, es una vez más, casi inmóvil: el iceberg se encuentra a la deriva en la vastedad del océano, sólo percibimos el movimiento de las ondas del agua que le rodea en la más grande de las soledades y silencios. Según Graciela Silvestri “lo desmesurado, lo monótono, el ritmo repetido, regular, son motivos del sublime romántico” (Silvestri, 200:

16). Consideramos que en esta obra hay un cierto espíritu romántico que reivindica lo sublime, especialmente cuando Foschino dice sentirse parte de esas vastas porciones de tierra y de sus “secretos milenarios”. En su escrito sobre la fascinación romántica con el hielo, Eric G. Wilson establece una distinción entre dos modos de visión inspirados por los polos magnéticos antárticos: La forma exotérica de ver está interesada en las superficies externas, visibilidades comprensibles y órdenes sociales. Este modo de conocimiento –propio de las ciencias- a menudo ve al hielo como una frialdad mortal a ser trascendida, materia prima para convertirse en mercancía o materia estática que se reduce a leyes. Por el contrario, la perspectiva esotérica considera las profundidades internas, los misterios invisibles y las experiencias individuales. Este modo de visión frecuentemente ve los paisajes helados como revelación de un origen abismal, un matrimonio de contrarios, una fusión de microcosmos y macrocosmos.



Imagen 6.7. La Esfinge (Foschino, 2016) Video instalación, Color, HD, LED screen, wood frame, silent, 8 min. Looped.

Según esta dualidad en los modos de aprehender la Antártida y el hielo sugerida por Eric Wilson, la obra antártica de Foschino, por su romanticismo, se acerca más a la abstracción visionaria que a la científica. Sin embargo, la realización de la escultura implica un juego con el simulacro y la falsificación. Esta escultura nos enfrenta a una naturaleza fabricada, más cercana a una identidad *cyborg* que a una pureza. En su estudio sobre la obra videográfica de Foschino, Juan Anwandter señala que la insistencia del artista en registrar locaciones geográficas remotas de Chile, con una impronta casi pictórica, participa de un discurso visual en torno a lo sublime como categoría estética en su forma más esencial, pero en clave contemporánea, estableciendo un cruce entre una aproximación romántica al medio natural y los medios de representación propios de nuestra época. Al mismo tiempo, *Locus* se inscribe dentro de una cierta narrativa de identidad latinoamericana asociada al imaginario de lo sublime y maravilloso, pero en clave “fría”. Es la noción de *finisterra*, recogida en situaciones geográficas extremas cuya característica es la sensación de ilimitada vastedad, desmesura y soledad.

Dentro de esta línea de estudios que vinculan paisajes australes y sublime se encuentran las reflexiones de Rodrigo Booth (2011) sobre la región de la Araucanía patagónica. Este investigador chileno toma los testimonios del poeta Pedro Nolasco Préndez de un viaje que realiza en 1883 y del abogado José A. Alfonso, quien viaja algunos años después, en 1900. Muestra cómo ambos testimonios son clave para establecer los cánones estéticos de dicho paisaje. El primero ligado a lo sublime (Burke, 2005), es decir una sensación vinculada al dolor o peligro. Y el segundo, si bien comparte cierta noción de naturaleza sublime, comienza a instaurar la categoría de belleza, que según Burke, se relaciona al disfrute y al placer. Esta es la visión que se establece en las décadas siguientes, especialmente en la zona de la cordillera patagónica:

“La denominación del sur del país como la Suiza chilena fue recogida por varios turistas, convirtiéndose rápidamente en la imagen oficial de la Araucanía o de la región de los lagos entre las décadas de

1920 y 1930. La analogía consideraba el impacto de la inmigración europea en la región, al tiempo que buscaba difundir una idea del paisaje establecida en clara oposición a la de la selva araucana. La comodidad de los viajes, la belleza de los panoramas y, sobre todo, la tranquilidad que garantizaba la chilenización de los antiguos dominios indígenas eran aspectos considerados en esta definición. Así fue transmitido en las guías de viaje que comenzaban a emplear litografías, fotografías y dibujos para dar cuenta del ideal de belleza paisajística que comenzaba a imponerse en la zona” (Booth, 2011: 30).

Si bien el trabajo de Foschino se ubica principalmente en la Patagonia más austral, en dos de sus obras presentes en *Locus* pertenecen a la región de la Araucanía: *Sierra Nevada* retrata un paisaje del Parque Nacional Conguillío, y *Ojos de agua* al río Futaleufú dentro de la Región de los Lagos. A la pregunta de cómo decide registrar un lugar, Foschino responde: “Busco la belleza. Esto depende del tipo de locación, de los personajes que están en el entorno, su espacio, los colores, la luz, elementos bien estéticos. Mi trabajo es básicamente un ejercicio de composición que tiene que ver con los ritmos que están asociados a un lugar, a ciertos elementos como el viento, las nubes, el correr del agua, la caída de la nieve. Los lugares tienen un aura, algo que a veces llega con la contemplación”²⁰ (Foschino, 2016). Podemos observar que en este testimonio aparecen reminiscencias de una concepción de la naturaleza romántica, en tensión constante entre las categorías estéticas de lo sublime/bello. En el caso de los registros de paisajes de la Antártida que Foschino entiende como un “espacio de silencio originario”, se busca redireccionar y enmarcar cierta incertidumbre en términos de una experiencia sublime del paisaje. Sin embargo, en su estudio sobre la narrativa de viaje del capitán Cook, Mariano Siskind (2015) sostiene que la Antártida se resiste a una representación sublime. Durante

20 Recuperado de: <https://laderasur.com/estapasando/no-te-pierdas-locus-la-exposicion-de-naturaleza-de-gianfranco-foschino/>

la etapa heroica los viajeros se sintieron tan abrumados por la naturaleza que no pudieron representarla. Cook no fue capaz de nombrar o narrar su encuentro antártico del que se aleja horrorizado. A más de un siglo de este “no descubrimiento”, con los cambios tecnológicos y los avances en la producción digital de imágenes, cabe preguntarse si podemos todavía hoy experimentar el paisaje antártico como sublime, sentirnos abrumados por la naturaleza o sentir placer a partir de esa sensación.

En su estudio sobre las imágenes de la Antártida captadas por el satélite RADARSAT, Kathryn Yusoff (2005) considera la categoría de sublime tecnológico para pensar las implicancias políticas de las estéticas contemporáneas en relación al espacio más afectado por el calentamiento global. El sublime tecnológico se caracteriza por un vínculo estético desapasionado respecto de la destrucción masiva antes que una conexión con la posibilidad de destrucción del sujeto que caracteriza al sublime kantiano. Las narrativas del calentamiento global en relación con la Antártida pueden tener el efecto de dar visibilidad a ese continente y al mismo tiempo desplazar la atención, resituando ese espacio como el sitio de un evento mediático. Al contextualizar el mapa satelital de la Antártida dentro de una estética cinematográfica de la destrucción se convierte en una imagen que circula en los medios de comunicación. El video que se puede ver en el sitio web de la NASA muestra la fragmentación de la plataforma de hielo Larsen B a lo largo de un período de 7 años en el formato y la dinámica temporal de una película (270 fotogramas en 15 segundos).²¹ Kathryn Yusoff (2005) sostiene que la presentación visual contemporánea de la *terra incognita* señala un distanciamiento artístico que produce una topografía de la ausencia.²² Las implicaciones políticas de la imagen se

21 La barrera de hielo de Larsen impide que los glaciares se alejen de la Antártida. Sin esta barrera, los glaciares entran en el océano más rápido y aceleran el crecimiento del nivel de los mares. <https://www.youtube.com/watch?v=H2a3Oemo1e4>

22 Según Yusoff, lo que han conseguido las tecnologías visuales de cartografía por satélite no es la destrucción de esos espacios imaginativos desconocidos

aplazan a través de la repetición normalizadora de una estética de la destrucción y, por lo tanto, producen un entumecimiento de la sensibilidad. A partir de estas “geografías de la distancia” la Antártida como un paisaje de acontecimientos se convierte en una película americana de desastre. La simulación del evento del colapso de la barrera de hielo Larsen B conspira para hacer de la Antártida el sitio del calentamiento global. El mapa documenta la destrucción al mismo tiempo que la vuelve inofensiva por efecto de una tecnologías de la distancia.²³

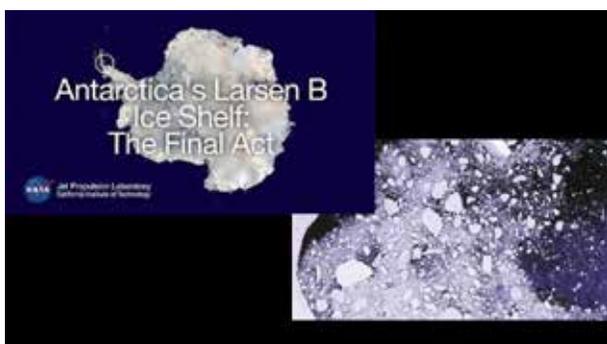


Imagen 6.8. Sublime tecnológico: Antartica's Larsen B Ice Shelf. The Final Act. Imágenes tomadas del sitio de la NASA

sino su reinversión en lo sublime tecnológico. Lo que puede llevar a una eventual destrucción de la *terra incognita* es el borrado que acompaña a una proyección tecnológica tan imaginativa que saca a la Antártida del concepto de ecosistema global al insistir en su “otredad” en el tiempo y en el espacio. Inclusive este proceso puede hacernos sentir ajenos visual y conceptualmente del daño que nuestras actividades producen en otras partes del planeta. Mientras que las figuras de los ángeles tradicionalmente señalaban un lugar incognoscible pero celestial en el borde de los mapas, la *terra incognita* contemporánea señala un distanciamiento ingenioso, productivo de topografías de ausencia.

23 Algo similar plantea Harun Farocki (2013) cuando piensa en estas tecnologías de la distancia y su relación con la guerra. Observa cómo se produce una “subjetiva fantasma”, que es aquella que acontece cuando la cámara es puesta en el proyectil de un arma, así la cámara adopta el punto de vista del arma generando así un nuevo tipo de subjetiva, ya no nos identificamos con la mirada del soldado sino con la del proyectil. Según Farocki esta subjetiva produce el grado máximo de deshumanización.

Ecologías líquidas: arte y militancia ambiental

Buena parte de las intervenciones que provienen del nuevo campo de las humanidades ambientales concuerdan con que la crisis ecológica se encuentra intrínsecamente vinculada a un imaginario cultural dominante, por lo cual una de las tareas de la ecocrítica es la creación de un fundamento descolonial de conocimiento que a su vez incluya nuevas formas de pensamiento artístico, abordajes eco-feministas o saberes de la cosmovisión nativa. Si descolonizar la cultura y cuestionar los lugares comunes del imaginario hegemónico (antropocéntrico, productivista, patriarcal, colonial, racista, utilitarista, reduccionista) resulta indispensable para posibilitar la emergencia de sistemas de reproducción social alternativos que sean viables, en el contexto de un planeta radicalmente degradado por las dinámicas de acumulación capitalista, esto lleva a cuestionarse el lugar específico del arte a la hora de contribuir a la promoción de un nuevo imaginario biofísico: nuevas dinámicas materiales y semióticas reparativas que modifiquen los afectos, los deseos, las subjetividades, las formas de mirar, el conocimiento y las relaciones de poder.

La ecocrítica supone un marco crítico (activista y académico) transdisciplinar y global. Así, en su estudio sobre la literatura contemporánea Mariana Avilano (2018) propone acudir al eco-feminismo, a la teoría del afecto, al giro material y al pensamiento decolonial y amerindio para subvertir los fundamentos epistemológicos de la actual crisis ambiental al volver a instaurar al cuerpo y a las emociones como lugar de conocimiento, encuentro y descubrimiento de nuestras conexiones con el entorno.

En su volumen sobre las “ecologías líquidas en las artes”, Lisa Blackmore y Liliana Gómez (2020) exploran obras artísticas que se comprometan con el agua para promover formas de producción y recepción encarnadas, y que articulen una comprensión renovada de la pertenencia territorial, al mismo tiempo que asuman el carácter de “exploraciones en progreso” que nunca cierran los interrogantes sobre esa empresa: “¿Cómo las ecologías líquidas en las artes podrían producir contraflujos en los

paradigmas políticos, económicos y culturales imperantes? Y, ¿cómo las metáforas de fluidez y liquidez pueden ser recipientes para epistemologías dominantes o subalternas?” (Blackmore y Gómez, 2020: 7).

Las intervenciones de Foschino en relación con los paisajes acuáticos parecen, por un lado, vincularse a una voluntad que se encuentran comúnmente en el “artivismo” ambientalmente comprometido. Ejemplo de esto es que en el marco de la ya mencionada exposición de *Locus* en el Museo de Artes Visuales, también se realizó el encuentro “La política del agua”, con la participación de Alberto Peralta (glaciólogo), Rodrigo Rojas (escritor), Patrick Lynch (abogado ambiental). La muestra de Foschino también contó con el patrocinio del Foro Mundial del Agua, que se realizó en Brasilia en 2018. A propósito de la exhibición de *Locus*, en una entrevista, Foschino declaró:

“Nuestra cultura y nuestra identidad deberían basarse mucho más en los estímulos que existen dentro del paisaje. Nosotros tenemos una de las mayores reservas de agua dulce del planeta y eso nos compete un rol que no tiene que ver sólo con el ser chilenos sino que es un rol que está asociado a una responsabilidad con el mundo”. (Foschino, Entrevista con Soledad García- Huidobro, 2016).

Refiriéndose a la obra de Foschino, Pastor Mellado plantea que “el artista de la retracción videográfica *solo puede*, hoy día, señalar los lugares de peligro” (Mellado, 2016: 1) [el énfasis es nuestro] para incentivar la reflexión sobre el lugar del agua en un momento crítico sobre los destinos del planeta. Esta misión que pone a Chile, a sus paisajes y a su producción artística como salvaguarda de un desastre ambiental mundial, introduce tensiones en el discurso eco-crítico del artista. De acuerdo con el investigador James Linton (2010), para evaluar la crisis actual del agua debemos considerar que el significado que le damos a este elemento es histórico y culturalmente contingente. El “agua moderna” es resultado de una simplificación que la concibe como dos moléculas de hidrógeno y una

de oxígeno, una abstracción intelectual que la convierte en un recurso a ser cuantificado y controlado ignorando otros factores ecológicos, culturales y sociales que participan del entendimiento del agua. Si esta es, entonces, un recurso históricamente semantizado, la idea de la responsabilidad chilena ante el mundo y los videos sobre los paisajes antárticos como llamado de atención a la crisis ambiental no se pueden separar tampoco de las políticas nacionales respecto del continente antártico. En su estudio sobre las políticas culturales de los países sudamericanos respecto de la Antártida, Jack Child plantea que Chile, la tierra de la “loca geografía”, tiene una tradición de pensamiento geopolítico naval que enfatiza la necesidad de reforzar la soberanía chilena en el sector antártico. Durante la dictadura, el mismo Pinochet visitó dos veces la Antártida. Chile se percibe como “Terra Australis”, como “guardián de la puerta trasera”, dominando el Estrecho de Magallanes, el Canal del Beagle, el Cabo de Hornos y el pasaje de Drake, las únicas rutas de navegación libres de hielo en el sur de continente que permiten la conexión entre los océanos atlántico y pacífico (Child, 2012: 4-17).

El proyecto de desarrollar un arte ecocrítico llevó a Foschino a crear recientemente el Centro de Estudios del Agua (CEA), junto al arquitecto Sebastián de La Fuente Cienfuegos y Francisca Fernández Cano, ecóloga y arquitecta del paisaje. Este se autodefine como un espacio colaborativo, independiente, que promueve una cultura del agua desde las artes, las ciencias, la educación y los territorios, a través de la colaboración y el cruce de saberes. En el manifiesto del CEA se declaran abiertos a los saberes ancestrales, como aquellos del pueblo mapuche: “En el caso del pueblo mapuche, para quien el agua no es únicamente un elemento que da inicio a la vida, sino que es vida misma, por lo tanto es una entidad física que tiene espíritu, lo que a su vez la convierte en *newén*, una energía. Como tal, no puede vivir sola, necesita de otras entidades energéticas y convivir en un

sistema de cooperación en diversidad”.²⁴ El CEA ha participado como colaborador en la exposición *SED* (2019), realizada en la galería de Santiago de Chile *Matucana 100* donde se exhibieron once obras de Foschino que, en palabras del curador Dan Cameron, evidencian

“la arraigada convicción del artista de que el arte puede abordar esta crisis planetaria al ofrecer a los espectadores herramientas de percepción que sirven para construir apreciaciones colectivas sobre las profundas implicaciones del rol del agua en nuestras vidas. (...) Aquí, Foschino ha empleado estrategias similares para explorar cómo el agua se manifiesta en forma de vapor, océano, cascada, sudor y nieve. El espacio expositivo ha sido intencionalmente dejado en penumbra en un esfuerzo por detener la mirada de los visitantes entre una instalación y otra, y también permitir que un hilo común emerja en cada obra individual”. (Cameron, 2019).²⁵

Como veíamos anteriormente, al analizar la obra de Conrad Martens en su viaje por el Beagle, Penhos observa una tensión en entre lo sabido y lo observado: “La confrontación de lo observado y estudiado *in situ* por una parte, con lo ya sabido y visto por otra, produjo tensiones y desajustes en la mayor parte de las imágenes de Martens de esta etapa” (Penhos, 2020, 212). Lo desconocido siempre se representa partiendo de lo conocido. Nos interesa recuperar esta tensión para pensar en las distancias y contradicciones que existen entre las imágenes producidas por Foschino y su discurso en torno a ellas. Por un lado, como hemos visto a lo largo de este ensayo, sus imágenes artísticas son, fundamentalmente, de paisajes estables, majestuosos y remotos, que nos hacen pensar en la categoría estética, propia del pensamiento europeo, de lo sublime en

24 El Manifiesto CEA se puede leer en la web del proyecto: <https://centroestudiosdelagua.org/>

25 <https://centroestudiosdelagua.org/archivo/inauguracion-sed-gianfranco-foschino/>

sus distintas variables: el sublime romántico y el sublime antropocénico (Andermann, 2018) que se diferencian del sublime tecnológico (Yusoff, 2005). La producción visual sobre la Antártida de Foschino se sitúa en el extremo opuesto de esta dinámica temporal caracterizada por la velocidad y expresa lo que Mellado llama “retracción videográfica” (2016).²⁶ *Fildes Bay* (2016) es un video de alta definición en dos canales sincronizados, que se exhiben en dos pantallas LED de 48 pulgadas, dentro de marcos de madera de 113.5 x 67 x 9 cm. Los planos fijos recogen la experiencia de la luz en silencio y se repiten en un loop, según cuenta Foschino: “Lo que quise desarrollar fue la observación del movimiento de los icebergs y en una de las piezas observó una situación desde dos puntos distintos, algo que es imposible para el ojo humano” (entrevista con Soledad García-Huidobro, 2016). La relación obra-espectador parece sencilla pero demanda el detenerse un tiempo para poder descubrir el detalle del movimiento en un sitio geográfico que no sólo nunca se ha experimentado de primera mano sino que es “aún desconocido para los lapsus de contemplación espacial que hemos construido” (Entrevista con Soledad García-Huidobro, 2016).²⁷

26 Otras dos videoinstalaciones realizadas por Foschino en su periplo hacia la Antártida no fueron finalmente incluidas en la primera muestra de *Locus* en el MAVI. Se trata de Estrecho *de Magallanes* (HD video, color, silent, 48 inch LED screen with wood frame 110 x 65 x 6.5 cm, 26 minutes. <https://vimeo.com/147952413>) y *The Strange White Light* (2016, 8 minutos y 37 segundos).

27 A lo largo de los tres siglos de exploración, descubrimiento, ocupación y asentamiento antárticos, los artistas se han referido a la problemática de visualizar ciertos fenómenos. La Antártida es un lugar donde la luz cambia debido a la refracción, la reflexión, al magnetismo y a otros aspectos de la física que son peculiares en las áreas polares. Las auroras coloridas, o el sol que brilla intensamente y produce horizontes confusos son espectáculos que desafían nuestras formas habituales de visualizar un espacio. Sobre las ilusiones ópticas de la plataforma de hielo y la meseta polar, Stephen Pyne plantea: “En todas partes el horizonte se deformaba, proyectaba, superponía y multiplicaba por dos o más falsos horizontes. No sólo se imposibilita el primer plano debido al efecto de sombra producido por la nieve, sino que

El ejercicio contemplativo es un acto de observación y de concentración. Observar y concentrarse no es quizás un modo de experiencia dominante en una sociedad de consumo acelerado -aunque el 2020 quizás sea recordado como el año en que la pandemia nos impuso una desaceleración-. Como veíamos con Groyes el *time-based art* borra la diferencia entre *vita activa* y *vita contemplativa* y es por esto que la simplicidad formal del trabajo de Foschino permite descubrir un proceso que se encuadra como elemento pictórico, como representación fotográfica, como exaltación cinematográfica y amor por la naturaleza. Sin embargo, la ausencia de elementos culturales y humanos en la mayoría de sus trabajos nos confronta con las palabras enunciadas en el manifiesto del CEA, en donde se proponen recuperar los saberes ancestrales del pueblo mapuche, especialmente sobre el elemento del agua. Esto abre una serie de interrogantes que sólo la continuidad en las prácticas artísticas en desarrollo quizás nos permitan saldar: ¿Cómo recuperar la cosmovisión de la naturaleza que posee el pueblo mapuche a través del arte? ¿Cómo representar el paisaje patagónico, tan atravesado por las imágenes coloniales europeas, desde una perspectiva ecológica actual? ¿Cómo resolver las tensiones, ya señaladas por Penhos a propósito de la exploración del Beagle, entre lo sabido y lo observado? ¿En qué medida la militancia artística ambiental del presente se esfuerza por explorar nuevas formas de conocer al mismo tiempo que inconscientemente reproduce concepciones ya reificadas del paisaje?

en el fondo se borra engañosamente la separación entre el cielo y el hielo. El punto de fuga tan fundamental para el arte representacional occidental desaparece" (136). Para Pyne, "si las obras de arte sobre la Antártida tienen un elemento común, es probablemente una fascinación por la vastedad, lo desconocido y lo elemental". Las representaciones artísticas sobre la Antártida son minimalistas no por voluntad estética sino como una respuesta directa a la inmensidad, sensación de blancura y desorientación del espacio. En este sentido, para Stephen Pyne la Antártida no sería tanto una fuente de inspiración como un vaciamiento e impedimento para la labor estética.

En definitiva se trata de encontrar los caminos para apropiarse críticamente de los saberes autóctonos y movilizar la fluidez del agua para así desarrollar nuevas epistemologías que nos permitan amar, no desde la nostalgia ante lo que va a desaparecer, sino desde la certeza de nuestra inscripción encarnada en la herida geografía compartida.



Imagen 6.9. Fildes Bay (Foschino, 2016) 2-channel synchronized HD color video. Displayed on two 48-inch LED screens with wood frames, 113.5 x 67x9 cm. Silent, 10 min, loop.

Bibliografía

- Ahumada, Paulina. 2014. "Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX". En *Una geografía imaginada. Diez ensayos de arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Andermann, Jens. 2018. *Tierras en trance Arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Anwandter, Juan Almarza. 2015. "Aproximaciones al tiempo como materia: dos muestras de Gianfranco Foschino". *Revista Artishock*, Chile.
- Aroca Córdova, Álvaro. 2018. "Gianfranco Foschino: *Estados Insulares*". *Arte Insostenible*, Chile.
- Avilano del Río, Mariana. 2018. *Ecocriticism and Epistemological Crisis: a Comparative Reading of Knowledge and Emotions in Contemporary Fiction*, Tesis de Maestría, Perpignan, Francia.
- Alaimo, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment and the Material Self*. Bloomington: Indiana University Press.
- Berger, John. 2005. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Blackmore, Lisa, & Gómez, Liliana. 2020. *Liquid ecologies in Latin American and Caribbean art*. Nueva York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Bladow, K. A., & Ladino, J. K. 2018. *Affective ecocriticism: Emotion, embodiment, environment*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Booth, Rodrigo y Valdés, Catalina. 2016. "De la naturaleza al paisaje. Los viajes de Francisco Vidal Gormaz en la colonización visual del sur de Chile en el siglo XIX". *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA)*, 46(2), 199-216. Buenos Aires. Recuperado de: <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/214/347>
- Booth, R. 2011. "De la selva araucana a la Suiza chilena", *CA Ciudad y arquitectura*, 147, 26-31. Santiago de Chile.
- Burch, Noel. 1995. *El tragaluz del infinito*, Madrid: Cátedra.
- Cameron, Dan. 2019. Texto curatorial de la muestra *SED*. Recuperado de: <https://centroestudiosdelagua.org/archivo/inauguracion-sed-gianfranco-foschino/>
- Cárdenas, Elisa. 2016. "Gianfranco Foschino: 'Creo que hay una deuda con el territorio'", *Revista Artishock*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2016/10/12/foschino-creo-una-deuda-territorio/>

- Carreño, Gastón. 2008. "El Pecado de Ser Otro. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII)", *Revista Chilena de Antropología Visual* (12): 127-146. Recuperado de:
http://www.rchav.cl/imagenes12/imprimir/carreno_imp.pdf
- Child, Jack. 2012. "Stamps of South American Antarctica, the South Atlantic Islands, and Popular Culture" *Studies in Latin American Popular Culture* 30 : 4-17.
- Depetris Chauvin, Irene. 2019. "Ecologías Líquidas. Geografías acuáticas en las artes audiovisuales de Brasil, Argentina y Chile". 452ºF Número 21 125-150. Barcelona. Recuperado de: <https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/27739>
- Didi-Huberman, Georges. 2014 [2012]. *Pueblos expuestos. Pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.
- Diegues, Antonio Carlos. 2005. "El mito moderno de la naturaleza intocada". *Center for Research on Human Population and Wetlands*. Brasil.
- Dummer, Sylvia. 2014. "Metáforas de un país frío. Chile en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. En *Una geografía imaginada. Diez ensayos de arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Eakin, Hallie & Luers, Amy. 2006. Assessing the Vulnerability of Social-Environmental Systems. *Annual Review of Environmental Resources* 31. 365-394. California. Recuperado de: <https://www.annualreviews.org/doi/abs/10.1146/annurev.energy.30.050504.144352>
- Errazu, Miguel. 2016. "Contra la contemplación. Del modernismo político al cine como práctica social" *Ponencia presentada en el VI Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico: Cine y Modernidad*. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- Farocki, Harum. 2013. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Fay, Jennifer. 2011. "Antarctica and Siegfried Kracauer's Cold Love," *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*. 33.3. Recuperado de: <https://digitalcommons.wayne.edu/discourse/vol33/iss3/1>
- García-Huidobro, Soledad. 2016. "Paisaje y poesía: las nuevas obras de Gianfranco Foschino". *La Tercera*. Chile. Recuperado de: <https://www.latercera.com/noticia/paisaje-y-poesia-las-nuevas-obras-de-gianfranco-foschino/>
- Hockenfull, Stella. 2013. "An Age of Stupid? Sublime Landscapes and Global Anxiety Post-Millennium". *Film Landscapes: Cinema, Environment and Visual Culture*. Eds Graeme Harper y Jonathan Rayner, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 106-120.

- Ide, Paulina. 2016. "No te pierdas "Locus", la exposición de naturaleza de Gianfranco Foschino". *Revista Ladera sur*, Chile. Recuperado de: <https://laderasur.com/estapasando/no-te-pierdas-locus-la-exposicion-de-naturaleza-de-gianfranco-foschino/>
- Lefebvre, Martin. 2006. *Landscape and Film*. Nueva York: Routledge.
- Lema, Carolina y Núñez, Paula. 2019. "Destruir para desarrollar. El rol de la ciencia en la desigualdad del ordenamiento patagónico". *Cuadernos de Geografía* Vol. 28, n.º 2, número monográfico "(In)justicias espaciales y realidades latinoamericanas". 255-270. Colombia.
- Linton, James. 2010. *What is Water? The History of a Modern Abstraction*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- Lois, Carla. 2018. *Terrae incognitae: Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Martínez Alier, Juan. 1993. "Temas de historia económica-ecológica". *Revista AYER. Historia y Ecología*. Número 11. 19-48. España.
- Mellado, Justo Pastor. 2016. "Gianfranco Foschino: Locus". *Revista Artishock*. Chile. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2016/08/06/locus-gianfranco-foschino/>
- Mellado, Justo Pastor. 2016. "Una conservación sobre el agua en la muestra de Gianfranco Foschino". *Revista Artishock*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2016/10/05/una-conversacion-sobre-el-agua-en-la-muestra-de-gianfranco-foschino/>
- Mondaca, Eduardo. 2013. *Ecología política del extractivismo en América Latina: casos de resistencia y justicia socio-ambiental*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO.
- Navarrete Sitja, Francisco. 2018. *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I*. Recuperado de: http://www.franciskonavarretesitja.com/V2_-Hangar-org-Fundacion-Botin
- Navarro, Alejandro. 2017. "Incendios: se agotó el "modelo" forestal neoliberal". *El ciudadano*. Chile. Recuperado de: <https://www.navarro.cl/incendios-se-agoto-el-modelo-forestal-neoliberal/>
- Núñez, Paula Gabriela y Lema Carolina. 2018. "Botánica, ciencia y guerra en la conquista patagónica de 1879". *Revista: Epistemología e Historia de la Ciencia Universidad Nacional de Córdoba*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Investigaciones.

- Núñez, Paula Gabriela y Carolina Lema. 2019. “ ‘Ciprés, el triunfador’. El bosque andino patagónico, la ciencia, la moral y la salud social en Argentina entre fines del siglo XIX y la década del ‘30”, *Asclepio* 71 (1): 258. Recuperado de: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/815/1374>
- Núñez, Paula, Matossian, Brenda y Vejsbjerg, Laila. 2012. “Patagonia, de margen exótico a periferia turística. Una mirada sobre un área natural protegida de frontera”. Pasos. *Revista de turismo y Patrimonio cultural. Santa Cruz de Tenerife*, Islas Canarias, España. Recuperado de: http://www.pasosonline.org/Publicados/10112/PS0112_04.pdf
- Penhos, Marta. 2020. “Conrad Martens, un paisajista en el fin del mundo. Las imágenes y el viaje del Beagle (1831-1836)” *Magallania . Volumen especial. El viaje de Magallanes, 1520-2020*. Santiago de Chile. 167-192.
- Pyne, Stephen (1987). *The Ice: A Journey to Antarctica*. Londres: Arlington Books.
- Romero Toledo, H. Romero Aravena, H. 2015. *Ecología política de los desastres naturales: vulnerabilidad, exclusión socio-territorial y erupciones volcánicas en la patagonia chilena*. Magallania (Chile). Vol. 43(3):7-26.
- Simmel, Georg. 1986. “Filosofía del paisaje”. *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.
- Siskind, Mariano. 2005. “Captain Cook and the Discovery of Antarctica’s Modern Specificity: Towards a Critique of Globalization”. *Comparative Literature Studies* 42.1: 1–23. University of Tasmania.
- Torres Salinas, Robinson; Bolin, Bob; Azócar García, Gerardo; Zambrano Bigiarini, Mauricio; Carrasco Henríquez, Noelia; Costa, Tatiana. 2016. “Desarrollo forestal, escasez hídrica y la protesta social mapuche por la justicia ambiental en Chile”. *Ambiente & Sociedade*, vol. XIX, núm. 1, enero-marzo, 2016, pp. 121-145, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ambiente e Sociedade Campinas, Brasil. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/317/31745308005.pdf>
- Wilke, Sabine. 2015. *German Culture and the Modern Environmental Imagination: Narrating and Depicting Nature*. Leiden, Brill Rodopi.
- Wilson, Eric. 2003. *The Spiritual History of Ice: Romanticism, Science, and the Imagination*. New York: Palgrave Macmillan.
- Yusoff, Kathryn. 2005. “Visualizing Antarctica as a Place in Time: from the Geological Sublime to ‘Real Time’”. *Space and Culture*. 8.4. 381-398.