

## Imitar el natural: un paisaje entre geología, arte y medios

**Bruno Jara Ahumada**  
**Universidad de Santiago de Chile**  
bjara.ahumada@gmail.com

### Resumen

La investigación presenta a través del arte contemporáneo la existencia de dos mecanismos de erosión geológica: una física, que esculpe vastas secciones del globo de manera retardada; y una imitativa, que emula a la primera mediante medios e insumos tecnológicos que operan vertiginosamente y cuyos efectos perdemos en la inmediatez. Bajo este supuesto, se propone estudiar el paisaje desde el triángulo arte-geología-medios para desmarañar los remanentes de la erosión técnica y desbloquear sus efectos cristalizados. Metodológicamente, se examinan tres propuestas artísticas recientes, atendiendo a las narrativas o materialidades que tensionan lo natural y su imitación.

### Palabras claves

Arte contemporáneo, geología, medios, paisaje, medio ambiente.

### *Imite o natural: uma paisagem entre geologia, arte e mídia*

#### Resumo

A investigação apresenta, através da arte contemporânea, a existência de dois mecanismos de erosão geológica: um físico, que esculpe vastas seções do globo de maneira retardada; e um tecnológico imitativo, que emula o primeiro por aparelhos que operam vertiginosamente e cujo desperdício ou traços perdemos no imediatismo. Sob esse pressuposto, propõe-se estudar a paisagem a partir do triângulo arte-geologia-mídia para desvendar os remanescentes da erosão técnica e desbloquear seus efeitos cristalizados. Metodologicamente, três propostas artísticas recentes são examinadas, levando em consideração as narrativas ou materiais que enfatizam o natural e sua imitação.

#### Palavras chaves

Arte contemporânea, geologia, mídia, paisagem, meio ambiente.

### *Imitating the natural: a landscape between geology, art, and media*

#### Abstract

This investigation, from a perspective of contemporary art, poses the existence of two mechanisms of geological erosion: a physical one, which slowly sculpts vast sections of the globe; and an imitative-technological mechanism, which emulates the former through rapid devices whose waste or wakes are lost in immediacy. Under this assumption, we study landscape from the art-geology-media triangle to unravel the remnants of technical erosion and unlock its crystallized effects. Methodologically, we examine three recent artistic proposals, considering the narratives or materials that stress natural phenomenon and its imitation.

Bruno Jara Ahumada. Imitar el natural: un paisaje entre geología, arte y medios.

**Keywords**

Contemporary art, geology, media, landscape, environment.

## Introducción

Frente a la transparencia de las tragedias socioambientales, la pregunta por el paisaje insiste y clava sus cimientos dentro de los circuitos académicos y la investigación especializada: sobre todo porque, más allá de lo geográfico, el paisaje circunscribe una región epistémica que excede las competencias de un solo ámbito: abre espacios, instala lugares, escenifica formas de vida, registra el tiempo y grafica sus ondulaciones a través de discursos y vehículos tan diversos como enrevesados. No obstante, como cualquier otro concepto polisémico (Tesser, 2000), precisar sus alcances ontológicos es un asunto algo más complejo.

De acuerdo con Milton Santos (2000), el paisaje se asocia al conjunto de formas físicas que configuran —o traducen— el encuentro entre sociedad y entorno. Por el contrario, Javier Maderuelo (2013: 38) acusa que el paisaje no tiene que ver con lo mesurable, sino más bien con las ideas, sensaciones y sentimientos que elaboramos a partir del lugar y sus elementos constituyentes. Esta óptica asume que el paisaje “no es un ente de carácter objetual, sino que se trata de un constructo mental que cada observador elabora” (2010: 575). Si admitimos ambas vistas, constatamos una indeterminación que fluctúa entre “una realidad física y la representación que culturalmente se hace de ella” (Nogué y San Eugenio, 2011: 27). En efecto, por paisaje entenderemos un dispositivo sociocultural que se elabora, reproduce y reconfigura a partir de la dependencia móvil entre entorno e individuos. A su vez, resulta imprescindible deslindar del paisaje la noción de medio ambiente. Alan Roger (2013) recuerda que este último es un concepto reciente y susceptible al análisis científico, mientras que, en contraste, el paisaje es un concepto más antiguo, de origen artístico y, por tanto, esencialmente estético. En este sentido, el conocimiento científicista, aunque imprescindible, “no nos hace avanzar un solo paso en la determinación de los valores paisajísticos” (143). Para ello, propongo examinar el paisaje desde el arte y los estudios culturales, con el objeto de corporeizar, mediante la sensibilidad plástica, las problemáticas que levantan las ciencias.

El concepto del “antropoceno” fue acuñado para dar cuenta del impacto del ser humano en la historia geológica. La categoría denuncia una tragedia ambiental atravesada, entre otros factores, por gobernanzas altamente mercantilizadas y cuyos efectos nocivos se evidencian en el calentamiento global, el aumento persistente en la concentración de gases de efecto invernadero, la reducción de los recursos naturales, la contaminación hídrica, etcétera. Más allá de los debates que supone dicho término en la comunidad científica, la categoría intenta denunciar las secuelas que se han naturalizado en una era que corroe el planeta a partir de la tecnología y los medios técnicos de uso doméstico. De este modo, advertimos dos mecanismos de transformación geológica que operan en valores diametralmente opuestos.

El primero es un sistema natural en donde las propias fuerzas terrestres socavan, esculpen y perfilan el relieve: glaciares, tectónica de placas, actividad volcánica, ventiscas o ríos, entre varias otras. En relación a la temporalidad de estas fuerzas, debemos subrayar el descalce entre el tiempo geológico y la experiencia fáctica del humano; pareciera que la conformación del globo transitará autónomamente, en una esfera alterna, y cuyas maniobras no logramos distinguir. Asimismo, la erosión del paisaje es rastreable a través de evidencias físicas que rebasan, también, las dimensiones de lo humano: valles, cordones montañosos, cuencas o fallas figuran como puntos de referencia para conjeturar las siluetas del pasado.

En segundo lugar, habitamos una geografía cuyas principales formaciones geológicas, como los continentes y las montañas, se creen aparentemente establecidas. No percibimos, sin embargo, una serie de reconfiguraciones que no cesan tras el telón de la vida humana, pues vivimos en un entorno inmediato condicionado a un sinnúmero de dispositivos tecnológicos y electrodomésticos. Este constituye, en síntesis, el segundo mecanismo de erosión, de carácter imitativo, en donde las materialidades y los objetos técnicos actúan como un símil de los factores físicos: un ventilador que imita a una ventisca, un refrigerador que imita al glaciar, un grifo de agua que imita el caudal de un río. Las diferencias entre ambos sistemas, entonces, yacen en las escalas: en vez del retardo y la enormidad de los fenómenos geológicos, los aparatos técnicos contornean el paisaje a una velocidad incomparablemente rápida y a través de dispositivos de tamaño limitado; tanto así, que sus efectos desaparecen en una sociedad que les pierde el rastro.

Ahora bien, para no caer en reclamos infructíferos, debemos tener en cuenta la premisa de Jussi Parikka (2015) según la cual los medios disponen cómo son las cosas en el mundo y de qué modo son conocidas en él. En esta perspectiva, nos encontramos insertos en una trama de objetos y enseres cuya raigambre técnica articula invisiblemente nuestro horizonte de comprensión. Será, por tanto, indispensable visibilizar aquellos residuos sigilosamente desplazados que se desprenden de la erosión tecnológica. ¿Cómo otorgar opacidad, entonces, a un proceso que tiende a transparentarse? Sostendremos que, para desbloquear los sentidos cristalizados de un paisaje mediatizado por la tecnología y el control climático, las representaciones artísticas, en particular aquellas que trabajan con medios tecnológicos o materialidades que ponen en tensión lo natural y su imitación, son capaces de señalar y resignificar los dispositivos con los que convivimos. De este modo, intentaremos forzar un giro de sentido hacia estos medios, cuestionando su capacidad de erosionar un territorio y, por lo mismo, alterar el tejido social que lo habita. Para desarrollar esta hipótesis, revisaremos tres obras del arte contemporáneo chileno, las cuales orientarán, a modo de argumentos visuales, nuestras aproximaciones teóricas posteriores. Así, utilizaremos el arte como una vía legítima para investigar la materialidad geológica del mundo tecnológicamente mediado y viceversa.

## Paisaje geológico

*Tiempo de piedras* fue una muestra de la artista chilena Teresa Gazitúa presentada el año 2015 en el Museo de Artes Visuales (MAVI). La exhibición recopiló quince años de trabajo, conformando así un corpus cohesionado bajo la temática del tiempo geológico y su persistencia frente a la existencia humana. El universo de la muestra estuvo compuesto por alrededor de cincuenta obras que trabajaban o bien directamente con la piedra, o bien representándola a través de vídeo, dibujo, collage, estampa de grabado y fotografía. Situada en un locus nacional —en donde los ciclos terrestres quedan moldeados según la tectónica de placas, el cinturón de fuego Pacífico y un flujo hidrográfico que atraviesa en sentido este-oeste—, la artista puso atención en la materia como testigo de una topografía que se nos revela aparentemente inmutable. En este marco, propuso un recorrido imitativo que recuperó el tránsito natural de la roca: desde su raíz cordillerana hasta su ínfima disociación en la costa. Así, la exposición aprovechó el espacio museográfico para ilustrar un declive concordante al descenso del manto rocoso: en un inicio, se presentaron siete placas de piedra laja suspendidas en el aire, cuyos contornos dibujaron la cordillera de Los Andes (figura 1); luego, el recorrido trazó un sendero de peñascos montados sobre el piso, el cual orientó el camino hacia las salas inferiores del museo; por último, una vez allí, un conjunto de estampas, moldes, murales y una proyección audiovisual invitaron a identificar las tramas invisibles de la piedra, su comunión con el oleaje marino, la contigüidad con la naturaleza, y, en fin, la omnipresencia de la materialidad.



Figura 1. Teresa Gazitúa (2015). *Tiempo de piedras* (recopilación de obras), Museo de Artes Visuales..

Si bien la inscripción de *Tiempo de piedras*, en cuanto a la poética de su producción, poco aporta respecto a la problemática que nos concierne, su apuesta recae en la revalorización semántica y simbólica de la roca como un elemento actuante de la geografía y un estrato residual procedente de un proceso geofísico ulterior. En este sentido, la piedra poseería una connotación dual: por una parte, congelaría el desarrollo temporal de un paisaje según una etapa específica del encadenamiento geológico; en segunda instancia, implicaría una huella capaz de rearmar una narrativa respecto de su pasado—como montaña— o su futuro—como grano de arena. La piedra es un entre-medio que implica una hendidura en su desarrollo histórico o el relato temporal que supone su trayectoria desde Los Andes al océano Pacífico.

En suma, las obras señalan que el paisaje no es algo dado que se aferre a un momento específico; al contrario, este primer examen diagnostica que los dilatados procesos geológicos—como el desmembramiento de la montaña— acusan una brecha irrenunciable en relación al tiempo empírico del ser humano. Así, *Tiempo de piedras* reduce a un nivel humanamente comprensible las fases geomorfológicas de la corteza terrestre. No obstante, Jussi Parikka (2015) señala que la prolongación retardada de la geofísica—por lo general demasiado lenta o, por otra parte, actuando en frecuencias inaudibles o invisibles— se transforma en parte de nuestra experiencia estética. Es decir, conocemos el mundo a partir de una configuración paisajística que contempla intrínsecamente el desfase temporal: las obnubilaciones de la percepción humana operan como efectos sintomáticos de una metamorfosis terrestre imposible de advertir en su totalidad. Existen, sin embargo, signos o índices que, como la piedra, son capaces de manifestar las huellas de esos macrofenómenos. En este sentido, la propuesta de *Tiempo de piedras*, tras interpelar las materialidades cotidianas, es eficaz al conjeturar los procesos tácitos mas no ausentes del cambio paisajístico; y lo hace involucrando de manera directa a la geofísica en su quehacer. Las piedras, entonces, instauran un vínculo tangible que atraviesa la disparidad entre la macroesfera geológica y el microambiente humano, en cuya hendidura toda comprensión del territorio se vuelve posible. Yacemos, por tanto, imbricados en una pluralidad de soportes capaces de vincularnos—como la piedra— hacia la fenomenología de la macroesfera. Sustratos, en fin, que almacenan una data capaz de erigir una genealogía del territorio. Vista así, la materia geológica es potencia activa y agente constructivo de un lugar que no termina de ajustar sus rostros y pliegues.

No obstante, debemos considerar que la historia humana está circunscrita en el tiempo geológico (Parikka, 2015: 6). Es decir, el estrato espaciotemporal de la Tierra no excluye la manifestación del ser humano dentro de sus márgenes, sino que lo implica e instituye en su propio desencadenamiento histórico. Al respecto, es pertinente recuperar los aportes de Tetsuro Watsuji:

Se muestra por tanto la estructura espacio-temporal de la existencia humana como ambientalidad e historicidad. La inseparabilidad de espacialidad y temporalidad se

halla en la base de la inseparabilidad de lo histórico y lo geográfico. Todas las estructuras sociales son imposibles si se prescinde de su base en la estructura espacial de la subjetividad humana. Tampoco la temporalidad se hace historicidad si se prescinde de su base en la sociabilidad de la existencia humana (2016: 33).

Bajo este prisma, la humanidad se renueva y perece constantemente ante un escenario geológico que persiste y atiende a los cambios de personajes. Ahora bien, mediante un devenir genealógico, la humanidad se conforma como un reflejo temporal y colectivo de la geografía donde se instaura. La condición misma de la existencia humana queda determinada según la contigüidad de los grupos sociales arraigados al territorio. Esta perspectiva nos obliga a considerar el habitar de un grupo como el contexto inmediato en donde se configuraría culturalmente un paisaje. Así, el hábitat responde a una necesidad propia de la vida que se configura a partir de un condicionamiento social-geográfico y, a su vez, se instaura por las estructuras, construcciones y adecuaciones que el grupo aprehende para sí, con el fin de comprender su propia experiencia fáctica. Por tanto, en lo que sigue nos enfocaremos en el habitar como un eslabón fundamental en la comprensión de cualquier paisaje.

## El habitar

*Hábitat*, de Esteban Agosín<sup>1</sup>, fue una obra presentada originalmente en el marco de la 12ª Bial de Artes Mediales (entre el 8 y el 25 de octubre de 2015 en el Museo Nacional de Bellas Artes, MNBA) y luego, un año más tarde, en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago (MAC Parque Forestal). En ambas exposiciones se instaló un mecanismo inmersivo y autosostenido capaz de relacionarse simbióticamente con el espectador que lo presenciaba: la estructuración misma de la obra quedaba sujeta a la variable biológica del sujeto que, por este hecho, participaba activamente en su modelización. Su levantamiento fue concebido a partir del principio arquitectónico de la tensegridad, es decir, el empleo de elementos aislados y comprimidos en una red continuamente tensada, de modo tal que “los miembros comprimidos (generalmente barras) no se tocan entre sí y están unidos únicamente por medio de componentes traccionados (habitualmente cables) que son los que delimitan espacialmente dicho sistema” (Agosin, 2015). Así, el mecanismo se compuso a partir de tenso-estructuras modulares, membranas textiles, luminarias y dispositivos sonoros, abarcando en conjunto un espacio geométrico cuyo diámetro alcanzó los cuatro metros (figura 2). El diseño de este volumen contempló un punto de acceso a través del cual un individuo podía ingresar al mecanismo para interactuar directamente con él: mediante la interpretación de la data fisiológica del huésped, información obtenida a partir de

---

1. El equipo de trabajo fue interdisciplinario y estuvo conformado por Eric Rodríguez, Carolina Marín y Cristian Galarce López, quienes contaron con la colaboración de Edinson Valenzuela, Francisco Herrera y Marcelo Vargas.

bio-sensores puestos *in situ* al interior del habitáculo, la estructura era capaz de traducir los impulsos vitales a coordenadas específicas de movimiento y sonido. Así, ambos *output* o traducciones —sonora y mecánica— encadenaron un flujo orgánico y necesariamente condicionado a la realidad del sujeto. Aunque sutilmente diferenciados entre sí, sonido y movimiento articularon una multiplicidad de formas, posiciones o vistas irrepetibles, esculpidas según la indisoluble relación entre el sujeto y su entorno, el individuo y la sociedad, la geografía y las comunidades, etc. De este modo, interior y exterior se condicionaron mutuamente en una analogía explícita que dejó manifiesta la tensión existente entre la percepción que un sujeto mantiene de su entorno y, asimismo, la capacidad que posee de modificarlo cual erosión geológica.



Figura 2. Esteban Agosin (2015). Hábitat, instalación de mecanismo inmersivo y autosostenible. 12ª BAM, MNBA; MAC Parque Forestal. Fotografía cortesía del autor.

*Hábitat* supone la materialización estética de un proceso cotidiano —el habitar— perdido y transparentado entre los recovecos de una naturaleza que se cree dada, virgen o radicalmente impenetrable. La obra, en cambio, le ofrece al espectador la oportunidad de participar activamente en la configuración exterior de su ambiente y también en la introspección de su propia condición como individuo sensitivo y existente. Aunque limitado por las posibilidades mecánicas del dispositivo, el huésped es no obstante capaz de percibirse como “referido, representado, correspondido, simulado o reflejado, en el marco de un circuito de retroalimentación cognitivo y perceptivo que físicamente lo interpela” (Agosin, 2015). El sujeto queda inmerso y dispuesto a ser reflejado como un punto de inflexión que esconde



tras de sí un lamento: el habitar no responde a un espacio inalterable, sino que se conforma y gesticula a partir de la existencia misma del ser humano, quien, a su vez, es condicionado por las construcciones, enseres y adecuaciones simbólicas que asienta para comprender su propio ambiente. El paisaje, así, se esconde tras el habitar como un elemento jamás circunstancial, sino imperativo e incluso biológicamente constituyente.

En “Construir, habitar, pensar”, Martín Heidegger (1975) propone una deriva ontológica que pretende desentrañar los sentidos recónditos de dichos conceptos. Así, termina categorizando que el “habitar” y el “construir” comparten una misma raíz: construir ya es habitar en sí mismo, en tanto que circundamos la región de nuestro quehacer cotidiano a través de la instauración de espacios y lugares nuevos<sup>2</sup>. “Habitamos no porque hayamos construido, sino que construimos y hemos construido, en cuanto habitamos, esto es, en cuanto somos *los habitantes*” (153). Mediante las construcciones, los grupos cimentan las fronteras y el alcance de sus paisajes. En esta línea, la microesfera de cada sociedad, esas formas específicas que agrupan a un colectivo, constituye una región diferenciada e instituida a partir de construcciones diversas—viviendas, objetos, lenguajes, imaginarios—que arraigan la concepción geológica de la macroesfera, la Tierra misma, a un nivel cotidiano. La existencia del individuo queda dispuesta y predeterminada “a ser” por su condición histórica y su eventual desarrollo dentro de un mundo material que lo funda y lo atraviesa. Del mismo modo, habitar únicamente tiene sentido en tanto que incorpora al *Dasein* heideggeriano, concepto que ciñe la manifestación fáctica del sujeto a su propia existencia. El *Dasein*, como el “ahí” (*da*) del “ser” (*sein*), “forma parte de un contexto histórico y de un espacio de significado que ya siempre está ahí” (Escudero, 2011: 183). Si admitimos esto, el *Dasein* circunscribe una apertura al mundo dentro de un continuo histórico y geológico. Así, el ser humano “no es solamente portador del pasado en general, sino que acarrea en su cuerpo un pasado determinado por el clima y el paisaje” (Watsuji, 2016: 34). En efecto, confirmamos la indivisibilidad del sujeto respecto de su contexto geográfico, el cual deforma, rehace y erosiona al construir y habitar sus dominios.

Ahora bien, el paisaje, por consiguiente, responde a esta fisura que media entre la macro y la microesfera; una construcción que origina la región específica en donde el *Dasein* se desenvuelve. Paisaje es, en cuanto al habitar, la conformación llevada a cabo por un sujeto colectivo y participante de la geografía en la que intenta recomponer y comprender tanto los fenómenos geológicos como a sí mismo:

Vestidos, brasero, carbón, viviendas, almacén protector contra vendavales, costumbre de pasear bajo la lluvia (...) son diferentes inventos, culturalmente elaborados por los seres humanos. No han surgido dichas construcciones independientemente de los condicionamientos climáticos o paisajísticos de frío, calor, humedad, sequedad o

---

2. Heidegger separa los conceptos “lugar” y “espacio”, vinculando al primero con la existencia, mientras que define al segundo como un territorio matemáticamente medible.

verdor. Así es como en el clima y en el paisaje el ser humano se descubre a sí mismo. Y en esa comprensión de sí mismo se orienta hacia una libre configuración de su vida (Watsuji, 2016: 29).

A través de la representación, la tecnología medial y la colectividad, los grupos logran materializar una red de cuerpos –históricos, narrativos, culturales, visuales– capaces de capturar el marco de un paisaje infinito e inacabado. Construcciones, en fin, que no sólo representan y moldean a la realidad perceptible, sino que organizan los contornos de lo conocable, lo decible e, incluso, lo pensable. *Hábitat*, al igual que *Tiempo de piedras*, revela un fragmento naturalizado de la sociedad: el vínculo indisoluble entre el ser humano y su entorno. A través de la concreción de un habitáculo, la obra traduce en lo físico una tesis inmaterial del habitar: que geografía y sociedad son elementos indisolubles, que la condición biológica del Ser repercute inmediatamente en sus mecanismos perceptivos y que, principalmente, la configuración del paisaje no posee contornos fijos. *Hábitat*, en este sentido, cumple cabalmente con densificar y visibilizar una relación simbiótica que se ha ocultado tras una política del habitar que no distingue naturalezas ni formas de vida.

## Imitar el natural

*Phototropes* (figura 3), del artista Fernando Godoy, fue una obra presentada durante la 11ª Bienal de Artes Mediales (entre el 3 de octubre y el 16 de noviembre de 2013, MNBA). Consistiendo en la instalación sonora de 120 dispositivos electrónicos artesanales específicamente emplazados en las afueras del museo, la obra reprodujo un ecosistema de insectos ahora mecanizados y alimentados por pequeños paneles solares incrustados en cada uno de los aparatos. Asimismo, cada unidad poseyó un funcionamiento autónomo e impredecible, “dueño de un canto repetitivo pero siempre cambiante, sincronizado al ritmo natural del día y la noche” (Godoy). Así, la obra funcionó imitando directamente al murmullo orgánico del parque. Una atmósfera ecológica recuperada y traducida por un aparato técnico que lo emuló y lo complejizó. En este sentido, nos preguntamos: ¿hasta qué punto la naturaleza repercute en el desarrollo técnico de los medios, y, por el contrario, en qué medida el paisaje medial retribuye sus sentidos mecanizados hacia una realidad humana cada vez menos consciente del entorno, de su hábitat propiamente tal?

De este modo, *Phototropes* instaló no sólo la pregunta por los medios actuantes y condicionantes de la cotidianidad, sino que también cuestionó la imbricación de éstos dentro de un paisaje en donde los dispositivos tecnológicos actúan como material edificante de la realidad misma. A partir de los dispositivos de audio, los electrodomésticos, las cámaras fotográficas, en fin, se cimenta un universo geo-tecnológico, un estrato superpuesto a la capa terrestre en cuyo solapamiento queda naturalizada la manifestación concreta de los medios:

Nuestras relaciones con la Tierra están mediadas por las tecnologías y las técnicas de visualización, sonificación, cálculo, cartografía, predicción, simulación, etcétera: es a través de y en los medios que captamos la Tierra como un objeto de relaciones cognitivas, prácticas y afectivas (Parikka, 2015: 12) (traducción del autor).

Arriba, Jussi Parikka entiende la configuración geológica como una “realidad mediada”, es decir, captamos a la esfera terrestre “en” y “a partir de” los dispositivos tecnológicos. La correspondencia entre ambos paisajes —el geológico y el medial— encuentra su origen en la imposibilidad de descubrir a la atmósfera si no es a través de un filtro siempre intermedio; por una parte, las objetivaciones culturales y por otra, las adecuaciones tecnológicas que propician el habitar de los grupos sociales. Bajo esta mirada, cada elemento técnico es partícipe de una constitución atmosférica que incluye la presencia cosmológica de la Tierra. La realidad no es autónoma, sino que reposa sobre las construcciones y éstas, a su vez, advierten en su propia individualidad la conformación del mundo entero. Esta concepción, por tanto, nos faculta para contradecir la idea de un paisaje “purista”: la selva virgen y los territorios indómitos, las vastas extensiones de naturaleza que reducen caricaturescamente nuestra existencia o todos los fragmentos geológicos cuya impenetrabilidad natural se creía únicamente advertible según la imitación y la reproducción. En efecto, la tecnología de medios se apropia de aspectos de la naturaleza que instrumentaliza dentro de su configuración mecánica —como la ergonomía y la biónica. No obstante, si tomamos en cuenta el habitar Heideggeriano, sólo a través de estas objetivaciones y, por tanto, también del aparataje tecnológico, somos



Figura 3. Fernando Godoy (2011). Phototropes, instalación sonora de sitio específico; 120 dispositivos electrónicos artesanales. 11a BAM, MNBA. Cortesía del autor.

capaces de conocer al mundo y develar así el sentido propio de nuestra existencia. Vale decir, el modelo (naturaleza) y lo imitado (construcción técnica), al menos en la cultura de medios, yacen profundamente aunados; no existe un desfase entre ambos polos, sino que comparecen en una misma célula que los relaciona íntimamente: la materia geológica es tal que se repite y se continúa “en” la materia de cada uno de los dispositivos mediales, electrodomésticos y artefactos. Por esta razón, podemos rastrear la configuración de la macro-esfera “a partir de” y “en” cada uno de los medios que estratifican nuestro habitar y encadenan una nueva comprensión del paisaje: la historia de los medios se confunde con la historia de la Tierra; los materiales geológicos de los metales y los productos químicos se desterritorializan de sus estratos y se reterritorializan en las máquinas que definen nuestra cultura técnica de los medios (Parikka, 2015: 35).

La Tierra es la macroestructura que suministra a los medios y que, además, permite su existencia: los minerales, los materiales del suelo y los químicos posibilitan que los medios técnicos se hagan realidad. El vidrio, el cableado eléctrico, los circuitos, la carcasa de nuestros celulares, el metal de nuestros electrodomésticos e incluso el plástico que utilizamos a diario son materias extraídas de la tierra, procesadas y reconfiguradas según nuevos propósitos. Al mismo tiempo, la petroquímica, el refinamiento de los metales y la producción industrial en general operan como las instancias intermedias encargadas de esconder la contigüidad materica entre los insumos geológicos y los subproductos técnicos. Por lo mismo, sería viable escanear a los fundamentos de la Tierra, sus particularidades físicas y materiales, mediante la revisión crítica de los aparatos de uso doméstico. También al revés: podríamos especular a la fenomenología geológica replicada en la composición celular de cada uno de los medios con los cuales colindamos histórica y cotidianamente. Por consiguiente, el globo terrestre se dibuja como una máquina productora de insumos físicos que, a partir de una transformación, logran poblar la atmósfera y dotar de factibilidad a la existencia humana.

La máquina de la Tierra es aquella que vive de sus fuentes de energía, de una manera similar a la que nuestros dispositivos de medios y economía política de la cultura digital son dependientes de la energía (...) y de los materiales (...). La Tierra es una máquina de variación, y los medios pueden vivir de la variación —pero ambas son máquinas que necesitan energía y están atadas juntas en su bucle dinámico de retroalimentación. Los desechos electrónicos son uno de los ejemplos de las formas en que los medios retroalimentan la historia de la Tierra y los futuros tiempos fósiles (Parikka, 2015: 43) (traducción del autor).

Ahora bien, la producción de los derivados técnicos supone un desgaste energético y un eventual “resto” o elemento residual que se condice con la mecánica terrestre y sus procesos de erosión. Tal como las fuerzas naturales esculpen la superficie según una temporalidad “imperceptible” y a una escala infinitamente extensa, los medios técnicos reproducen una erosión acaso igual de invisible, producto de la naturalización sistemática de los residuos. Es más, sus opacidades

y sus señalamientos difusos dificultan una conciencia respecto a la acumulación sobre-dimensionada de los aparatos técnicos y su impacto dentro de la atmósfera, el daño biológico que repercute sobre la vida humana y no humana, el exceso de data circundante en una red de enunciados —cual basura digital—, la problemática del archivo y su conservación, el cambio del flujo orgánico de la esfera terrestre a partir de la irrupción de estructuras y especies ajenas al ambiente original, la explotación exuberante de los recursos naturales, etc. Cada una de estas variables comprende un campo más que extenso donde es posible investigar los rastros, las huellas y los perjuicios jamás incidentales que resultan de un paisaje medial potencialmente nocivo. Sin embargo, esta postura no debe ser entendida como una mirada retroactiva hacia un pasado preindustrial, sino que, como hemos visto durante este artículo, debe ser vista en relación a una simultaneidad que implica a los medios y a la materia geológica en una misma línea. En este sentido, la geología no se refiere exclusivamente al suelo bajo nuestros pies, sino que es constitutiva de las relaciones sociales y tecnológicas, así como de las realidades ambientales y ecológicas. La geología se desterritorializa en las maneras concretas en que el metal y los minerales se vuelven dinámicos, permitiendo la movilidad tecnológica (Parikka: 46). Así, se deben examinar y rastrear a las secuelas, considerando tanto los beneficios de la cultura medial como los perjuicios ya señalados, al alero de los intereses políticos y económicos que anteponen el mito de una geología todavía virgen, autónoma y capaz de subsanar por sí sola los estragos del impacto medial.

## Conclusión

En este artículo hemos propuesto una doble geometría capaz de señalar y repensar las relaciones entre geología y medios. Por una parte, analizamos tres obras del arte contemporáneo que articularon en conjunto una poética capaz de abrir nuevos sentidos de lo cotidiano, tecnológicamente mediados. En principio, observamos la materia geológica a través de *Tiempo de piedras*, muestra que cuestionó la supuesta inmutabilidad de la roca ante el tiempo humano. En este sentido, admitimos que la brecha temporal entre el tiempo geológico y el humano se establecía de antemano como una consideración fundante de la estética del ser. Es decir, la imposibilidad de atender a los cambios geológicos se sitúa como condición del reconocimiento perceptivo del mundo. Al mismo tiempo, señalamos la existencia de objetos vinculantes, como la piedra, capaces de dialogar entremedio de la macro-esfera geológica y el micro-paisaje de lo cotidiano. Posteriormente, el proyecto *Hábitat* nos propuso entender al habitar como el resultado simbiótico entre un sujeto biológico y su entorno, siendo éste, a su vez, propenso a ser modificado por su huésped. Asimismo, la obra nos obligó a repensar la idea de un paisaje como una construcción estática: mediante la concreción física de un dispositivo móvil, estructurado según la respuesta fisiológica del espectador, *Hábitat* es capaz de explicitar la capacidad transformadora que poseen los grupos sociales con su ambiente. Finalmente, la obra *Phototropes* nos llevó a pensar específicamente en

los medios técnicos como construcciones que limitan, demarcan y fundamentan un habitar, al tiempo que nos sirvió para explorar la relación mimética entre los procesos geológicos y la concreción de los dispositivos mediales. Contraponiendo un elemento no-orgánico con una escena propia de la naturaleza, la obra nos devolvió la imagen de un paisaje medial cuyos rastros, huellas y secuelas peyorativas han quedado silenciadas.

En una segunda dimensión, dibujamos una triangulación teórica entre Watsuji, Heidegger y Parikka, apoyándonos primordialmente en este último. Así, analizamos la perspectiva del paisaje según la antropología histórica y social descrita por Watsuji, concibiendo al paisaje como una mediación entre la realidad geográfica y el grupo que lo representaba, o el conjunto de objetivaciones de una subjetividad social que se refería y reconocía según sus hábitos y tradiciones. Esta categorización nos obligó a pensar en el habitar propiamente tal, comprendido por Heidegger como una región instaurada a partir de las construcciones —físicas, culturales y simbólicas— establecidas por los individuos, y que, al mismo tiempo, implicaban su única posibilidad de existencia: habitamos porque construimos y viceversa. Finalmente, en base a la teoría de Parikka, nos detuvimos en las construcciones técnicas o medios tecnológicos que emulaban los procesos geológicos a partir de una materia en común y una erosión que distorsionaba la percepción misma del paisaje natural, ahora mediatizado y tecnológicamente infundido.

Para concluir, los procesos imitativos entre los aparatos técnicos y la geología remiten medularmente a la materia terrestre, elemento constructivo de todo habitar y de todo medio. Bajo esta óptica, el fenómeno de la imitación no se cierra exclusivamente en la biónica o lo referencial, sino que confluye en una relación mucho más compleja: existe una imitación evidente, sí, pero ésta es producto de una simultaneidad tal entre materia natural y medio técnico, que desentiende el desfase entre la temporalidad humana y la geológica. Ambas variables, entonces, yacen constituidas a partir de un mismo elemento celular que los vincula inextricablemente. En este sentido, entender la relación entre medios y naturaleza nos señala una lógica que apunta directamente a la máquina terrestre y sus cambios morfológicos. Por lo tanto, los medios tecnológicos también esculpen la superficie y el hábitat cotidiano según fuerzas invisibles, mas no ausentes, cuya vertiginosidad nos esconde una serie de secuelas olvidadas y solapadas. Tras una apuesta política y económica, que omite la constitución del ser y de sus construcciones como factores decisivos en la percepción del mundo, permanecen los prejuicios y los efectos nocivos de una cadena de aberraciones climáticas. Ante esta problemática, son las artes mediales y la crítica cultural, más que el análisis exclusivamente científico, las instituciones capaces de devolverle al paisaje, como fenómeno esencialmente cultural, el espesor que le es propio y la opacidad a un problema atmosférico: explorar la tecnología tuerce la consigna estática y socialmente aceptada de un paisaje concluido y de una naturaleza auto-regulable, desmitificando así una escena ambiental mediáticamente desatendida y desestimada.

## Referencias

- Agosin, E. (2015). *Hábitat*. Recuperado el 10 de 12 de 2016, de estebanagosin.cl: [http://www.estebanagosin.cl/Habitat\\_dossier.pdf](http://www.estebanagosin.cl/Habitat_dossier.pdf).
- Escudero, J. A. (2011) Heidegger y el olvido del cuerpo. *Lectora: revista de dones i textualitat*, (17), 181-198.
- Gazitúa T. (2015). Tiempo de piedras. *Museo de Artes Visuales* (sitio web). Recuperado el 31 de marzo de 2018 de: <http://www.mavi.cl/2015/04/10/fotos-expo-tiempo-de-piedras-tere-gazitua-2015/>.
- Godoy, F. (s.f.). Phototropes. *((fmg))* (sitio web). Recuperado el 13 de diciembre de 2016 de: <http://00000000.info/instalacion/phototropes/>.
- Heidegger, M. (1975). Construir, habitar, pensar. *Teoría*, 0(5-6) , Pág. 150-162. Recuperado el 25 de noviembre de 2016 de: <http://www.revistateoria.uchile.cl/index.php/TRA/article/view/41564/43080>.
- Maderuelo, J. (2010). *El paisaje urbano. Estudios Geográficos*, 71 (269), 575-600.
- Maderuelo, J. (2013). *El paisaje. Génesis de un concepto* (3ª ed.). Madrid: Abada.
- Nogué, J.; San Eugenio, J. (2011). La dimensión comunicativa del paisaje. Una propuesta teórica y aplicada. *Revista de Geografía Norte Grande*, 49, 25-43.
- Parikka, J. (2015). *A geology of media*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Roger, A. (2013). *Breve tratado del paisaje*. (M. Veuthey, trad.) Madrid: Biblioteca Nueva.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio. Técnica y tiempo. Razón y emoción*. Barcelona: Ariel.
- Tesser, C. (2000). Algunas reflexiones sobre los significados del paisaje para la Geografía. *Revista de Geografía Norte Grande*, (27), 19-26.
- Watsuji, T. (2016). *Antropología del paisaje. Climas, culturas y religiones* (J. M. Mataix, trad.) Salamanca: Sígueme.