



Estudios Avanzados

ISSN: 0718-5022

ISSN: 0718-5014

revistaidea@usach.cl

Universidad de Santiago de Chile

Chile

Ayala Valdés, Carla
Paisaje, cuerpo y tiempo: la presencia y la mirada incorpórea en la obra de Agencia de Borde
Estudios Avanzados, núm. 37, 2022, pp. 91-106
Universidad de Santiago de Chile
Santiago, Chile

DOI: <https://doi.org/10.35588/estudav.v0i37.5904>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=435579309011>

- ▶ [Cómo citar el artículo](#)
- ▶ [Número completo](#)
- ▶ [Más información del artículo](#)
- ▶ [Página de la revista en redalyc.org](#)

redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la academia



Paisaje, cuerpo y tiempo: la presencia y la mirada incorpórea en la obra de Agencia de Borde

Landscape, Body and Time: The presence and the Disembodied Gaze in the Work of Agencia de Borde

Carla Ayala Valdés

Universidad de Chile, Santiago, Chile,
ORCID 0000-0002-3789-4541, ayalavaldesc@gmail.com

Resumen

Analizaremos las estrategias con que el colectivo chileno Agencia de Borde (AB) desarrolló *Una explosión sorda y grave, no muy lejos, del año 2017*, una instalación perteneciente al proyecto Campos Minados, para problematizar la relación paisaje-técnica-representación. La obra se basa en la exploración de los campos minados sembrados entre los años 1973 y 1983 en el Desierto de Atacama. Un territorio intocable, fuera de circulación, que ante su devenir explosivo acaece efímero e imaginado, en el cual un dron y su ojo digital aparece como única posibilidad de acceder visualmente a lugares inadmisibles. Bajo dichas condiciones, la anulación del territorio y su imposibilidad de habitarlo, el texto se enfoca desde dos aristas: por un lado, en la problematización de los conceptos de paisaje, presencia y escucha. Y por otro, pensar en la desaparición del cuerpo ante la experiencia medida del registro del ojo maquínico y digital del dron. De esta manera, ante el efecto salvaje que las ambiciones militares han ejercido sobre los lugares, el análisis propone pensar la tensión presente en la representación de los territorios a través de prácticas creativas contemporáneas.

Palabras clave: paisaje, cuerpo, tiempo, presencia, drones.

Abstract

This article proposes the analysis of the strategies with which the Chilean collective Agencia de Borde (AB) developed *Una explosión sorda y grave, no muy lejos* (2017)—installation belonging to the project Campos Minados—to problematize the landscape-technique-representation relationship. The work is based on the exploration of the minefields sown between the years 1973 and 1983 in the Atacama Desert. An untouchable territory, out of circulation, that in the face of its explosive evolution becomes ephemeral and imagined, in which a drone and its digital eye appear as the only possibility to visually access inadmissible places. Under these conditions, the annulment of the territory and its impossibility of inhabiting it, the text focuses on two aspects: on the one hand, on the problematization of the concepts of landscape, presence and listening. And on the other, to think about the disappearance of the body in the face of the measured experience of the registration of the machinic eye and digital drone. In this way, in the face of the savage effect that military ambitions have exerted on places, the analysis proposes to think about the tension present in the representation of territories through contemporary creative practices.

Keywords: landscape, body, time, presence, drones.

Introducción

Cuando el templo del paisaje recorta un lugar para retirada de la presencia, para el pensamiento de la presencia como retirada de sí misma: presencia enajenada e inestable, de donde todos los dioses se han ido y los humanos siempre están por venir.

Jean-Luc Nancy

Agencia de Borde (AB) es un colectivo chileno integrado por Rosario Montero, Paula Salas y Sebastián Melo cuyos ejes de investigación orbitan en torno al cuestionamiento de las estructuras de poder que subyacen en las nociones contemporáneas de paisaje. El colectivo se inscribe dentro de las prácticas creativas contemporáneas, particularmente las que configuran representaciones paisajísticas a través de herramientas digitales. AB busca modos de producir significado, crear cadenas y montajes para formar estéticas y exigencias políticas (Steyerl *et al.*, 2014) problematizando principalmente el capitalismo, la violencia y la colonialidad a través de la puesta en cuestión de la relación de los territorios y su condición técnica. Mediante estrategias de documentación,¹ acción y circulación desde una perspectiva transdisciplinaria generan experiencias de materialización en torno a un motor narrativo articulando diversos dispositivos visuales y audiovisuales (videos, dibujos, pinturas, fotografías, sonidos y publicaciones).

Entre los años 2016 y 2020 AB desarrolló el proyecto Campos Minados (Agencia de Borde, 2019), propuesta interdisciplinaria que cruza los nuevos medios, lo visual y lo sonoro a partir de la reflexión sobre la posición del paisaje en los campos de la representación contemporánea, problematizando la dimensión estética, simbólica y política de territorios que estén cargados por la intervención técnica. Dentro de estos márgenes de

investigación, surge *Una explosión sorda y grave, no muy lejos*, en el año 2017. El proyecto se basa en la exploración de los campos minados sembrados entre el año 1973 y 1983 en el Desierto de Atacama por el Ejército de Chile.² En el transcurso de esos diez años fueron sembradas aproximadamente 181.000 minas terrestres antipersonales en las zonas fronterizas. Tal intervención militar transformó el territorio en un lugar intocable, fuera de circulación, creando fronteras a través de un conjunto de artefactos que determinan la imposibilidad de habitarlo. La acción de carácter bélico generó un paisaje como una tecnología en sí misma creadora de fronteras que lo devoran todo.

1 En este contexto, de “documentación y proyecto”, las ideas de Boris Groys desarrolladas en *Volverse público* las transformaciones del arte en el ágora contemporánea refieren a documentos que registran eventos de arte que estuvieron presentes y fueron visibles en un momento determinado y que la documentación presentada posteriormente funciona a modo de simple recordatorio. Es decir, el arte no aparece en forma de objeto sino como el heterogéneo marco temporal del proyecto estético que es registrado y hace referencia a esa acción pasada que no puede ser presentada de otra manera. En este sentido, para Groys concebir la documentación como práctica artística solo puede desarrollarse bajo las condiciones de la era biopolítica, en donde la vida misma ha devenido objeto de intervención técnica (Groys y Rocca, 2018).

2 Los campos minados fueron sembrados en medio de una crisis política que amenazaba con ir directamente a la guerra, con Argentina por el canal Beagle y la persistente tensión con Perú y Bolivia. Desde entonces se ha justificado su permanencia para regular la entrada de extranjeros y tráfico ilegal de cualquier tipo.

Figuras 1 y 2. Campos Minados. Desierto de Atacama, Chile
Figures 1 and 2. Minefields. Atacama Desert, Chile



Fuente/source: Agencia de Borde, 2021.

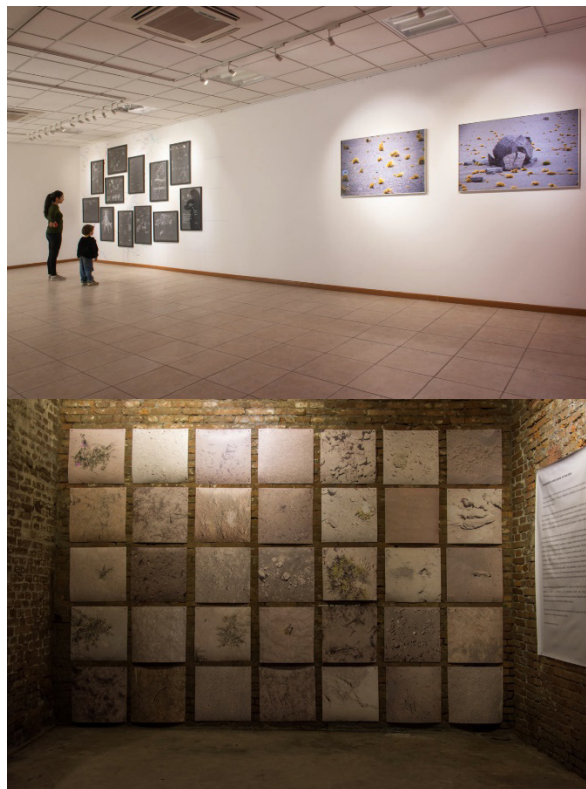
La situación de incertidumbre de un paisaje devenido arma modificando su condición espacio-temporal, es abordada por AB como un desafío. Actualmente, la cantidad de minas presentes es incierta y su ubicación, un misterio. Los cambios en las condiciones geográficas del territorio, propias del dinamismo característico de Atacama, han movilizad las minas antipersonales de su ubicación inicial. Los movimientos sísmicos, el viento y las lluvias veraniegas han provocado que la condición explosiva del lugar mute constantemente, haciendo de este desierto un paisaje inestable, rebelde y performativo. El peligro queda invisible a la vista, sin posibilidad de rastreo. En este sentido, la tecnología —y a su vez la intervención humana con fines militares— juega un papel clave en la mediación de nuestra experiencia del paisaje. Las minas terrestres subterráneas, objetos de no más de 58x8 cm, son capaces de cambiar la forma en que percibimos y nos relacionamos con la tierra, desempeñando un rol omnipresente (Montero *et al.*, 2018).

AB realizó un trabajo de campo exhaustivo que les permitiera establecer vínculos con el lugar. Entrevistaron a diversos actores vinculados

a la zona: residentes, visitantes, guías turísticos, extranjeros, pastores y miembros del ejército. Recolectaron relatos, mapas subjetivos, archivos históricos, documentos militares y trataron de ingresar al área minada con la ayuda de un guía militar experto en el sector. Ante la amenaza explosiva (las minas antipersonales se activan con el contacto desde los 8 kg) utilizaron un dron para poder acceder a lugares donde su ojo humano no accedía. Como el paisaje en cuestión no puede ser experimentado directamente, ante el peligro, era mejor volar y hacer de la representación su único acceso (Figuras y 1 y 2).

Una explosión sorda y grave, no muy lejos se materializa en una instalación que muestra las formas de acceder y observar dichos campos minados. El registro del ojo mecánico (el dron), los dibujos realizados, los archivos (como aparato de mediación histórica) y el material de audio con registro del sonido de explosiones se encuentran montados en el espacio expositivo de manera que el espectador recorra y se encuentre con el desierto minado desde distintos estímulos de percepción (Figuras 3 y 4).

Figuras 3 y 4. Agencia de Borde. *Una explosión sorda y grave, no muy lejos*. SACO, Antofagasta 2018
Figures 3 and 4. Border Agency. Una explosión sorda y grave, no muy lejos [A deaf and severe explosion, not far away]. SACO, Antofagasta 2018



Fuente/source: Agencia de Borde (2021).

El encuentro con estos recursos expuestos sobre la experiencia de campo permite pensar en el paisaje desde la ambigüedad. Mucho más allá de la cancelación física del territorio, el acto produce, por sobre todo, un cambio en los regímenes de su temporalidad. Al suspender el lugar, el pasado inunda el presente y anula el futuro. El desierto minado se deriva constantemente en la temporalidad del después, en su devenir explosivo, una temporalidad virtual, a la espera de acontecimientos que se diseminan sin relato. En él se han sedimentado cientos de códigos que tienen que ver con una relación sujeto-objeto que ya fue pero que sigue invadiendo el cotidiano (Rojas, 2021). En este sentido, en la exploración a los campos minados se releva la miopía de los intentos de instrumentalizar y colonizar la naturaleza, chocando con perspectivas de larga duración que rompen la ilusión de una temporalidad progresiva limitada a la ocupación humana. Temporalidad humana, temporalidad técnica y temporalidad geológica conviven en el mismo espacio chocando entre sí.

Ante esto, en *Una explosión...* el paisaje se tambalea entre su presencia absoluta y su ausencia, en una relación inestable con el tiempo, el espectador, un cuerpo y su percepción subjetiva que se encuentra-enfrenta a un territorio anulado producto de la desmesurada intervención humana. Cuando el territorio es inundado en imposibilidad y no queda simplemente a disposición de la percepción queda suspendido de temporalidad. Es decir, a veces se lo mira y se lo escucha, pero no se lo toca ni se lo transita. Ese es el momento de establecer otras relaciones que permitan ir a su encuentro. En estas circunstancias ¿cuándo se presenta el paisaje? y frente a los intentos de AB por acceder a él ¿dónde queda la corporalidad de quien accede?

Plantearé mi análisis desde dos aristas clave pensadas desde las ausencias y el tratamiento del tiempo. En primera instancia, cuando el paisaje se abre y deviene presencia mediante la escucha: ¿qué clase de relación debe ser articulada para dicha presencia? La explosión sorda no muy lejos establece una relación con un cuerpo a distancia

que, si bien no mira, lo percibe desde la lejanía, en cuanto experiencia auditiva directa, haciendo abrumadora la imposibilidad de un cuerpo físico en el campo minado. En segundo lugar, la aparición del paisaje ante un ojo curioso pero incorpóreo. En dicha condición, el dron se presenta en escena, irónicamente, como principal agente de acceso visual desde un lenguaje bélico, en su función de prótesis, que deja al cuerpo en una zona segura a distancia. ¿Qué ocurre con el paisaje cuando es mediado? En ambos pilares, la temporalidad se articula (o no) de distintas maneras. En la primera, el tiempo se abre ante un acontecer explosivo. En el segundo, se aplanan y se reduce al tiempo del uno.

En función de lo anterior, el presente artículo pretende reflexionar, a partir del devenir de un campo minado, sobre un caso singular de paisaje al que solo se puede acceder a través de la representación, en las posibilidades temporales que se articulan respecto a la relación paisaje-cuerpo (o ausencia del mismo) mediante los dispositivos y registros utilizados por AB. Por un lado, se presentará a la presencia como hito temporal que se da a la articulación territorio-escucha y, por otro, la descorporización y la experiencia mediada como borramiento del tiempo. Para desarrollar lo expuesto, es necesario revisar, analizar y problematizar los elementos teóricos y conceptuales que orbitan en torno a los principales ejes temáticos propuestos. En primera instancia, se situará conceptualmente el término de paisaje en su articulación estética, simbólica y política

exponiendo, además, las complejidades que se presentan en los campos de la representación contemporánea ante territorios cargados de sentido. En segundo lugar, el análisis se enfocará en la problematización de la relación paisaje-presencia-escucha a través de las propuestas teóricas desarrolladas principalmente por Jean-Luc Nancy, complementando con perspectivas de Martin Seel y Erika Fischer-Lichte en torno al concepto de presencia. En tal sentido, la presencia se entiende como posibilidad de apertura del paisaje a través de las relaciones temporales que establece con el cuerpo. En el tercer momento del ensayo, se abordará al dron como dispositivo técnico que permite el acceso visual a paisajes clausurados. Por medio de la experiencia mediada el dron, configurando una mirada móvil y maquinica, un cuerpo ausente, incorpóreo, intrusivo e intemporal, instaura la lógica de la soberanía 3D anuladora del tiempo en un acto de espacialización totalizante.

Quisiera cerrar este momento de introducción con un recordatorio sobre el motor anímico que moviliza estas reflexiones: como señala Alain Roger, como espectadores de un mundo que se reproduce constantemente nos complacemos espectando la crisis, pero probablemente sea de esta delectación crítica de donde saldrán los modelos del mañana (Roger *et al.*, 2013). Un escenario en donde las prácticas creativas ejerzan una función de anticipación y el paisaje haga su despliegue como medio para pensar el territorio desde posibles fisuras en el tiempo, desde el tiempo.

Paisaje y posicionamiento

En primera instancia, antes de desarrollar los dos pilares de análisis propuestos, situar conceptualmente el paisaje es clave. El paisaje vio su apogeo en un contexto con características materiales e históricas específicas. Es un fenómeno inicialmente europeo, occidental y sobre todo Moderno (citadino y burgués), que emerge en el siglo XVII y alcanza su cenit en el XIX. Además, se constituye original y centralmente como un género de pintura asociado con un modo de ver fuertemente vinculado a la perspectiva lineal y a la expansión territorial europea enraizadas en la idea de progreso (Mitchell, 2009), en donde el ser humano se piensa como único agente racional y moral de la construcción del mundo y comprende la

naturaleza y el territorio como algo transformable.³ Teniendo en cuenta este marco y la importancia de la constitución del sujeto moderno, para W.J.T Mitchell el paisaje se configura como un medio de intercambio entre lo humano y lo natural, entre el yo y lo otro, siendo la representación de una escena natural mediada por la cultura (Mitchell, 2009). Michel Collot lo define como, “el grado cero de la espacialidad que se inicia con el yo” (Collot en Goffard, 2019: 37).

3 Jens Andermann propone incluso que el paisaje “estético” sería la sublimación de una lucha histórica por la tierra, incluyendo los deseos de posesión, en donde el paisajismo occidental se esforzó por disimular dicha violencia colonizadora (Andermann, 2018: 10).

Sin perder de vista el contexto de origen, progresivamente el concepto de paisaje se ha ido adaptando a los tiempos (Maderuelo, 2005), desmarcándose paulatinamente (y con muchas dudas) de su vínculo imperialista, expandiendo y flexibilizando márgenes en esta constante construcción de subjetividades a partir de diversos medios y lenguajes. Contemporáneamente se propone que este va mucho más allá de ser una representación de la naturaleza y es por sobre todo un medio. Nathalie Goffard plantea que el paisaje es un despliegue espacio-temporal “organizado por las ocupaciones directas o indirectas del ser humano y transformado por sus acciones y reparticiones del territorio” (Goffard, 2019: 21). Javier Maderuelo expone que el paisaje es un constructo, una elaboración mental que los seres humanos realizamos a través de los fenómenos de la cultura. Es una construcción estética de un territorio y del cómo se mira intencionadamente. El terreno ya no se aprecia como un bien utilitario, sino más bien surge desde la contemplación desinteresada (Maderuelo, 2005: 17). Para Sergio Rojas, el paisaje es un orden narrativo generador de “cercanías y lejanías entre los seres humanos y las cosas, un régimen de percepción (visual, auditivo, etc.) a partir del cual lo humano reconoce su lugar entre las cosas” (Rojas, 2018).

A partir de lo anterior e independiente del medio de representación utilizado o cómo un territorio *in situ* ha devenido paisaje, se entiende que este tiene como componente fundacional al sujeto humano, quien configura y articula estética, política y simbólicamente un territorio.

Actualmente, la creación y desarrollo constante de nuevos dispositivos tecnológicos⁴ y de visualidad

⁴ Junto con la digitalización y como señala Alain Roger, “la invasión de lo audiovisual, la aceleración de velocidades, las conquistas espaciales y abisales nos han enseñado y obligado

(Steyerl *et al.*, 2014), la presencia abrumadora y desbordada de la técnica, los cambios en el tejido social contemporáneo propios del colapso de la matriz narrativa moderna (Rojas, 2012), junto a la nueva percepción que tenemos de planeta-mundo en el marco del Antropoceno y el cambio climático (Andermann, 2018), dejan en evidencia cómo las actividades humanas impulsan cada vez más a una sistemática violencia ecológica y socialmente distribuida que desborda los márgenes de la representación de los lugares.⁵ Además, parece como si estuviéramos en un imperativo, en donde el mundo está configurado a partir del devenir paisaje. Los medios de visualidad son tan prolíficos y totalizantes —encerrándonos en el tiempo de la gran escala sincronizado con la tecnología, la globalización y el capital— que nos preguntamos si hay una omnipresencia representacional. Los territorios están cargados de sentido. El mundo está cargado de paisaje, el mundo en sí mismo es una imagen. A propósito de lo anterior, ¿cómo se piensa el paisaje? ¿cómo representamos desde el paisaje esta condición y relación con el mundo?

a vivir en nuevos paisajes, subterráneos, submarinos, aéreos, sonoros, olfativos, alejándose del relato arcaico de la antigua Europa” (Roger *et al.*, 2013).

⁵ El punto en cuestión sobre la configuración paisajística es, precisamente, siguiendo con las ideas de Sergio Rojas, la crisis del sujeto (como configurador) y el coeficiente humanista de su articulación. Por lo tanto, podemos especular que el concepto de paisaje es desbordado a propósito de que la clave de lectura enraizada fuertemente a la relación humano-objeto como medida del mundo ha colapsado, propio de la aparición de una abrumadora conciencia de entidades que ponen en cuestión la medida del hombre (Rojas, 2018).

Presencia, cuerpo y escucha

Me imagino en el desierto. Me encuentro lejos, a una distancia segura. No piso el territorio, estoy a salvo. Sin embargo, se escucha una explosión a lo lejos. Mi cuerpo lo siente, no lo ve, pero es como si lo palpára. Pienso en ese territorio lejano, pienso en esa abrumadora distancia que nos separa, no lo veo, pero al escucharlo sé que está ahí. Su ausencia se hace presente. Es la explosión, una resonancia que interactúa con mi yo corporal desde una lejanía,

la que detona un sentido estético dado por aquel evento auditivo de encuentro y apertura. El paisaje deviene presencia a partir del valor del silencio y del sonido por sí mismos, evidenciando las sinergias entre el juego de territorio y paisaje. Ante un campo minado, no transitable, que toma cuerpo a través del sonido; más que en la distancia geográfica, me detengo a pensar en la distancia temporal. ¿Qué tan lejos —en el tiempo— se disemina ese

acontecimiento explosivo? Un instante que ya fue, una exposición que ya se escapó. A partir de esa apertura, única y transitoria, se permite la entrada a todo sentido posterior.

Lo que he imaginado me lleva a pensar en que el problema de *Una explosión...* se presenta en el impedimento del acceso, en la distancia forzosa entre la percepción subjetiva y el lugar. Es decir, hay una dificultad de interacción con el territorio que impide al espectador potencial establecer relaciones de sentido. En este aspecto el territorio, el campo minado, está suspendido a la espera de un encuentro excepcional. Así, como primer pilar de análisis, en medio de un territorio interrumpido y anulado, estableceré a la presencia como posibilidad clave de apertura del paisaje a través del devenir explosivo, el sonido y la escucha, articulando una relación específica entre el cuerpo y el tiempo, o más bien, en el tiempo.

Ahora bien ¿qué es la presencia? Me refiero a presencia no como una forma o una consistencia del ser, sino más bien, como un acceso (Nancy, 2008: 343). La presencia es un modo de aparecer, un hecho inmediato, un instante que no puede ser cuantificado temporalmente. Es un acontecimiento temporal tan puntual como inasible. Para Antonio Campillo la presencia “no es nunca presente: pertenece siempre al pasado o al porvenir, es lo que aún no ha llegado o lo que ya se ha ido; lo aun inminente o lo ya ausente; lo que está por suceder o lo que ya ha sucedido” (Campillo en Vara Sánchez, 2015). Para Erika Fischer-Lichte “la presencia acontece para el espectador en tanto que intensa experiencia del ahora, siendo un modo particularmente intenso de actualidad” (Fischer-Lichte, 2017). El de la comparecencia, el de la presencia, es un proceso “intemporal” de la conciencia, es decir, que tiene lugar a la vez dentro y fuera del transcurrir del tiempo. Es un suceso en donde las cosas me comienzan a afectar.

Así, la presencia ocurre siempre en relación a un receptor. Tiene un irreductible componente de corporalidad ya que sus consecuencias son radicalmente específicas, “una conciencia de un aquí y un ahora, que al mismo tiempo es conciencia de mí y ahora” (Fischer-Lichte, 2017: 203) en mi relación con las cosas. En *La partición de las artes*, Jean-Luc Nancy (2013) explica que la presencia es un acontecimiento que toca, por lo tanto, toca el cuerpo, el corpus no solo físico sino también mental. Al tocarnos nos interrumpe, pues no seremos los mismos de antes. Entonces, el fenómeno de la presencia es el acto mediante

el cual la cosa se pone por delante de nosotros, y en el momento en que esto ocurre, tocándonos, se sustrae a sí misma en su acontecer,⁶ y es en esta sustracción de sí misma que nos permite descubrir la singularidad de la cosa. La presencia es un modo de poner y exponer el cuerpo convocando a una tensión. Sin embargo, el cuerpo no solo pone materialidad o subjetividad, sino que también se da el tiempo en y de la experiencia. La presencia se da, se da y se oculta, en el mismo gesto que el presente.

En tal condición y relación, el paisaje se da a la presencia en una dimensión irreductiblemente estética, es decir, transformando el territorio, la tierra, en un objeto estético, un objeto de aparecer.⁷ Como explica Martin Seel en *Estética del aparecer*:

Los objetos estéticos son aquellos objetos que en su aparecer se desprenden, de manera más o menos radical, de su aspecto —visual y acústico táctil y gustativo (rompiendo cualquier razón instrumental ante la cosa)— conceptualmente fiable. Los objetos estéticos están dados en un modo particular de la sensibilidad y en consonancia los percibimos a través de un modo particular. (Seel y Restrepo, 2010)

Para acceder a esta instancia de sensibilidad debemos situarnos, o más bien darnos al tiempo, de la percepción estética. Es decir, dar atención a todo lo indeterminable de las cosas, que aparecen en su aquí y ahora ante nuestros sentidos. Es a su vez “una reflexión acerca del presente inmediato en el que acontece la percepción dentro y fuera de mí” (Seel y Restrepo, 2010), dándome el tiempo para aquel instante de interacción. El aparecer estético y el devenir de la presencia de un objeto es un juego de apariciones. En este sentido, el devenir presencia del paisaje se vislumbra en una performance lúdica entre la aparición y la desaparición de las cosas, la desaparición de sus cargas significantes sobre el territorio.

Por lo tanto y en medio de este hilo de pensamientos ¿qué relación se articula cuando

6 Sin embargo, Fischer-Lichte señala que “la presencia es un tipo de fenómeno del que de ningún modo puede darse cuenta recurriendo a las categorías de la dicotomía cuerpo/mente o cuerpo/conciencia: hace antes bien, que esta se desmorone, la suprime” (Fischer-Lichte, 2017: 203).

7 Existe una diferencia fundamental entre el ser-así-sensible y el aparecer estético. Que si bien ambos son situaciones que se dan a la percepción, solo el aparecer estético deviene objeto estético en la medida en que se da a los sentidos en un modo determinado de poner atención (percepción estética).

el paisaje deviene presencia? Más puntualmente ¿qué aparece cuando me doy al tiempo de la presencia del paisaje? En este punto, es importante la propuesta de Nancy. Dirá “el paisaje comienza con una noción, por vaga o confusa que sea, de distanciamiento y pérdida de la vista, tanto para el ojo físico como para el ojo de la mente” (Nancy, 2005). En el ensayo *Uncanny Landscape*, Nancy reflexiona en relación al paisaje dentro de los campos de la representación. Expone al paisaje-presencia como una apertura en donde converge la ubicación, la ocupación y la representación de una sola realidad, configurando una zona de extrañeza y de suspensión de todas otras presencias. Cuando el paisaje deviene presencia, es decir tiempo, el paisaje no es tanto la representación imitativa de un lugar dado, sino que es una aparición en la medida en que las otras cosas se retiran. Es una representación de la tierra como posibilidad de tener un lugar de sentido por sí misma. Una condición originaria. Es decir, la ausencia de toda presencia que posea alguna autoridad o capacidad de sentido (2005). Es por esto que el paisaje para Nancy deviene presencia en la suspensión, entre la ausencia pura y el distanciamiento infinito. El paisaje hace presencia en su no subordinación a lo otro, comienza cuando “absorbe o disuelve en sí todas las presencias: la de los dioses o los príncipes, y también la presencia del campesino” (2005). No hay una narrativa protagonizada por los elementos dispuestos en un escenario, sino más bien, es la tierra misma la que se da antes que el sentido.

Es más, Nancy expone que “un paisaje no contiene presencia: es en sí mismo toda la presencia” (Nancy, 2005). Por eso, el paisaje dado de presencia no es una visión de la naturaleza que se distinga de la cultura, sino que se presenta junto con la cultura en una relación temporal determinada y específica. Es una presentación de la tierra como posibilidad de un tener lugar de sentido, que solo tiene sentido ocupada por sí misma, haciéndose ella misma como este rincón, este ángulo abierto a un área enfrente o sobre un espectáculo ya dispuesto; pero es un ángulo abierto sobre sí mismo, que crea una apertura y, por lo tanto, una vista, no como la perspectiva de una mirada sobre un objeto (o como una visión) sino como un surgimiento, la apertura y presentación de un sentido que no se refiere a nada más que esta presentación (Nancy, 2005).

En el momento en que se da la apertura y la presencia, el encuentro lúdico del territorio devenido paisaje, “lo que está ahora presente es la

inmensidad misma, la apertura ilimitada del lugar como un acontecer de lo que ya no tiene lugar determinado, es decir, de lo que ya no corresponde a determinadas figuras, circunstancias o acciones” (Nancy, 2005). Es la presentación de las ausencias dadas por una presencia abrumadora. Y vuelvo a repetir: abrumadora. El paisaje en presencia es una desubicación, lo que es presentado es un anuncio de lo otro que no está, de que allí no hay otra presencia. No hay árboles, ni animales, ni campesinos, ni dioses, solo hay tierra.

Tal carácter de excepcionalidad hace que el paisaje devenido presencia sea un paisaje de tiempo, una apertura del tiempo sobre el tiempo. Es decir, se hace presente en un momento determinado, en un instante, en ese instante de apertura de relación con un cuerpo, demostrando que en la presentación de este tiempo que se despliega, el presente de la representación no puede hacer otra cosa que hacer infinitamente sensible el paso del tiempo, la fugaz inestabilidad de lo que se muestra. La nube, el río o el viento ya no se mostrarán, nunca más, de esa misma manera. La apertura del/al paisaje no es una constante que perdura en el tiempo medido. Es un a pesar del tiempo cronológico, que se abre fugaz en el tiempo mismo.

En este sentido, darse al tiempo de la presencia es un acto de resistencia. El paisaje propuesto por AB, el campo minado, está en suspensión e inhabilitado, detenido en la temporalidad, o más bien devorado en el tiempo de la intervención humana. En un rincón de la tierra, esperando ser olvidado, sin embargo, siempre letal, al detonar y establecer una relación de escucha con la lejanía de un cuerpo, el campo minado se pone por delante, violento. Es en este instante y no en otro, cuya apertura a través del sonido permite el acceso (la apertura a través de la percepción estética) a todo sentido posterior. Finalmente, este encuentro que se abre me da a pensar e insistir en la fugacidad de este acto, como señala Nancy, “cuando el templo del paisaje recorta un lugar para retirada de la presencia, para el pensamiento de la presencia como retirada de sí misma: presencia enajenada e inestable, de donde todos los dioses se han ido y los humanos siempre están por venir” (Nancy, 2005).

El dron, lo incorpóreo y la experiencia mediada

Una vez ya pensado el paisaje en su devenir presencia como un acontecimiento temporal que se abre en el tiempo en una relación estética que se articula con un cuerpo, cabe preguntarnos, y a propósito del segundo pilar del análisis propuesto ¿en qué lugar quedan las experiencias mediadas? En la exploración de los campos minados, el dron en su condición de ojo maquínico, como único agente de acceso y recorrido visual, señala a un cuerpo ausente, incorpóreo e intemporal.

El dron se inscribe en la lógica de soberanía 3D que busca anular el tiempo mediante un acto de espacialización totalizadora.

Figuras 5 y 6. Agencia de Borde. *Una explosión sorda y grave, no muy lejos.* Registro del dron. MAC, Valdivia 2017

Figures 5 and 6. Border Agency. Una explosión sorda y grave, no muy lejos [A deaf and severe explosion, not far away]. Drone record. MAC, Valdivia 2017



Fuente/source: Agencia de Borde (2021).

En este punto, es importante situar cómo las tecnologías de visualidad, en especial las que configuran estrategias de vigilancia a través de las vistas aéreas, evidencian desajustes temporales a partir de los datos que generan, el modo de ver que configuran y las problemáticas de poder y soberanía que representan. El territorio aparece digitalizado en múltiples posibilidades de escala y

tiempo, en su dimensión narrativa real y virtual en un ejercicio de distanciamiento con el cuerpo.

El dron se inscribe en el grupo de dispositivos de visualización que configuran nuevas formas de articular la representación y lo visible, provocando que nuestro sentido de orientación espacial y temporal haya cambiado radicalmente en los años recientes. La creciente importancia y el lugar

privilegiado de las vistas aéreas desarrolladas desde la segunda mitad del siglo XX (Steyerl *et al.*, 2014), como las panorámicas,⁸ Google Maps/Earth, el perfeccionamiento paulatino de las imágenes satelitales y de teledetección, evidencian un antes y un después en nuestra cotidianidad visual y nuestras formas de relacionarnos con el entorno. Sumando las tecnologías de vigilancia y monitoreo, principalmente la figura del dron y las cámaras de seguridad, se ha acelerado el proceso de desplazamiento de la mirada a través de la movilidad y modificación de las líneas de horizonte, y se ha fundado la posibilidad de articular mundos verticales (Allen, 2010).

Hito Steyerl plantea que el desplazamiento de la perspectiva hacia lo cenital crea una mirada incorpórea y teledirigida, subcontratada a máquinas y otros objetos. Las miradas se volvieron decisivamente móviles y mecanizadas con la invención de la fotografía, pero las nuevas tecnologías han permitido que la mirada se vuelva cada vez más inclusiva y omnisciente hasta el punto de volverse masivamente intrusiva, tan militarista como pornográfica, tan intensa como extensa, tanto micro como macroscópicas (Steyerl, 2011). En este sentido, el desarrollo de dispositivos que permiten la configuración de las vistas aéreas y la mirada vigilante desde arriba, opera en dos grandes dimensiones. Por un lado, desde una perspectiva técnica (dispositivo) en relación a la mirada móvil y digital, y por otro, respecto de lo que es exhibido, provocando la mutación de las dimensiones y narrativas humanas a nivel de representación.

8 A propósito de esto y a modo de complemento, en la tercera parte de *La invención de lo cotidiano* titulada “Prácticas de espacio”, Michel de Certeau narra la experiencia de mirar desde el piso 110 del World Trade Center en Manhattan. “La masa gigantesca se inmoviliza con la mirada ¿A qué erótica del conocimiento se liga el éxtasis de leer un cosmos semejante? Al gozarlo violentamente, me pregunto dónde se origina el placer de “ver el conjunto”, de dominar, de totalizar el más desmesurado de los textos humanos” (de Certeau *et al.*, 2010). Para Certeau, el subir implica separarse, el cuerpo ya no está atado a las calles, el cuerpo no está en aquel “entre medio” de las cosas. Explica Certeau que la ficción de la perspectiva manifestada a través de las pinturas renacentistas, inventando el sobrevuelo de la ciudad y el panorama, ya configuraba a un espectador-humano en un ojo celeste, un ojo totalizador; por lo tanto, actualmente estaríamos en presencia de la radicalización de la perspectiva. Sin embargo, esto es sumamente problemático ya que “la ciudad-panorama es un simulacro teórico, en suma, un cuadro, que tiene como condición la posibilidad de un olvido y un desconocimiento de las prácticas” (de Certeau *et al.*, 2010).

En primer lugar, en relación a lo técnico, el desarrollo de los dispositivos en el campo óptico ofrece una mejora de la visión humana mediante una prótesis.⁹ Esto para Irmgard Emmelhainz inaugura tres procesos cruciales en la percepción. Primero, la máquina introduce la paulatina normalización de visualizar en realidad aumentada. Segundo, este perfeccionamiento protésico del ojo humano genera la ilusión de “lo ilimitado” y la gula no regulada que desea ver todo desde la nada, difundiendo el principio de que todo puede ser visto, pateando constantemente el linde de lo invisible. Tercero, la visión maquina se convierte en un asunto epistemológico de un punto de vista humano centrado, pero sin puntos de referencia estables (Emmelhainz, 2015).

Ahora bien, el despliegue de imágenes producidas por dispositivos ópticos se concreta a partir de la categoría de lo digital. Para Yuk Hui lo digital¹⁰ es comprendido como un nuevo proceso de construcción material a partir de la administración de datos y metadatos que potencialmente pueden formar una red de conexiones extensibles de plataforma en plataforma.¹¹ La concretización de dichos datos¹² en objetos de la web (videos, perfiles, imágenes) configuran un objeto digital (Hui, 2017). Para dar con los objetivos de este ensayo, más que enfocarnos en un criterio ontológico sobre los objetos digitales se hará énfasis en dos procesos: datificación de los objetos y objetualización de los datos.

Los usuarios están produciendo tremendas cantidades de datos, los objetos físicos se están convirtiendo en datos basados en hechos, por medio de la digitalización, las etiquetas de identificación por radiofrecuencia y así sucesivamente. Los datos basados en hechos se están convirtiendo en objetos digitales, lo que significa que los datos deben ser

9 Incluso genera confusión entre uno mismo y el dispositivo (que se configura como una extensión).

10 Para Yuk Hui es fundamental la distinción, en cuanto a existencia corpórea, entre objeto natural (como, por ejemplo: manzana, mesa), objeto técnico (un martillo) y objeto digital (Hui, 2017).

11 La retención terciaria es crucial en los postulados de Hui. Basado en las ideas del filósofo francés Bernard Stiegler, sitúa a los objetos digitales en su capacidad de memorias externalizadas, es decir, a partir del infinito repertorio de memorias que se hacen posibles gracias a la digitalización. Eso “condiciona nuestra recuperación del pasado y la anticipación del futuro” (Hui, 2017).

12 En este contexto Hui define “dato” como “información computacional transmisible y almacenable” (Hui, 2017).

conceptualizados como entidades accesibles para la mente humana como la computacional. (Hui, 2017)

En esta producción de imágenes y datos se desarrolla una traducción y traspaso de lenguajes y, como señala Lisa Parks, se evidencia “la forma en que se mueve la materia como una señal incorpórea” (Parks, 2007). Donde los objetos-datos-hechos, no son menos reales, sino que se articulan en dimensiones maquínicas, en dimensiones no-humanas.

Es aquí, a propósito de las vistas aéreas y las miradas maquínicas, donde toman relevancia fundamental ciertos dispositivos visuales, no solo en función a los modelos de representación que implican “sino como emplazamiento de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo del individuo” (Crary, 2008). Los drones,¹³ en una totalización de perspectivas o visiones sinópticas cubriendo todo el espacio y alterando el tiempo, se establecen como un dispositivo de visualización en un campo expandido: los datos que captura y el modo de ver que desarrolla y configura provocando una revolución a partir del avistamiento (Chamayou, 2016). Para Nathan Hensley y Roger Stahl, significan además un régimen de figuración, una forma de ver, y, por tanto, una modalidad de pensamiento (Hensley, 2016; Stahl, 2013).

Los drones como vehículos controlados a distancia¹⁴ representan el espacio de forma vertical a partir de la cobertura y el mapeo. Grégoire Chamayou expone siete principios para comprender dicha revolución de la mirada. En primera instancia ambos dispositivos articulan una mirada geoespacial constante: el ojo mecánico no tiene párpados. Como segundo punto, dicha mirada produce una totalización de perspectivas (el campo de visión se extiende a amplias superficies), es decir, es posible ver todo, todo el tiempo. La gran cantidad de imágenes producidas genera,

como tercer principio, un archivo total, cuyo almacenamiento permite rehacer genealogías y reconstruir itinerarios (dicha capacidad de almacenamiento desborda lo existente). Así, con el uso generalizado de la fotografía y las imágenes digitales producidas por drones y satélites, todos los signos comienzan a conducir a otros signos, impulsados por el deseo de ver y conocer, documentar y archivar información (Emmelhainz, 2015). Cuarto, los datos y archivos producidos se pueden fusionar produciendo bloques de información, conteniendo el potencial de construir capas informacionales de un mismo acontecimiento unificando el presente, pasado y futuro. Finalmente, los principios cinco, seis y siete se desenvuelven en la lógica de la vigilancia y monitoreo: esquematización de las formas de vida, análisis de conducta y detección de anomalías con un fin preventivo (Chamayou, 2016).

Las imágenes generadas por drones, como estrategias de representación a partir del aparataje digital y que suponen una topografía específica, cierta manera de pensar y organizar el espacio y el tiempo (Chamayou, 2016: 28), han detonado una serie de cambios en las dimensiones estéticas, simbólicas y políticas sobre y a partir de la visualidad. La base de datos georreferenciados producida deriva en más de un problema. La soberanía ya no es plana, servilmente territorial, sino volumétrica y tridimensional (Chamayou, 2016: 58). Altera todo sentido de escala, radicalizando y superando la medida del hombre y produciendo un retorno a la ficción del ojo de Dios. “El ojo de Dios abarca con su mirada dominante la totalidad del mundo [...]. Nada le es opaco porque es eterno, abarca todo el tiempo, pasado presente y futuro. Su saber, en fin, es más que un saber. A la omnisciencia le corresponde la omnipotencia” (Chamayou, 2016: 42). Diacrónica y totalizadora, la forma del dron también se basa en asimetrías masivas de perspectiva (Hensley, 2016). Como señala Chamayou, el dron elimina la reciprocidad de la escena del asesinato y convierte la visión, y con ella el riesgo de muerte, en una operación unilateral.

En este sentido, las imágenes producidas por drones en contextos de vigilancia y monitoreo representan un determinado ejercicio de poder biopolítico. Es decir, formas de producir soberanía y vigilancia a partir del dominio de lo 3D, a lo que Eyal Weizman refiere como “política de verticalidad” (Weizman, 2002). Antes, el control geopolítico se distribuía en una superficie plana

13 Para Nathan Hensley la retórica visual de la óptica de los drones (orientación, avistamiento, encuadre, datos de vuelo, pixelación conspicua) se ha convertido en un cliché, que ha evolucionado de ser una novedad gráfica a formar parte de nuestro mundo de imágenes cotidianas: la óptica de los VANT no solo estructura videos de ataques mortales en YouTube con millones de visitas, sino también franquicias de videojuegos, películas de gran presupuesto y dramas televisivos que suben y bajan en la escala de la llamada “calidad” (Hensley, 2016).

14 Los drones son versátiles. Los hay aéreos, terrestres y submarinos. Con cámaras de alta resolución, en el contexto militar articulados con armas, en la industria del entretenimiento pueden generar grandes espectáculos con el fin de naturalizar, por ejemplo, el campo de batalla.

(como un mapa en donde las fronteras se definían y trazaban bidimensionalmente). En la actualidad, la distribución de poder viene a ocupar una dimensión vertical,¹⁵ separando el espacio (subsuelo, tierra y espacio aéreo) en capas horizontales apiladas (Steyerl *et al.*, 2014).

Desde arriba, explica Steyerl citando al filósofo camerunés Achille Mbembe:

la ocupación del suelo adquiere, por tanto, una importancia primordial en la medida en que la mayor parte de las acciones policiales tienen lugar desde el aire. Con este fin se movilizan tecnologías variadas: detectores a bordo de vehículos aéreos no tripulados, jets de reconocimiento aéreas, aviones con “ojo de halcón”, helicóptero de asalto, satélites de observación, técnicas de hologramas. (Steyerl *et al.*, 2014)

La del dron es la historia de un ojo devenido arma: cámaras voladores de alta resolución armadas con misiles (Chamayou, 2016: 19). Es por esto que la rápida proliferación de drones ha significado una proliferación igualmente rápida de nuevos modos de ver y concebir la hegemonía política. Explica Roger Stahl a partir de las ideas de Paul Virilio: “la historia de la guerra es una historia de tecnologías visuales y, en muchos aspectos, el arma y la cámara comparte un linaje común, junto a la máquina de guerra siempre ha existido una máquina de la observación ocular” (Stahl, 2013).

Vinculado a lo anterior y retomando los principios de Chamayou sobre la omnisciencia, omnipresencia y omnipotencia del ojo vigilante y maquínico del dron, es importante dar espacios a los constructos temporales que este tipo de dispositivos e imágenes generan. Tales imágenes vendrían a encarnar, en cierta medida, la lógica cultural del capitalismo tardío en la teoría posmoderna.¹⁶ Según el crítico y pensador Fredric Jameson en su ensayo *El fin de la temporalidad*, uno de los hitos fundamentales del capitalismo tardío y

sus estrategias de abstracción sería el borramiento del tiempo. La especialización —irrupción del espacio como paradigma—, la atemporalización de la experiencia —desaparición de la continuidad temporal, la duración, los intervalos ordenados y la sucesión, sustituidos por la fragmentación, la instantaneidad y el caos temporal (Ramos Torres, 2014)—, y la presentificación —urgencia por reducir la experiencia temporal solo al presente, quitándole el sentido al pasado y al futuro— de la realidad. A través de esto, según Jameson, el capitalismo lograría camuflar el imperialismo y la globalización¹⁷ estructural a través de la manipulación de la percepción del tiempo (borrando y allanando) y la manipulación total sobre el espacio (Jameson, 2003). Miguel Hernández-Navarro expone que “la experiencia múltiple —humana— del tiempo fue sustituida por el tiempo del capital” (en Bourriaud y Mattoni, 2014) instaurando la monocromía, el tiempo único de la producción y la tecnología. Un tiempo veloz y continuo, caracterizado por la suspensión de los puntos muertos. La mirada totalizadora del dron aplanar precisamente “los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo, los tiempos de la sombra” (Bourriaud y Mattoni, 2014).

En este punto, es importante mencionar la perspectiva de Jean-François Lyotard y sus ideas expuestas en “El tiempo, hoy” sobre las condiciones temporales de la Modernidad a propósito del hambre por el almacenamiento y la subordinación del presente al futuro, características fundamentales en su diagnóstico sobre la figura del acontecimiento a finales del siglo XX. A través de Leibniz y la Monadología (sistemas de retención y síntesis información), Lyotard piensa en los avances tecnológicos desarrollados en la época como una carrera inagotable de generar estrategias de controlar el tiempo a través del almacenamiento de información:

En cuanto a las tecnologías construidas sobre la electrónica y el procesamiento informático, su importancia radica en que emancipan más de las condiciones de vida sobre la tierra la programación y el control de la puesta en memoria, es decir, la síntesis de tiempo diferentes en uno solo. (Lyotard, 1998: 69)

15 Eyal Weizman cita la ocupación de Palestina por Israel como ejemplo. Lo que comenzó como un conjunto de ideas, políticas, proyectos y regulaciones propuestas por tecnócratas, generales, arqueólogos, planificadores e ingenieros viales del estado israelí desde la ocupación de Cisjordania, termina dividiendo el territorio en diferentes capas discontinuas, generando control desde puntos altos (Weizman, 2002).

16 El posmodernismo para Jameson es un “modo de producción” socioeconómico igualado al nuevo estado de la producción capitalista. Es decir, no es algo exclusivamente estético, artístico o cultural, sino que es un campo más expandido, superestructural (Vaskes Santches, 2011).

17 Para Jameson el posmodernismo (como evolución del capitalismo) es una superestructura primermundista de alcance global, como “una nueva ola de la dominación militar y económica de los Estados Unidos que tiene dimensiones mundiales” (Jameson, 2011).

En este sentido, hay que controlar el tiempo a partir del almacenamiento del presente, anulando en un ya pasado y en un futuro que no es (pero que resulta predecible). Sin embargo, estas formas de almacenamiento implican una paradoja, ya que “esta memoria reside en que en definitiva no es la memoria de nadie. Pero en este caso ‘nadie’ quiere decir que el cuerpo que sostiene esa memoria ya no es un cuerpo terrestre” (Lyotard, 1998: 71). He aquí un punto clave, ya que Lyotard propone en este gesto técnico, en donde las formas de almacenamiento contemporáneo no dejan de ganar capacidad de sintetizar cada vez más el tiempo, es un acto de descorporización.

En las formas contemporáneas de almacenamiento visual, el dron vendría a articular, mediante la mirada incorpórea, el borramiento temporal de la experiencia humana, unificado todo registro ante una mirada totalizante y temporalmente aplanadora.

A tal efecto, la figura del dron en la propuesta de AB, expone la retirada del cuerpo en dos estados. Por un lado, mediante la síntesis del tiempo como un acto de almacenamiento totalizante que borra y aplanar toda experiencia corporal subjetiva delegando a la máquina los procesos de memoria y experiencia. Y por otro, en este lenguaje de verticalidad y de soberanía política 3D, el dron permite la retirada del cuerpo, la puesta fuera de alcance, mediante la posibilidad de un ojo protésico que explora lugares que el cuerpo no puede acceder. El dron es controlado a distancia a través del telecomando o de manera autónoma, mediante dispositivos robóticos (pilotaje automático) (Chamayou, 2016: 19). El telecomando, como instrumento filantrópico, libera al ser humano de todas las ocupaciones peligrosas (incluso podríamos adelantar que lo está liberando paulatinamente de toda ocupación). Como señala Chamayou, el dron elimina la reciprocidad de la escena del asesinato y convierte la visión, y con ella el riesgo de muerte, en una operación unilateral: te veo, pero no me ves a mí, y si ves, es el dron y no mi cuerpo.

Al utilizar la perspectiva de la cámara flotante, utiliza la mirada que pertenece a un hombre muerto (Steyerl, 2011). El dron deja en evidencia una deshumanización de la visión, un punto de vista incorpóreo. Una mirada capaz de penetrar cualquier espacio, moviéndose irrestricta, sin constreñimiento. La vigilancia flotante y biopolítica se mezcla en una obsesión animada por computadora con cuerpos superiores, remotos,

control y visión aérea digital desprendidos de la corporalidad. Así, la mirada flotante del cuerpo muerto se hace eco literalmente de la poderosa descripción del necropoder de Achille Mbembe, es decir, que el poder regula a la vida a través de la perspectiva de la muerte (Mbembe y Beneduce, 2016).

Si el dron es una mirada muerta, presentando el desvanecimiento de la corporalidad ¿será que AB, de alguna u otra manera, nos presenta la muerte del paisaje? ¿Qué podemos concluir en la medida en que vivimos mediante experiencias incorpóreas?

Fischer-Lichte es particularmente crítica en relación a la mediación de los medios digitales en alguna situación que pueda devenir presencia estética. Dirá: “Mientras que en la presencia el cuerpo humano aparece precisamente en su materialidad, también en su materialidad, como cuerpo energético, como organismo vivo, los medios técnicos y electrónicos producen la apariencia de actualidad de los cuerpos humanos al desmaterializarlos, al descorporizarlos” (Fischer-Lichte, 2017). Las experiencias mediadas por dispositivos de visualización y proyección digital, como en este caso el dron, aunque sus registros parecen actuales de una manera penetrante, es solo un juego de luces proyectado o una combinación de píxeles. “Ni sobre la pantalla ni sobre el monitor de televisión o del ordenador aparecen realmente como actuales cuerpos humanos, cosas o paisajes” (Fischer-Lichte, 2017).

En este sentido, el dron produciría una apariencia de actualidad donde, sin embargo, los cuerpos, los territorios y los objetos ya se han desvanecido. Estos son actuales, pero no lo que en y con ellos parece ser actual en la medida en que registran un ya fue y son incapaces de reproducir la poderosa experiencia (corpórea y abrumadoramente temporal) de un *ahora*. Es por ello que el paisaje solo deviene registro en una experiencia mediada, solo deviene apariencia de actualidad. Mientras el devenir de la presencia desde una perspectiva estética sea irreductiblemente temporal, el dron, al formar parte de las estrategias de borramiento del tiempo y el cuerpo, apenas dará a ver apariencia, y el tiempo de la vivencia quedará a la deriva de una experiencia corpórea, en otro lugar.

Conclusiones

Lo que propone *Una explosión sorda y grave, no muy lejos*, es la articulación de ejercicios de resistencia que se pueden configurar en el margen creativo contemporáneo a partir de la exposición de discursos críticos sobre la relación tiempo-territorio-paisaje. El diálogo entre ambos pilares analizados con anterioridad, que se piensan simultáneos pero que para fines de escritura fueron presentados por separado, nos hace pensar en la constante incertidumbre que nos encontramos como sujetos habitantes del mundo actualmente. Miguel Ángel Hernández lo explica magistralmente en *El arte a contratiempo*:

El presente se compuso así de una sima de tiempo en movimiento, de pasados que no acaban de irse y de futuros que nunca llegaron. Sin embargo, esta heterocronía de la experiencia contemporánea se ve amenazada constantemente por la monocromía del régimen tecnológico hegemónico que gobierna la globalización. Una globalización que en el dono no es sino un proceso de sincronización cronológica a gran escala con el tiempo del capital y la tecnología occidental, una reducción de todos los tiempos al tiempo del progreso tecnológico —un tiempo que, si lo pensamos bien, sigue siendo el tiempo instaurado en la modernidad occidental. (Hernández, 2020: 27)

Agencia de Borde, por medio de los vínculos que establece con el paisaje, nos enfrenta a polemizar el tiempo hegemónico de nuestra contemporaneidad, poniéndolo en cuestión, desarticulando y promoviendo experiencias lejanas de lo sincrónico, de lo estándar y lo monocrónico, propias de la lógica totalizante y globalizada de la Modernidad (Agencia de Borde, 2020: 18). Paisajes profanados, paisajes vividos, paisajes subjetivos, paisajes que se abran al tiempo y a la duración de la experiencia;

paisajes del pasado, paisajes de la memoria, emergentes de acciones de resistencia articuladas en los contratiempos y en temporalidades alternativas.

Mucha es la incertidumbre ante este escenario mediado por las pantallas, pero, tal como reza el poema de Hölderlin, “allí donde el peligro crece, crece también lo que salva”. La propuesta retórica de este texto no era entregar respuestas ni conceptos absolutos sino más bien dar a pensar cómo en el paisaje desde su condición contemporánea se concatenan narrativas políticas, estéticas y simbólicas desde sus dimensiones espaciales y sobre todo temporales.

Al explorar un campo minado mediante la mediación tecnológica Agencia de Borde propone, desde posibilidades creativas y críticas, pensar en las tecnologías que están al servicio de la guerra y el vínculo que mantienen con nuestra vida cotidiana. No tan solo a nivel representacional, sino que, y ante todo, el modo de percibir y relacionarnos con el tiempo. Sin embargo, al mismo tiempo, instala estrategias que nos permiten relacionarnos con nuestro entorno desde experiencias estéticas excepcionales. Acá la articulación de la relación presencia-cuerpo a través de la escucha señala que hay situaciones que quedan fuera de los medios que buscan totalizar las vivencias y los sentidos.

Finalmente, *Una explosión sorda y grave, no muy lejos* se inscribe como un conjunto de ejercicios especulativos en el margen de imaginar futuros posibles, planteando la incertidumbre como una condición que hace que nos relacionemos mejor en medio de la actual crisis climática y humanitaria. De esta manera, podemos posicionarnos desde diversas dimensiones ante la naturaleza y los territorios desbordados por la desmesura humana, muchas veces devenida arma.

Bibliografía

Agencia de Borde (2021). *Border Agency Art Collective*. En <https://borderagency.net/> (consultado 28/12/2022).

_____. (2020). *¿Y si no se puede confiar en el suelo bajo tus pies?* Santiago, Santiago, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile.

_____. (2019). *The Landmine Project*. Santiago, Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, Gobierno de Chile. En <https://www.thelandmineproject.com/> (consultado 28/12/2022).

- Allen, J. (2010). "That Eye, The Sky". En *Frieze*, 01 de junio de 2010. En from <https://www.frieze.com/article/eye-sky> (consultado 28/12/2022).
- Andermann, J. (2018). *Tierras en trance: arte y naturaleza después del paisaje*. Santiago, Metales Pesados.
- Bourriaud, N. y Mattoni, S. (2014). *Postproducción: la cultura como escenario, modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Chamayou, G. (2016). *Teoría del dron*. Barcelona, Ned.
- Crary, J. (2008). *Las técnicas del observador: Visión y Modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac.
- De Certeau, M.D.; Giard, L. y Mayol, P. (2010). *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México, Universidad Iberoamericana.
- Emmelhainz, I. (2015). "Conditions of Visuality Under the Anthropocene and Images of the Anthropocene to Come". *E-flux Journal* 26. En <https://www.e-flux.com/journal/63/60882/conditions-of-visibility-under-the-anthropocene-and-images-of-the-anthropocene-to-come/>
- Fischer-Lichte, E. (2017). "Sobre la producción performativa de la materialidad". En Fischer-Lichte, E. *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.
- Goffard, N. (2019). *Intramuros palimpsestos sobre arte y paisaje*. Santiago, Metales Pesados.
- Groys, B. y Rocca, C.P. (2018). *Volverse público: las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Hensley, N. (2016). "Drone Form: Word and Image at the End of Empire". *E-flux Journal* 72. En <https://www.e-flux.com/journal/72/60482/drone-form-word-and-image-at-the-end-of-empire/> (consultado 28/12/2022).
- Hernández, M. (2020). "Contratiempos del Arte Contemporáneo". En Hernández, M. *El arte a contratiempo*. Madrid, Akal: 16-28.
- Hui, Y. (2017). "¿Qué es un objeto digital?". *Virtualis* 7(15): 81-96.
- Jamenson, F. (2003). "The End of Temporality". *Critical Inquiry* 19: 695-718.
- _____. (2011). *El posmodernismo o la lógica cultural del Capitalismo Avanzado*. Barcelona, Paidós.
- Lyotard, J. (1998). "El tiempo, hoy". En Lyotard, J. *Lo inhumano. Charlas sobre el tiempo*. Buenos Aires, Manantial: 65-83.
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: génesis de un concepto*. Madrid, Abada.
- Mbembe, A. y Beneduce, R. (2016). *Necropolítica*. Verona, Ombre Corte.
- Mitchell, T.W. (2009). *Landscape and Power*. Chicago, University of Chicago Press.
- Montero, M.; Salas, P. y Melo, S. (2018). "The Landmine Project: How to Cross a Fractured Territory". *International Journal of Culture and History* 4(4): 84-87. DOI <https://doi.org/10.18178/ijch.2018.4.4.127>
- Nancy, J.L. (2013). "Cuerpo-Teatro. El cuerpo como escena". En Nancy, J.L. *La partición de las artes*. Valencia, Universidad Politécnica de Valencia.

- _____. (2005). "Uncanny Landscape". En Nancy, J.L. *The Ground of the Image*. Nueva York, Fordham University Press: 51-62.
- _____. (2008). *Las musas*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Parks, L. (2007). "Orbital Performers and Satellite Translators: Media Art in the Age of Ionospheric Exchange". *Quarterly Review of Film and Video* 24: 207-216.
DOI <https://doi.org/10.1080/10509200500486288>
- Ramos Torres, R. (2014). "Atemporalización y presentificación del mundo social en la sociología contemporánea". *Política y Sociedad* 51(1): 147-176.
- Roger, A.; Maderuelo, J. y Veuthey, M. (2013). *Breve tratado del paisaje*. Madrid, Biblioteca Nueva.
- Rojas, S. (2021). "El arte en la frontera del Posthumanismo". *Revista [cuatrotreintatrés]* 04: 3-7.
- _____. (2018). *Campos minados: paisajes de un planeta deshabitado*. En <https://sergiorojas.cl/wp-content/uploads/2020/05/Campos-Minados-1.pdf> (consultado 28/12/2022).
- _____. (2012). *El arte agotado*. Santiago, Sangría.
- Seel, M. y Restrepo, P.S. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires y Madrid, Katz.
- Stahl, R. (2013). "What the Drone Saw: The Cultural Optics of the Unmanned War". *Australian Journal of International Affairs* 67: 659-674.
DOI <https://doi.org/10.1080/10357718.2013.817526>
- Steyerl, H. (2011). "In Free Fall: A Thought Experiment on Vertical Perspective". *E-flux* 24. En <https://www.e-flux.com/journal/24/67860/in-free-fall-a-thought-experiment-on-vertical-perspective/> (consultado 28/12/2022).
- Steyerl, H.; Berardi, F. y Expósito, M. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires, Caja Negra.
- Vara Sánchez, C. (2015). "De la presencia como lo irreductible en la experiencia estética". *TALES. Revista de Filosofía* 5: 340-352.
- Vaskes Santches, I. (2011). "Posmodernidad estética de Frederick Jameson: pastiche y esquizofrenia". *Praxis Filosófica* 33: 53-74.
DOI <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i33.3404>
- Weizman, E. (2002). "1. Introduction to The Politics of Verticality". *Open Democracy*, 23 de abril 2022. En https://www.opendemocracy.net/en/article_801jsp/ (consultado 28/12/2022).