

POR MARIA ROSARIO MONTERO

EN LA OTRA CUADRA

PODER, REPRESENTACIÓN Y PAISAJE

ESTE TEXTO ES LA VERSIÓN NO EDITADA DE TEXTO PUBLICADO
EN TOPOGRAFIAS IMAGINADAS EL 2015 POR EDITORIAL
UNIVERSIDAD DE BARCELONA. PAG XX

ABSTRACT

This proposed paper addresses the question: can landscape representation reveal structures of power? The text aims first to identify a theoretical field that defines the notion of landscape from a social perspective. To then reflect about the contingencies and contradictions that occur in relation to this idea in a specific location. This reflection will be carried out based on the analysis of a collaborative art project created by Conversación de Campo art collective (Chile). Specifically, I will explore the project “In the Other Corner” which was executed within the framework of the “Exercises of possibility” exhibition held in December 2012 at the Gabriela Mistral Gallery located in Santiago de Chile. The project investigated the territory of the civic neighbourhood of Santiago. In the Other Corner allows me to analyse and understand the role of landscape in the constitution of a local imaginary. Also, it enables me to reveals some of the power structures that are in place in this specific territory.

Este escrito propuesto aborda la pregunta: ¿puede la representación del paisaje develar estructuras de poder? El texto pretende primero delimitar un campo teórico que defina la noción de paisaje desde una perspectiva de construcción social, para luego reflexionar sobre los alcances y contradicciones que ocurren en relación a esta idea y en cómo los elementos circundantes determinan y son determinados por quienes los habitan. A partir del análisis de un proyecto de arte colaborativo realizado por el colectivo Conversación de Campo (Chile), se reflexionará sobre el papel del paisaje en relación a las comunidades locales. Específicamente se explorará el proyecto “En la Otra Esquina” el cual fue ejecutado en el marco de la exhibición “Ejercicios de posibilidad” llevada a cabo en diciembre del 2012 en la Galería Gabriela Mistral ubicada en Santiago de Chile. “En la Otra Esquina” podemos analizar y comprender el rol del paisaje en la constitución de un imaginario local, al mismo tiempo que como signo, devela las estructuras de poder de este espacio colectivo.

PUBLISH

MONTERO, MR. (2015) EN LA OTRA CUADRA IN BLANCH, T.
2015 TOPOGRAFÍAS INVISIBLES:
ESTRATEGIAS CRÍTICAS ENTRE ARTE Y FOTOGRAFÍA.
BARCELONA: UNIVERSITAT DE BARCELONA

EN LA OTRA CUADRA; REPRESENTACIÓN, PAISAJE Y PODER.

Maria Rosario Montero. Conversación de Campo

Can the representation of landscape reveal inner power structures? In order to address the issue of how landscape can uncover power structures, first I would like to frame this discussion and define the concept of landscape: it will refer to the 'physical and visual form of the earth as an environment and as a setting in which locales occur and in dialectical relation to which meanings are created, reproduced and transformed.' (Tilley 1994:25). For landscape to appear as 'a medium rather than a container for action' (Tilley 1994:10) it should be then considered beyond a neutral condition but as a social construction that takes place and is part of our everyday lives, changing with us, not only in its material form, but entangled with the way we perceive it. It is through these relations that landscape as a cultural form can materialise and our understanding of it transformed. Landscape in this perspective is constituted by people, actions and places and it is through them and the relations they establish that landscape takes shape, therefore landscape cannot be separated from people, places and actions. Following this framework we ask: if landscape is an interwoven space where people cannot be separated from it, to what extent traces and narratives built around the landscape form part of the power structures that lie underneath? Landscapes develop as part of human lives, not as containers that 'signify or symbolise power

relations' (Mitchell 2002:2) but as 'an instrument of cultural power' (*ibid.*) The following analysis will explore how landscape appears as a tool, a medium to access and understand through established relations and symbols, the power relations that take place within it.

With this in mind we will analyse "En la Otra Cuadra", an artistic research project about life within the neighbourhood of Barrio Civico in Santiago. The intention is to question the inner power relations that may be revealed through the description of the procedures that took place in the production of this project. In order to do this the project will be analysed in three stages: the first one consists of a series of interviews with passersby, workers and residents of the area, who voluntarily made images representing their ideas, feelings and memories of specific points in the neighbourhood. Followed by a second instance that involved the production of one image that joined together, in the gallery wall, all those drawings made by our previous collaborators. And finally we will address the issues surrounding a public event that consisted on a walk led by the participants, where we discussed how people in the area relate to the city and to each other, and which are the cultural consequences of those relationships.



FRONTAL VIEW OF LA MONEDA, BARRIO CÍVICO

“En la Otra Cuadra” (On the next block) is an art project created by the artist collective *Conversación de Campo* (Field Conversations) in Santiago, Chile at the Gabriela Mistral Gallery from November 2012 to January 2013. The Mistral public gallery was founded in 1990, the first year of a democratic government after Pinochet’s dictatorship. It is located at the Centro Cívico (downtown Santiago) surrounded to the east by the government palace, La Moneda. In other words, the gallery is located at a core setting of recent Chilean history, where major political changes have taken place. As Ingold points out ‘landscape is constituted as an enduring record of -and testimony to- the lives and works of past generations who have dwelt within it, and in so doing, have left there something of themselves’ (1993: 152). In this sense, testimonies of our recent past visually materialise in this scenery, from the ubiquitous images of La Moneda bombarded by the military coup on September 11th, 1973 to the tourist postcards of the main road, Alameda, running from east to west and with the Andes mountain as a backdrop. As a result of all this disseminated images, the centro civico is a neighbourhood that can be understood through official discourses related to national identity and also represents government power physically manifesting itself. The landscape that surrounds the gallery is heavily charged by social tensions and historical context where everyday life is interwoven with poverty, business activity and a strong police presence that bounds the use of public space. In front of the gallery runs Santiago’s main street, the spinal cord of the city from the mountains to the sea, the high street Alameda. Also it is one of the major subway stations, where a large number of people pass by everyday. It is the heart of the commercial district, the government and also a hub of connection where people from different places commute to work. It is an open area surrounded by high buildings, mainly from the 60s, which create a sense of contained openness. The pedestrian side is highly populated with street commerce, movement and noise. The gallery then appears as an island, at a slower speed and isolated from the bustling street sounds just outside the gallery doorstep. The “En la Otra Cuadra” project takes the location of the Gabriela Mistral gallery as a starting point as it stands on the core of this landscape, a node that will structure our perceptions in relation to this context. Landscape in this urban setting is at its most evidently ‘lived in and through, mediated, worked on and altered, replete with cultural meaning and symbolism – and not just something looked at or thought about, an object merely for contemplation, depiction, representation and aestheticization.’ (Tilley 1994:26).

In this context, the project's aim was to reflect about the near environment around the gallery, the power relations between this governmental art institution and the general public. The project was developed in three stages: firstly, a process of collaborative landscape imaging. We talked to people passing by, workers and residents of the area, who voluntarily made images representing their ideas, feelings and memories of specific points in the neighbourhood. Secondly, building up a collective narrative from those images of landscape, joining them together in the gallery's wall forming a large subjective map of the area. Finally, a re-enactment walk/talk, a public event consisting of a walk with neighbours, collaborators and general public. This walk took place in points of the city chosen by the narrative that had been built around the participants' stories. Through the project, landscape appears as the medium to understand the relationship of those visible connections between people, action and places, but also those less evident power relations between institutions and people. Our intention was to represent that specific landscape, using the production of images as a tool to achieve knowledge that can reveal specific aspects of our culture. Taking into account our own relationship with the context and awareness of the notion that representing a landscape 'has the potential to both obscure and articulate lived experience' (Tilley 1994:25), our own relation with this landscape and also our informants' relation with it 'has both ideological and ontological implications for the way in which we think about the world' (*ibid*) and therefore will be framed by our own constructions of it.

The first process of collaborative landscape imaging took place during November 2012 and we interviewed 81 people, 40 of them were kids from

a nearby school, and the rest, a mix of passersby who worked or lived in the area. Each of them was asked to draw their favourite place in the neighbourhood, a way of facilitating a reflection about 'the relationship between Being and Being-in-the-world' (Tilley 1994:12), this is to say, how they position themselves as part of the context rather than separated from it. In order to create an image that collects the voices from different people in relation to this landscape, 'a construct of the mind and of the feeling' (Tuan 1979:89), one of the central dilemmas was that 'neighborhoods both are contexts and at the same time require and produce contexts' (Appadurai 1996:184). In this sense, questions arise in relation to what kind of context has been produced around the gallery in this heavily institutionalised landscape. How people see themselves in it, and if people feel interpreted by the images already produced such as the idealised landscapes of tourist postcard, magazines, etc. After finishing the interviews, one thing that stood out was that from the 81 drawings, just one of them was about La Moneda (despite its size and relevance in the neighbourhood). The rest of the drawings were from what we could name as invisible places, those places that are not relevant in official discourse, but are day to day places full of meaning and 'precisely because locales and their landscapes are drawn in the day-to-day lives and encounters of individuals they possess powers.' (Tilley 1994:26). Therefore, through this process of collection of individual narratives, we as artists working within an official institution, started a new configuration of the representation of those places, so that landscape could potentially appear as a new set of relations fashioned by our 'artistic' agency. Yet, it is not only the artistic agency that is expressed, but also the relationship between people and their notion of landscape as it appears in 'constant dialectic and

process of structuration' where the landscape is both 'medium for and outcome of action and previous histories of action.' (Tilley 1994:23). Landscape appears as a medium to understand these dialectic process of structuration, and through this exercise of drawing a favourite place we aim to achieve what Ingold suggests: 'drawing a line on a sketch map is much like telling a story' (2007:90). A storyline that 'goes along, as does the line on the map' (Ingold 2007:90) taking us through the process of drawing this place from a personal perspective that in turn reveals ways of inhabiting it. As a consequence of these sets of encounters and actions, the traditional hierarchical power structure between artists (who embody institutions) as active creators and audience as passive spectators change, if at least momentarily, allowing audiences to take a relevant role in the creation and recreation of the images that will constitute a new vision of this particular landscape.



"(IN BLUE) LOOKING FOR A JOB WITH MY FRIEND CARO, 3 HRS. A WEEK. PROBABLY WE WILL DISGUISE AS CARTOON TO CHEER SMALL CHILDREN. - (IN GREEN) FRESH AND GREEN PLACE TO RELAX"



"ENTEL TOWER"



INSTALLATION OF THE EXHIBITION

The second stage of the project was about creating a full view of those drawings. The challenge was to create a palimpsest of meaning, a collective narrative that combines individual stories and images. With this in mind we drew a map on the wall of the gallery that included lines that represent the streets labelled with its respective names. Our aim was to position the drawing in relation to a recognisable set of references, allowing the audience to create a narrative that could take as starting point something they already knew how to locate. Lines were drawn with a graphite pencil across the surface of the gallery wall in the shape of a simplified cartographic map, a transitory way that intervenes the space as an occupation rather than a habitation. Through the presence of this line an imaginary space is created where the relevance resides not in the line on its own, but the frontiers of an enclosed bidimensional space. Drawings were placed with pins over the sketch map, so that street names and recognisable features became a loose reference, reducing its importance against the collaborators' layer of drawings. With this procedure of putting all images in one place we intend to create one narrative that allows audience to 'read' this map as a place that can only be 'understood in relation to others'. (Tilley 1994:27). We created one composite image that contained all the individual parts as pieces of a landscape, where the work acted as 'subsidiary clues to an integrated image.' (Tuan 1979:89). If this collective map intended to oppose the 'means of inquiry, of examination and control' (Tilley 1994:21) of the rational cartographic maps already in place, it was by challenging the audience to create an image that could affect their understanding of this landscape, open to a subjective interpretation that could emerge from the community and thus creating a narrative that responds to a collective intention. In sum, through this process of disposition of these narratives, the relation between institution and audiences (artist and collaborators) is reinscribed and appropriated by the institution, revealing in the process a dialectical dynamic that constantly occurs between these two agents.



INSTALLATION OF THE EXHIBITION

The third and final phase of the project was a public event, a walk/talk in which the path was selected from five of those narration/drawings previously made by our collaborators. During the interviews we invited all collaborators to participate actively in the talk. Our aim was to re-enact the narratives surrounding all those places chosen by some of our collaborators. The walking talk took place the first days of January 2013, just after New Year's weekend. In a hot summer afternoon the talk started inside the gallery with a traditional round table with questions addressed by the audience to the artists. The relations established here were primarily hierarchical, in the sense that a strict artist/audience division was made visible and although many participants who were part of the work were also present, they took the role of audience rather than artists. In this dynamic the structure of relations was certainly determined by the gallery

setting, which was nonetheless dissipated or blurred once artists, collaborators and general public moved towards the walking route around the city and away from the gallery setting. The walk was led by a first collaborator who guided us to a corner in the back of the government palace. The noise from the main route started to dissipate while walking towards this scene governed by the alert presence of presidential police. The narrative offered by the collaborators enabled the audience to reflect about their own experience with this place. This first narrator talked about street dogs and the relation with this over governed side of the city. He described the relationship that street dogs around this area established with the people that visit daily. Each dog has a name and a specific territory they own. In this story, he brought to our attention that dogs transit freely around the building, much more than the general public.

STREET DOG AND A POLICE AROUND LA MONEDA



Despite the strong presence of police force of this controlled place, the limitations imposed in the public space for these animals were incredible loose in comparison to the constraints imposed over regular people. We then walked around the corner and a woman talked about the relation of space between the subway station and the outside world, she told us about her experience in relation to her mind map when she first arrived to the city. How in the daily use of the subway as her only way to move around the city, she could not geographically understand how all these station dots were connected. Particularly how her commuter activity was framed by this understanding of the city as a set of bubbles connected by the underground. After a couple of months she decided to walk between the stations in order to connect all this bubbles into an open grid that could allow her to stop feeling lost when she needed to move around the city. In this way she helped us understand the meaning of being in a place in opposition of being lost in a space together with the relevance of walking as a way of appropriating the landscape.



LA MONEDA AND A POLICE OFFICER

Through those narratives each participant recreated their own ideas of the city and collaborated in the creation of this talk/walk that intended to ‘weave a narrative thread that wanders from topic to topic’. (Ingold 2007:87). The walk, as an action that takes place in the landscape allowed the audience to be ‘more directly into contact with their environment than mediated experiences.’ (Adams 2001:189). The landscape appeared as a description of a place in time, a memory that came alive through the re-enacted stories of each participant and inevitably started to acquire new meaning. Consequently, the audience started to have a new way of experiencing the city, one in which the stories framed our attention towards objects or places that would have otherwise remained invisible. In this process associating locales, landscape, scenery, actions, event and experiences allowed us to visualise ‘a synthesis of heterogeneous phenomena’ (Tilley 1994:32), this is to say a simple form that ‘involves a story and a story-teller’ (*ibid*). In this sense, this walk/talk enabled us to once again break the power structures between institutions and general public, giving in the process the power back to the collaborators who, through the action of telling their own stories, re-enact their power to create and recreate their own vision of this particularly landscape.

In sum, through the revision of this project we could observe how landscape as a cultural medium can ‘naturalise a cultural and social construction, representing an artificial world as if were simply given and inevitable’ (Mitchell 2002:2) and at the same time we were able through representational operations to ‘interrelate its beholder in some more or less determinate relation to its givenness as sight and site.’ (*ibid*). Hence landscape as a totalising image allowed us to reflect about those places in which the material production of our reflection (the images and narratives) were able to ‘circulate as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity.’ (Mitchell 2002:2). Therefore landscape appeared as a means to reflect about power structures and how these are constituted as a dialectic instance that is never finished and always changing.



EN LA OTRA CUADRA; REPRESENTACIÓN, PAISAJE Y PODER.

Este artículo comienza desde la pregunta; ¿Puede la representación del paisaje develar estructuras de poder? En este sentido, para establecer un campo teórico delimitaremos primero una definición de la noción de paisaje, siendo ésta la forma física y visual de la tierra, como un ambiente al mismo tiempo que un escenario en donde lo local acontece en una relación dialéctica que crea, reproduce y se transforma el sentido (Tilley 1994:25). De esta manera el paisaje surge como medio más que como contenedor, para la realización de acciones (Tilley 1994:10) teniendo así que ser considerado no como una condición neutral sino una construcción social que toma lugar y es parte de la vida cotidiana condicionada a los mismos cambios que son ocasionados en nosotros, no sólo en su materialidad, sino en el cómo las distintas sociedades son capaces de percibirla. Es entonces a través de estas relaciones que el paisaje como una forma cultural se materializa, transformando en este proceso nuestro entendimiento del mismo. En este sentido, la noción de paisaje se constituye por los individuos que lo habitan, por sus acciones y por las características físicas de los lugares, siendo a través de ellos y las relaciones que estos logran establecer, que el paisaje toma forma. Siguiendo esta delimitación teórica en donde se contempla la idea de paisaje como un lugar entretejido por las relaciones que se establecen entre personas-lugares y cosas, es que surge la pregunta de ¿En qué medida las huellas y las narrativas construidas alrededor de la idea de paisaje pueden transparentar las estructuras de poder que se mantienen ocultas? Sabemos que el paisaje se desarrolla como parte de la vida del ser humano, no sólo como recipientes que significan o simbolizan las relaciones de poder (Mitchell 1994:2), sino que también como un instrumento de poder cultural (Mitchell 1994:3). El siguiente análisis explorará cómo el paisaje aparece como una herramienta, un medio para acceder y entender a través de las relaciones y los símbolos establecidos, las relaciones de poder que tienen lugar en él.

Siguiendo entonces este marco teórico es que nos embarcaremos en el análisis de “En la Otra Esquina”, un proyecto de investigación artística sobre la vida en el sector de Barrio Cívico de Santiago. La intención con esta observación será la de cuestionar las relaciones de poder internas que se pueden descubrir a través de la descripción de los procedimientos que tuvieron lugar en la producción de este proyecto. Para hacer esto, el proyecto se analiza en tres etapas: la primera consiste en una serie de entrevistas con transeúntes, trabajadores y vecinos de la zona, quienes voluntariamente realizaron imágenes que representaban sus ideas, sentimientos y recuerdos de lugares específicos en este barrio. Seguido de una segunda etapa, que consistió en la producción de una imagen en la cual se unieron en la pared de la galería, todos los dibujos realizados por nuestros anteriores colaboradores. Y finalmente vamos a abordar las cuestiones relativas a un acto público, que consistió en una caminata encabezada por los colaboradores, donde se habló sobre cómo la gente de la zona se relaciona con la ciudad y otros habitantes, al mismo tiempo que se reflexionó sobre cuáles podrían ser las consecuencias culturales de estas relaciones.

“En la Otra Esquina “ es un proyecto de arte creado por el colectivo de artistas *Conversación de Campo* en Santiago de Chile, en la Galería Gabriela Mistral durante los meses de noviembre 2012 a enero 2013. La galería pública Gabriela Mistral fue fundada en 1990, durante el primer año del primer gobierno democrático luego de la dictadura que sufrió el país entre 1973 y 1988. El espacio se encuentra ubicado en el Barrio Cívico que queda justo en el centro de la capital, está rodeado por distintos edificios de gobierno de los cuales destaca al este el Palacio de Gobierno, La Moneda. En otras palabras, la galería se encuentra en un entorno enmarcado por la historia reciente de Chile, donde se han producido importantes cambios políticos. De alguna manera este espacio físico representa lo que Ingold señala cuando dice que el paisaje está constituido como un registro permanente -y testimonio- de la vida y obra de las generaciones pasadas que han morado en ella, y al hacerlo, han dejado allí algo de sí mismos (Ingold, Riches & Woodburn 1993:152). En este sentido, los testimonios de nuestro pasado reciente se materializan visualmente en este escenario, a partir de imágenes omnipresentes tales como aquellas de La Moneda bombardeada durante el golpe militar el 11 de septiembre 1973, o esas ubicuas postales turísticas de la avenida principal Alameda, la cual se extiende de este a oeste con la Cordillera de los Andes como telón de fondo.

Es así como las imágenes difundidas y relacionadas con el Barrio Cívico lo convierten en un barrio que sólo puede ser entendido a través de un palimpsesto de discursos cruzados, en donde los más presentes son aquellos oficiales relacionados con la identidad nacional que se ven materializados por la presencia física del gobierno a través del Palacio de la Moneda. De esta manera, el paisaje que rodea la galería está cargado por las tensiones sociales y el contexto histórico en el que la vida cotidiana se entrelaza con la pobreza, la actividad empresarial y una fuerte presencia policial que limita el uso del espacio público. También es una de las principales estaciones de metro, es el corazón del distrito comercial, del gobierno al igual que un centro de conexión en cuanto a los flujos diarios de transporte colectivo de la ciudad, en donde la gran mayoría de los trabajadores realizan conexiones para seguir hacia sus destinos finales. El escenario es un espacio abierto, rodeado de altos edificios construidos durante los años 60 que crea al situarse en él una sensación espacial de apertura contenida. La ancha vereda está poblada de comercio callejero, transeúntes, de movimiento y de mucho ruido. En este contexto es que la galería aparece como una isla, a una velocidad más lenta y aislada de los ruidos de la calle que resuenan a las afueras de la puerta de la galería. De esta manera, el proyecto “En la Otra Esquina “ toma el lugar de la Galería como punto de partida, y la posiciona como el centro de este paisaje, convirtiendo en espacio galerístico en un nodo que estructuró (en esta ocasión) nuestras percepciones en relación a este contexto. En este sentido el paisaje desde este contexto urbano es evidentemente vivido en sí mismo (habitado y significado dentro de los límites físicos y simbólicos que lo definen) así como a través de él (quienes transitan por él sin habitarlo), siendo mediado, trabajado y alterado, lleno de significado cultural y simbólico. De esta forma el paisaje acontece no sólo como proceso de observación, reflexión o como un objeto de contemplación, representación y estetización (Tilley 1994:26) sino como un mediador de sentido.

En este contexto, el objetivo del proyecto fue reflexionar sobre el entorno cercano a la galería, al mismo tiempo que las relaciones de poder establecidas entre esta institución artística gubernamental y el público en general. El proyecto como anteriormente dijimos se desarrolló en tres etapas : en primer lugar, un proceso de creación de imágenes del paisaje en colaboración con los habitantes de la comuna. Este primer proceso tomó lugar en espacios improvisados; nos acercamos a hablar con la gente que pasaba, los trabajadores y residentes de la zona que de manera voluntaria realizaron imágenes que representan sus ideas, sentimientos y recuerdos de puntos específicos en el barrio. En segundo lugar, luego de la recolección de variadas imágenes construimos en las paredes de la galería la una narración colectiva de las imágenes de paisaje, uniendo las imágenes en forma de un gran mapa subjetivo de la zona. Finalmente, a partir de las conversaciones que acontecieron en la primera etapa, realizamos una recreación caminata/charla, un acto público que consistió en una caminata con los vecinos, colaboradores y público en general. Este paseo se llevó a cabo en los puntos de la ciudad elegida por la narrativa que se había construido en torno a las historias de los participantes. De esta manera, a través de las distintas etapas del proyecto, el paisaje aparece como el medio para entender la relación y conexiones visibles entre personas, acciones y lugares, al mismo tiempo que también nos ayuda a comprender aquellas relaciones de poder menos evidentes que se establecen entre las instituciones y las personas que habitan este lugar. En este sentido nuestra intención fue la de representar este paisaje específico con la producción de imágenes como una herramienta para revelar, acceder, reflexionar y conocer aspectos particulares de nuestra cultura. Teniendo siempre en cuenta nuestra propia relación con el contexto y la conciencia de cómo la idea de paisaje puede tener el potencial tanto de oscurecer como de articular una experiencia (Tilley 1994:25). De esta forma nuestra propia relación con el paisaje, así como la de nuestros informantes tiene implicaciones ideológicas y ontológicas de la manera en que imaginamos y reflexionamos acerca del mundo (Tilley 1994:26) y por lo tanto estará enmarcada por nuestras propias construcciones de la misma.

El primer proceso de formación de imágenes de paisaje en colaboración tuvo lugar en noviembre de 2012. Se entrevistó a 81 personas, 40 de ellos niños de una escuela cercana, y el resto, una mezcla de los transeúntes que trabajan o viven en la zona. A cada uno de ellos se le pidió que dibujen su lugar favorito en el barrio, a manera de facilitar una reflexión sobre la relación entre el ser y el ser -en-el- mundo (Tilley 1994:12), es decir, la forma en que ellos se posicionaban a sí mismos como parte del contexto en lugar de separarse de él . Con el fin de crear una gran imagen que recogiera las voces de diferentes personas en relación con este paisaje y que se constituyera como una construcción de la mente y de los sentimientos (Tuan 1979:89) de aquellos colaboradores, se planteó como uno de los problemas centrales el supuesto que los barrios al mismo tiempo que requieren ser (existir) deben de ser capaces de producir significado y contexto de sí mismos (Appadurai 1996:184). En este sentido, surgen preguntas en relación a qué tipo de contexto se ha producido alrededor de la galería en este paisaje fuertemente institucionalizado. ¿Cómo la gente se ve en ella?, y si la gente se siente interpretada por las imágenes ya producidas, tales como los paisajes idealizados de postal turística, revistas, etc.

Después de finalizadas las entrevistas, una cosa para destacar es que de los 81 dibujos, sólo uno de los ellos fue sobre La Moneda (a pesar de su tamaño, visibilidad y relevancia histórica). El resto de los dibujos eran de lo que podríamos denominar lugares invisibles; aquellos lugares que no pertenecen al discurso oficial, pero que se constituyen en el cotidiano como lugares llenos de significado, y precisamente porque los habitantes y sus paisajes son arrojados a un cotidiano, es que en el encuentro de estos radica el poder (Tilley 1994:23). Individuos y paisaje conviven y se moldean mutuamente generando dinámicas contextuales que tienen el potencial de develar las estructuras de poder inscritas en ellos.

Por lo tanto, a través de este proceso de recopilación de relatos individuales, nosotros, como artistas trabajando en el contexto de una institución oficial, empezamos una nueva configuración en la representación de esos lugares, de esta manera el paisaje comienza a aparecer como un nuevo conjunto de relaciones enmarcadas por nuestra agenda “de arte”. Sin embargo, no sólo es la agencia de arte que se expresa, sino también la relación entre las personas y su noción de paisaje. Estas relaciones surgen como diálogos y negociaciones en un constante proceso de estructuración en donde la noción de paisaje aparece como medio para al mismo tiempo como resultado de una acción o de la historia que rodea esa acción (Tilley 1994:23). El paisaje aparece como un medio para comprender estos procesos dialécticos de estructuración, a través de este ejercicio de dibujar un lugar favorito, nuestro objetivo fue lograr lo que sugiere Ingold cuando dice que dibujar una línea en un mapa esquemático es parecido a contar una historia. Una historia que surge desde la mano, al igual que la línea en el mapa (*Ibid.*) y que nos lleva a través del proceso de elaboración de ese lugar, desde una perspectiva personal, revelando las maneras de habitarlo. Como consecuencia de este conjunto de encuentros y acciones, la estructuras de poder jerárquica tradicionales entre los artistas (que encarnan las instituciones) como creadores activos y el público como espectadores pasivos cambia, al menos momentáneamente, lo que permite al público a tomar un papel relevante en la creación y recreación de las imágenes que van a constituir una nueva visión de este paisaje particular.

La segunda etapa del proyecto consistió en crear una visión completa de los dibujos. El reto fue el de crear un palimpsesto de significado, una narración colectiva que combinara historias e imágenes individuales. Con esto en mente, se dibujó un mapa en la pared de la galería que incluyó las líneas que representaban las calles marcadas con sus nombres respectivos. Nuestro objetivo era posicionar los dibujos en relación con un conjunto reconocible de referencias, lo que permitió a los espectadores crear una narrativa la cual tomara como punto de partida algo que ya sabían cómo localizar. Las líneas se dibujaron con un lápiz de grafito a través de la superficie de la pared de la galería en la forma de un mapa cartográfico simplificado, lo que se materializó en una intervención transitoria que más que una acción de habitar el espacio pretendía ocuparlo. Nuestra intención fue que a través de la presencia de esta línea se creara un espacio imaginario donde la importancia no residiera en la línea en si misma, sino en las fronteras que creaba este espacio bidimensional cerrado. Los dibujos fueron colocados con alfileres sobre el croquis, de modo que los nombres de calles y características reconocibles se convirtieron en una referencia suave, lo cual buscaba reducir su importancia en cuanto a la relación formal que se estableció con la capa de dibujos de los colaboradores.

Con este procedimiento de poner todas las imágenes en un solo lugar tuvimos la intención de crear una narrativa que permitiera a la audiencia ‘leer’ el mapa como un lugar que sólo puede ser entendido en relación a los demás (Tilley 1994:27). Así creamos una imagen compuesta que contenía todas las partes individuales como piezas de un paisaje, donde el trabajo actuó como ‘pistas auxiliares para comprender una imagen integrada (Tuan 1979:89). Un mapa colectivo destinado a oponerse a los medios de investigación, de análisis y de control de los mapas cartográficos racionales ya existentes (Tilley 1994:21), desafiando a la audiencia para que crearan una imagen que de alguna manera afectara su comprensión de este paisaje, un mapa abierto a una interpretación subjetiva que pudiera surgir de la comunidad y que creara una narrativa que respondiera a una intención colectiva . En resumen, a través de este proceso de enajenación de relatos, la relación entre la institución y el público (artista y colaboradores) se reinscribieron y apropiaron por la institución, revelando en el proceso dialéctico que se reprodujo entre estos dos agentes .

La tercera y última fase del proyecto fue un evento público, una caminata/charla en la que la ruta fue seleccionada de cinco narraciones/dibujos previamente realizados por nuestros colaboradores. Durante las entrevistas se invitó a todos los colaboradores a participar activamente en la conversación. Nuestro objetivo fue recrear los relatos que rodean los lugares elegidos por algunos de nuestros colaboradores. El evento/caminata tuvo lugar los primeros días de enero de 2013, justo después de fin de semana de Año Nuevo. En una calurosa tarde de verano, la conversación comenzó dentro de la galería con una mesa redonda tradicional con preguntas formuladas por el público a los artistas. Las relaciones que se establecieron aquí fueron principalmente jerárquicas, en el sentido de que se hizo visible una estricta división del artista/público, y aunque muchos de los colaboradores también estuvieron presentes, tomaron el papel de audiencia en lugar de artistas. En esta dinámica, la estructura de relaciones estuvo determinado por la estructura formal que estableció la galería, que fue, sin embargo disipada una vez que artistas, colaboradores y público general se trasladaron a pie por la ciudad, alejándose de la configuración de la galería. La caminata fue encabezada por un primer colaborador que nos guió hasta una esquina de la parte posterior del Palacio de Gobierno . El ruido de la ruta principal comenzó a disiparse mientras caminaba hacia este escenario regido por la presencia de la policía presidencial. El relato ofrecido por este colaboradores permitió a la audiencia reflexionar sobre su propia experiencia con este lugar. Este primer narrador se refirió a los perros callejeros y la relación que establecen con este lado fuertemente institucional de la ciudad, describiendo la relación que los perros callejeros establecen regularmente con las personas que visitan este lugar a diario. Cada perro tiene un nombre y posee un territorio específico. En esta historia, atrajo nuestra atención el hecho de que los perros transitan libremente por el palacio, distinto a la reglamentación que sufre el tránsito del público en general. En este sentido, a pesar de la fuerte presencia de la policía local en este lugar de control, las limitaciones impuestas en el espacio público para estos animales eran increíblemente laxas en comparación con las limitaciones impuestas sobre los transeúntes comunes. Luego caminamos alrededor de la esquina y una mujer habló de la relación de espacio entre la estación de metro y el mundo exterior, nos habló de su experiencia en relación a su mapa mental, de su primera llegada a la capital y de cómo en el uso diario del metro como su única forma de transporte por la ciudad, no le permitían entender cómo

estaban conectadas geográficamente las estaciones entendiéndolas como puntos aislados en el espacio. En particular, nos relató cómo su actividad (donde trabaja y vive) enmarcaba su entendimiento de la ciudad como un conjunto de burbujas conectadas por el metro. Es así como después de un par de meses decidió caminar entre las estaciones con el simple fin de conectar todas estas burbujas en una rejilla abierta que podría permitir que dejara de sentirse perdida cuando ella necesitaba moverse por la ciudad. De esta manera ella nos ayudó a comprender el significado de estar en un lugar en oposición de estar perdido en un espacio junto con la importancia de caminar como una forma de apropiarse del paisaje.

A través de los relatos de cada participante se recrearon sus propias ideas acerca de la ciudad colaborando cada uno en la creación de esta charla/caminata que pretendió tejer un hilo narrativo que se va de un tema a otro (Ingold 2007:87). La caminata, como acción que tuvo lugar en el paisaje permitió que el público estuviese directamente en contacto con su entorno distinto a aquellas otras posibles experiencias que aparecen mediadas (Adams 2001:189). El paisaje surgió así como una descripción de un lugar en el tiempo, un recuerdo que cobró vida a través de las historias escenificadas de cada participante y que inevitablemente adquirió un nuevo significado. En consecuencia, el público a partir de los relatos, comenzó a tener una nueva forma de vivir la ciudad, en la que las historias enmarcaron nuestra atención hacia los objetos o lugares que de otro modo habrían permanecido invisible. En este proceso, la asociación de locales, paisaje, espacios, acciones, eventos y experiencias permitieron visualizar una síntesis de los fenómenos heterogéneos, es decir una forma simple en lo que consiste una historia y un narrador (Tilley 1994:32). En este sentido, este charla/caminata nos permitió romper una vez más las estructuras de poder entre las instituciones y público en general, lo que en el proceso de los colaboradores a través de la acción de contar sus propias historias, recrearon su poder para crear y recrear su propia visión de este particular paisaje.

En resumen, a través de la revisión de este proyecto pudimos observar cómo el paisaje como un medio cultural puede 'naturalizar una construcción cultural y social, representando un mundo artificial, como si fuera simplemente dado e inevitable y, al mismo tiempo pudimos a través de operaciones de representación, interrelacionar a los habitantes con su contexto en cuanto a aquello que es visible y el espacio que estos habitan (Mitchell 1994:2). Por lo tanto el paisaje como una imagen totalizadora nos permitió reflexionar acerca de esos lugares en los que la producción de la materia de nuestra reflexión (las imágenes y narrativas) fueron capaces de circular como medio de cambio, un sitio de apropiación visual, un enfoque para la formación de identidad (*Ibid.*). Consecuentemente, el paisaje aparecía como un medio para reflexionar sobre las estructuras de poder y cómo éstas se constituyen como una instancia dialéctica que nunca se termina y siempre es cambiante.

REFERENCES

1. Adams, P. (2001) Peripatetic imagery and peripatetic sense of place. In Adams, P. Hoelscher, S Till, K. Textures of place: exploring humanist geographies pp.186-206, University of Minnesota Press
2. Appadurai, A. (1996) Modernity at large : cultural dimensions of globalisation. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press.
3. Certeau, M. . (1984). The practice of everyday life. Berkeley: University of California Press.
4. Gregory, D. (2001). (Post)colonialism and the production of nature . in Castree, N., & Braun, B., Social nature: theory, practice and politics pp.84-111, Blackwell Publishing.
5. Groth, P. E., & Bressi, T. W. (1997). Understanding ordinary landscapes. New Haven: Yale University Press.
6. Ingold, T. (2000). The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill. London: Routledge.
7. Ingold, T. (2007). Lines: A brief history. London: Routledge.
8. Ingold, T., Riches, D., & Woodburn, J. Hunters and gatherers. New York: Berg. 1993.
9. Tuan, Y. (1979) Thought and landscape: the eye and the mind's eye. En Meinig, D. W., & Jackson, J. B. The Interpretation of ordinary landscapes: Geographical essays. New York: Oxford University Press.
10. Miller, J. H. (1995) Topographies. Stanford, Calif: Stanford University Press.
11. Mitchell, W. J. T. (1994) Landscape and power. Chicago: University of Chicago Press.
12. Soja, E. W. (1996) Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-andimagined places. Cambridge, Mass: Blackwell.
13. Tilley, C. Y. (1994) A phenomenology of landscape: Places, paths, and monuments. Oxford, UK: Berg.
14. Urry, J. (2007) Mobilities. Cambridge, UK: Polity.

