

TEMAS

T E M A S D E L A A C A D E M I A

EL PAISAJE COMO OTRA NATURALEZA

ALBERTO G. BELLUCCI

RICARDO BLANCO

MARIANA GIORDANO - ALEJANDRA REYERO

MATILDE MARÍN

LUIS MUCILLO

ESTELA OCAMPO

MARCELO OLMOS

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

CARLOS MARÍA REINANTE

LUCIA SANTAELLA

GRACIELA TAQUINI - SEBASTIÁN VIDAL MACKINSON

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

CARLOS ALBERTO WALL



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2016

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

EL PAISAJE COMO OTRA NATURALEZA

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / OCTUBRE 2016

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Alberto Bellucci

PRESIDENTE

Jorge Tapia

VICEPRESIDENTE

Julio M. Viera

SECRETARIO GENERAL

Graciela Taquini

PROSECRETARIA

Luis A. Priamo

TESORERO

Antonio S. M. Antonini

PROTESORERO

Víctor Alejandro Bonelli

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

**María Carolina Pianelli
Ciro Romeni**

SECRETARÍA

Mariana A. Castagnino

ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DISEÑO GRÁFICO

**Emilce García Chabbert
Stella Maris De Nucci**

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

**Guillermo Walter Torres
Florisa A. Ramírez Cabral**

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación Académica

Jorge M. Taverna Irigoyen

Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la Academia : el paisaje como otra naturaleza / Alberto Bellucci ...
[et al.]. - 1a ed . - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2016.
128 p. ; 25 x 25 cm.

ISBN 978-950-612-120-4

1. Crítica de Arte. 2. Crítica de las Bellas Artes. I. Bellucci, Alberto
CDD 701.18

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina
Tel. (5411) 4802 2469 / 3490
email: info@anba.org.ar
www.anba.org.ar

INDICE

Alberto Bellucci	5	INTRODUCCIÓN
Alberto Bellucci	7	EDIFICIOS COMO SEGUNDO PAISAJE: DOS OBRAS EN PARÍS
Ricardo Blanco	13	LA COSA HACE AL PAISAJE
Marina Giordano Alejandra Reyer	21	EL PAISAJE COMO POLÍTICA Y SU POTENCIALIDAD TEMPORAL
Matilde Marín	31	ARTE Y NATURALEZA
Luis Mucillo	43	REFLEJOS EN EL AGUA
Estela Ocampo	53	LA NATURALEZA SIMBOLIZADA EN EL ARTE: RELACIONES ENTRE EL LAND ART Y EL ARTE PRIMITIVO
Marcelo Olmos	63	UN FRESCO ABRAZO DE AGUA LA NOMBRA PARA SIEMPRE
Nelly Perazzo Alejandro Schianchi	71	REFLEXIONES SOBRE EL PAISAJE
Carlos María Reinante	79	LA IDEA DEL PAISAJE EN LA OBRA DE CLORINDO TESTA
Lucia Santaella	91	EL “EXOIMAGINARIO” DE LOS PAISAJES DE LAS CIUDADES
Graciela Taquini Sebastián Vidal Mackinson	99	PAISAJE CONTEMPORÁNEO ARGENTINO: ALGUNOS PUNTOS DE VISTA
Jorge M. Taverna Irigoyen	109	EL PAISAJE COMO OTRA NATURALEZA
Carlos Alberto Wall	117	I : I FRAGMENTOS DEL TERRITORIO

Introducción

ALBERTO G. BELLUCCI

PRESIDENTE ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

El tema del paisaje, expuesto como ‘otra naturaleza’, reúne y diversifica a la vez los enfoques y los contenidos de los trece trabajos que firman los dieciséis autores del presente número, el más voluminoso de los catorce que suma ya esta serie de publicaciones de nuestra Academia Nacional.

Varios aportes proceden de estudiosos y artistas que operan, relevan y comunican experiencias recogidas en distintas regiones de nuestro país. Carlos A. Wall, por ejemplo, presenta el sentido y los resultados de una práctica de campo realizada en Oberá por un grupo de investigación de la Universidad Nacional de Misiones, trabajo que consistió en preservar fragmentos de elementos del paisaje natural a través de *frottages* y estampados de raíces, troncos, rocas y olerías. El objetivo fue sensibilizar sobre los componentes identitarios del paisaje existente, trasladando los rasgos de sus componentes naturales hacia un objeto artificial, simultáneamente testimonio documental y producto artístico.

Desde el Chaco, Mariana Giordano y Alejandra Reyero presentan la obra de artistas locales que (re)visitan el paisaje regional a través de su constitución natural como ‘acto’ y como ‘potencia’ a la vez política y poética, describiendo realizaciones plásticas que incorporan imágenes, objetos naturales, sonoridades, huellas de memorias y conceptos afines. La revisión de las autoras incluye la oportuna consideración del cuerpo como dispositivo multisensorial capaz de convertirse él mismo en paisaje.

El artículo del arquitecto Olmos explora inicialmente el poder de las palabras en la construcción de una imagen capaz de reflejar el paisaje litoraleño, y sostiene la tesis —interesante y arriesgada, sin duda— de que los poetas entrerrianos —Masstronardi, Alfaro y Juanele Ortiz— fueron más contundentes

que los pintores a la hora de resumir y presentar el paisaje. En cambio para él, la naturaleza del monte agreste y los humedales del norte, entre Santa Fe y Resistencia, se presenta más acabadamente en las imágenes de artistas visuales como Beatriz Moreiro, Mario Quinteros y Emiliano Bonfati.

Desde la misma vecindad geográfica, pero con una mirada transoceánica y abarcante, Jorge Taverna Irigoyen explora la traslación que algunos artistas protagónicos del siglo XX hicieron desde el paisaje natural hacia otros sistemas conceptuales y expresivos, sean Nicolás García Urriburu —nuestro colega académico fallecido hace poco—, Christo, Chillida, Beuys e incluso Isamo Noguchi. El autor reflexiona sobre estas aperturas y se pregunta si varias de estas intervenciones directas sobre el paisaje “no constituyen sino temporarios y muy reflexivos gestos de artistas que reniegan de un destino de taller y caballete”.

Por su parte, el artículo que firman en conjunto Nelly Perazzo y Alejandro Schianchi señala inicialmente el rol innovador del vidrio y el cristal, al permitir la contemplación del paisaje exterior desde el interior doméstico e instalar la posibilidad de una ‘eterna y controlada primavera’. Luego se expone en la consideración de obras de artistas como Robert Smithson (con una interesante relación de “Spiral Jetty” con la visión nadiral planteada por Brueghel en su “Caída de Icaro”), Olafur Eliasson (con la artificialidad natural del “Weather Project” de 2003 en la Tate Modern) y las imágenes de paisajes virtuales generadas algorítmicamente y libremente accionables por el espectador.

Otro artículo en colaboración —autoría de Graciela Taquini y Sebastián Vidal Mackinson— aborda temas parecidos a los precedentes, descartando referencias a los paisajistas ‘puros’ y

al bio arte para centrarse en el quehacer de artistas visuales de poética conceptual como Max Gómez Canle, Pablo Lapadula, Lorraine Green, Erica Böhm y Valentín Demarco. Cinco derroteros personales muy diferentes, unidos en todo caso por la motivación ante el paisaje como detonante de manipulación, por la precedencia del pensamiento sobre la acción y por la subordinación de la mimesis a la metáfora.

La grabadora y fotógrafa Matilde Marín encara su aproximación al paisaje como “interpretación de lo que se ve en el país cuando éste se contempla con mirada estética”. A partir de una breve revista del arte del paisaje entre los siglos XV al XIX, con consideraciones sobre los roles del literato y el pintor, posteriormente revolucionados por la aparición del fotógrafo, Marín se detiene en las propuestas macro del *land art* desde los años 60, básicamente en las obras de los dos Richard —Long y Serra— y Hamish Fulton, para pasar luego a listar ideas y realizaciones de artistas latinoamericanos actuales y recalcar en el quehacer de artistas argentinos (Andrea Juan, Charly Nijensohn, Claudia Aranovich, Edgardo Madanes, Gustavo Groh, Teresa Pereda, Olga Autunno, etc.) que han tomado el paisaje como objeto privilegiado y testimonio directo de sus preocupaciones artísticas y conceptuales.

Por su parte la historiadora del arte Estela Ocampo reúne deliberadamente los extremos cronológicos del arte primitivo de las sociedades ágrafas y las ‘actuaciones’ monumentales del *land art*, entendiéndolos como operaciones de simbolización de la naturaleza a través del arte. Rescata en ambos casos la importancia de sus manifestaciones, asociadas a la subsistencia, al mito y a la ceremonia colectiva tanto como a la inevitable fugacidad de esas intervenciones en el tiempo y reivindica la presencia del lugar natural ‘necesario’ como huella de un drama sagrado que forma parte de la historia de los grupos humanos.

No por casualidad dos autores arquitectos se dedican a presentar como paisaje el universo de los objetos artificiales que rodean o ‘envuelven’ al hombre y lo identifican como ser cultural. Ricardo Blanco, desde la convicción y el énfasis que lo identifican como diseñador, propugna desde el título que “la cosa hace el paisaje”; un paisaje artificial compuesto de objetos ‘naturales’ que son los protagonistas omnipresentes de nuestra experiencia cotidiana y que llegan a conformar esa ‘otra naturaleza’ en la cual nos movemos, vivimos, la utilizamos y nos reconocemos. Ejemplos como los de una mesa tendida,

la pantalla como ventana o la lámpara de techo como estrellas, van construyendo paisajes recurrentes que nos acompañan con nuevas exigencias y posibilidades estéticas. Con un criterio muy parecido, en el artículo de mi autoría reivindico la presencia y el uso de la arquitectura como ‘segundo paisaje’, a través de sendos ejemplos de edificios parisinos que pueden recorrerse antitéticamente como caverna de fantasía centrípeta (Ópera Garnier) o como nave espacial centrífuga (Fundación Vuitton).

Otro enfoque muy personal sobre la imagen perceptual y el imaginario múltiple que generan las megalópolis contemporáneas anima el trabajo de la brasileña Lucía Santaella, reconocida experta en semiótica. Apoyada en formulaciones de diversos pensadores —filósofos, sociólogos, psicólogos—, en una profusa bibliografía y en su propia indagación, la autora postula la consolidación de un ‘exoimaginario’ urbano no mimético, hecho de intervenciones dinámicas, hiperdimensiones expositivas, celulares enhebrados, dispositivos inteligentes, etc., que construyen la ‘movilidad archibiselada’ del paisaje que caracteriza a la gran ciudad de nuestro tiempo.

A su vez el arquitecto Reinante se ocupa de los dispositivos retóricos y la intencionalidad estética que se advierten en los ‘paisajes’ de la arquitectura de Clorindo Testa, tal como los extrae de un trabajo de investigación realizado por él en el DAC de la Universidad de Valencia. Reinante recorre varios proyectos y obras de Testa —el balneario La Perla como *promenade*, el Banco de Londres como *loggia* monumental, etc.— calificándolos como inserciones de heterotopías deliberadas dentro del paisaje heteróclito y ebullente de la ciudad.

Completando este dinámico contenido de paisajes posibles, Luis Mucillo, desde su óptica particular de compositor, adopta el título de una pieza pianística de Debussy para acompañar una poética navegación personal por diversas transfiguraciones de paisajes acuáticos intentados por la música a lo largo de la historia, desde el Medioevo hasta la actualidad. Al sujetar su barca al final del recorrido, Mucillo se pregunta si es posible alentar la ilusión de continuar escribiendo música bajo la inspiración de la naturaleza en un mundo en el que toda belleza parece ensombrecida, abismada y sin sentido, pero él mismo encuentra la respuesta en “la rama del blanco espinoso / (que) tiembla en la noche bajo la lluvia helada / hasta que a la mañana siguiente / el sol se extiende por las verdes hojas y las ramas”.

Edificios como segundo paisaje: dos obras en París

ALBERTO G. BELLUCCI

A theme, great nature give a theme and let me begin my dream.
J. Keats “*To Fanny*”.

El tema de estas reflexiones se refiere a la arquitectura, entendida como paisaje que se superpone al de la naturaleza o la construcción preexistentes y que —como lo hace el nido construido sobre el árbol que lo sustenta— prolonga con su reemplazo el destino inacabable de transformación y cambio.

Como el tema es tan amplio como obvio, debido a la interminable secuencia de pasajes hermenéuticos —y paisajes encadenados— que tantos autores han desarrollado sobre este tópico, voy a restringirme a considerar dos edificios, ambos de París y bien diferentes entre sí, que la imprevista contigüidad de mis recientes vivencias en esa ciudad —una por la tarde/noche, la otra a la mañana siguiente— contribuyó a despertar las presentes consideraciones. El primer caso es la archiconocida y arquetípica Ópera Garnier, acabada en 1875, el segundo la flamante sede de la Fundación Louis Vuitton —FLV, tal como se anuncia en su fachada—, inaugurada en octubre de 2015. Ambas están en la misma ciudad, separadas por algo más de seis kilómetros de distancia y casi un siglo y medio de historia, y las dos, cada una con características bien diversas, son *puntos/paisaje* singulares dentro de la capital francesa.

La Ópera Garnier es el típico ejemplo de paisaje monumental, cerrado en sí mismo, autosuficiente y espectacular, con su magnífica fachada poligonal, de perímetro recorrible, que se inserta como un vocativo desafiante en medio del tejido de la ciudad decimonónica que la rodea y la envuelve. Mojón escultórico que no puede esquivarse, instalado como una de esas boyas de

regata ubicadas por el barón Haussmann para marcar el derrotero escenográfico de la capital imperial de Napoleón III, ese circuito paisajístico urbano ciertamente único en su género, al que Monet y sus colegas impresionistas reconvertirían a su vez en inacabables paisajes pintados.

Para edificar el paisaje/monumento de la Ópera en 1858, fue necesario demoler 12.000 m² de ciudad, la misma superficie que se deforestó en los Bois de Boulogne 140 años después para instalar la Fundación Vuitton. En tren de señalar similitudes, anotemos que ambas obras insumieron varios años más que los previstos entre el proyecto y la inauguración —15 en el caso de la Ópera, casi 8 para la FLV—, demora que en ningún caso fue por falta de recursos económicos¹ sino por contingencias diversas, incluidas revoluciones políticas, trastornos hidráulicos, vetos parlamentarios y modificaciones de proyecto (caso de la Ópera) o rechazos vecinales y decisiones judiciales contrapuestas en el caso del Museo Vuitton. En los dos casos hubo críticas enconadas, previas y durante el transcurso de las obras, si bien nunca llegaron a confrontaciones parecidas a las que produjo la irrupción de la torre Eiffel en 1889. Tal como ha sucedido y sucede generalmente en casos de estos mojon urbanos monumentales, la supervivencia de sus usos en el tiempo y de sus imágenes en el espacio, junto con la consolidación del rol simbólico y su instalación como presencia cotidiana, garantizan su aceptación definitiva como elementos importantes del paisaje urbano emergente, del cual devienen, incluso, en protagonistas emblemáticos de identidad.

1. Según las cifras publicadas, el costo de FLV ascendió a 143 millones de dólares; para la Ópera no se tienen cifras precisas —las que nunca pudieron establecer las comisiones investigadoras en su momento— pero sin duda fueron parecidamente millonarias.

Es indudable que tanto la Ópera como la Fundación Vuitton aparecen como *edificios-nido* autosuficientes y autorreferenciales, pero es necesario agregar que en ambos casos se nutren del paisaje que los circunda, al cual a su vez realimentan en una operación de sinergia que potencia a ambos, mojón y contexto. La Ópera Garnier, como dije antes, opera como una boya de regatas, claramente visible como hito al que hay que dirigirse, llegar, rodear y abandonar para poder seguir las singladuras que de allí parten y hasta allí llegan. Se trata de un edificio de perímetro libre, diferente e inconfundible dentro de las líneas de fachadas edificadas que lo rodean, pero comparte con ellas una génesis sincrónica y estilística que asegura la armonía del diálogo de diseños, alturas, materiales y colores, algo así como una asumida urbanidad entre la individualidad del señor y el conjunto de los súbditos.

El caso de FLV es evidentemente más conflictivo, en tanto se trata de un artefacto tecnológico implantado dentro de un parque consolidado y rodeado de árboles añosos; la primera impresión es la de enfrentarse con un aerolito caído en medio del verde; mientras otras comparaciones lo han asociado con un cúmulo de nubes, un navío en descontrol, un insecto monstruoso o una explosión nuclear. Pero en todo caso el diálogo con el entorno, que en la Ópera se produce a primera vista

por la congruencia entre urbano/urbano, aquí se va recomponiendo y se potencia a medida que se recorre el interior de la obra de Frank Gehry (si es que puede hablarse taxativamente de ‘interior’) y se advierte la íntima relación que mantiene con el exterior que lo circunda. Pero el entorno que incorpora la FLV no es, como en el caso de la Ópera, el cercano inmediato sino el urbano lejano, un arco a través del verde desde Suresnes hasta La Défense, cuyo *skyline* a través del Sena se ve un poco a la manera de quien descubre las siluetas de Puerto Madero desde las torres de Catalinas Norte.

París ofrece muchos puntos altos desde donde pueden apreciarse magníficas vistas lejanas de la ciudad: la cima de Montmartre, las terrazas del Arco de la Estrella, del Museo de Orsay, el Pompidou o el Instituto del Mundo Árabe, la escalinata de La Cube, en La Défense, o —*primus inter pares*— la misma Torre Eiffel. Pero en ningún caso ese entorno lejano se interpenetra y ‘se involucra’ con el edificio desde el cual se lo observa como sucede en cambio en FLV por efecto de los cambios de dirección, los ángulos sorprendidos y las cesuras abiertas entre los velámenes de la cubierta que continuamente ocultan, rescatan y traen retazos del exterior lejano hasta la proximidad del visitante; una suerte de caleidoscopio que promueve imágenes cambiantes entre el *adentro* y el *afuera* por acción exclusiva del visitante.



La Ópera Garnier y la fuente de Trevi, paisajes frontales con densidad de bosques.

El paisaje generado por la Fundación Vuitton es definitivamente *centrífugo* y provoca una sensación de recorrido circular que parece estallar hacia afuera generando expansiones y absorciones incesantes; en cambio el paisaje de la Ópera es *centrípeto*, dirigido siempre hacia el interior, como en una cueva confortable, un refugio o, en el extremo, un nido de hornero capaz de asegurar la intimidad.

En la Ópera, a través de ese bosque inextricable de troncos tallados y follajes brillando a cada paso, uno cree estar habitando una gruta de encantos. Escaleras de ramas cercadas por balaustradas que se abren y se cierran desembocando en entresijos y dobles alturas o proponiendo nuevos corredores y escaleras que a su vez abren a pasillos cada vez más curvos y recoletos como si se tratara de vericuetos de un hormiguero que (si uno tiene suerte y no se desorienta repetidamente como me sucedió a mí) finalmente conduce al *sancta sanctorum* de la sala principal, ese corazón donde tendrá lugar el espectáculo central que en los intervalos se traslada a las cámaras anexas del foyer resplandeciente, las confiterías ruidosas y los vistosos salones donde los visitantes se convierten, durante algunos minutos de gloria, en actores de un rito inverso.

Cada vez que *penetro* (creo que éste es el verbo que mejor transmite la experiencia del explorador de este intrincado paisaje)

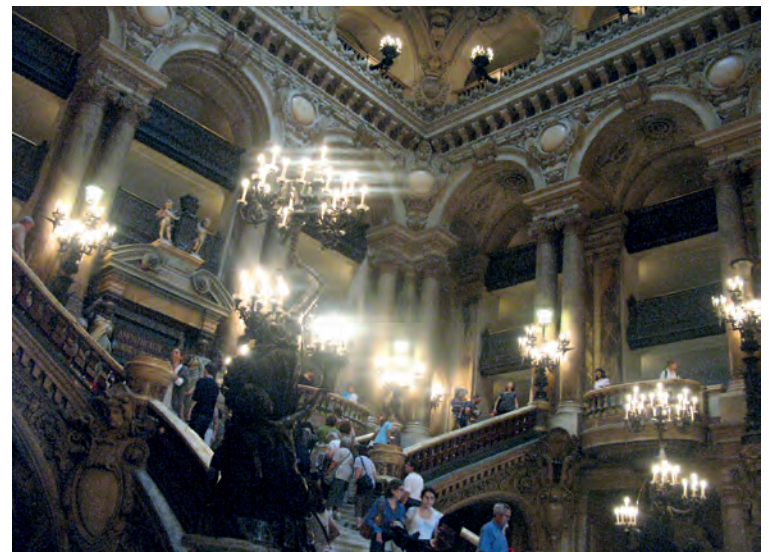
en el interior de la Ópera, me parece estar reviviendo ciertas emociones lejanas que sentí de muy chico al asistir a la proyección de “Flores de piedra”, el prehistórico filme en colores del ruso Alexander Phtusko, de 1946, en donde la secuencia de escenarios deslumbrantes de bosques y cuevas fosforescentes iluminaban también algunos de esos reverberos tenebrosos que



Viento en el bosque: la fachada deconstruida y multiplicada de la Ópera.



La cárcel de Piranesi y el hall de la Ópera como ‘vientres’ espaciales.

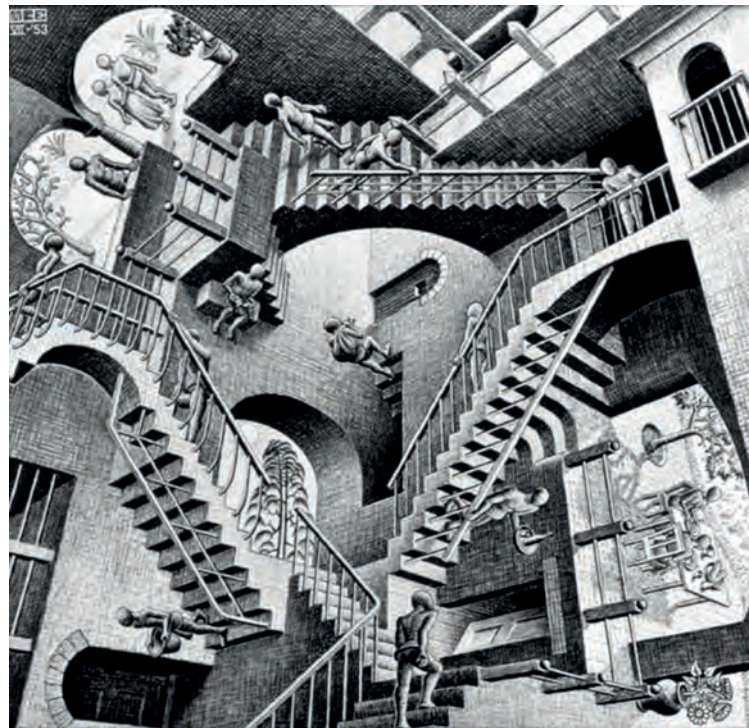




Itinerarios reales e ilusorios: las escaleras de Garnier y de Escher.

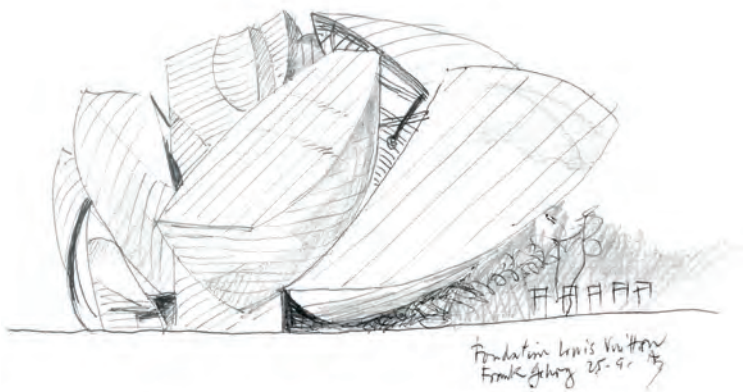
suelen colarse en todo viejo cuento de hadas. Ahora bien, ese paisaje de seducciones dentro del cual uno se siente un poco duende habitando un árbol de Navidad iluminado, a la mañana siguiente, ya sin los colores y brillos de las luces nocturnas, muda su piel —no su espacio— y se transforma en un escenario digno del Piranesi de las Carceri o de los juegos ilusorios del holandés Escher. No sin razón Gastón Leroux eligió esos recintos escalonados de la Ópera como hábitat ideal para Erik, el fantasma². Paramentos lisos, columnas como troncos,

2. A ese efecto transcribo un párrafo de la novela, que describe la percepción del ámbito arquitectónico en términos de paisaje natural, en este caso marino: "Algunos rayos de luz (de una luz pálida, siniestra, que parecía robada a un astro moribundo) se insinuaba a través de una abertura hasta una vieja torre que alzaba sus almenas de cartón sobre el escenario. Las cosas, en aquella noche ficticia, o mejor dicho, en aquel día engañoso, adoptaban formas extrañas. Encima de los sillones de la orquesta, la tela que los cubría parecía un mar enfurecido, cuyas olas glaucas hubieran sido inmovilizadas instantáneamente (...) Los señores Monchardin y Richard eran los naufragos en aquella agitación tormentosa de un mar de tela pintada. Avanzaban hacia los palcos de la izquierda a grandes brazadas, como marineros que han abandonado su barco e intentan alcanzar la orilla. Las ocho grandes columnas se alzaban en la sombra como otros tantos prodigiosos pilares destinados a sostener el acantilado amenazador, crujiente y ventruado, cuyos soportes estaban representados por las líneas circulares, paralelas y oscilantes, de los palcos del primero, segundo y tercer piso". G. Leroux, "El Fantasma de la Ópera", 1910.



molduras como follaje, cromatismo atenuado, diálogo de líneas cruzadas, siluetas definidas, maravilla de la ornamentación y un claroscuro escultórico en continuado, sugiriendo blanduras o durezas de materiales que invita a lo táctil. Claro que este paisaje diurno, bastante más agreste pero igualmente espectacular, sólo puede disfrutarse si uno es personal de la casa o participa de alguna visita matutina cuando, desprovista de sus ropajes de gala como la Cenicienta en su cocina, la arquitectura se muestra desnuda y magnífica, sin maquillaje, tal cual es.

En cambio, el paisaje de la FLV produce sensaciones totalmente opuestas. Nada más lejos de la imagen de cueva o de nido cerrado que este extraño artefacto de finas nervaduras y alas transparentes que se engloban y dispersan en varias direcciones. Se trata de doce paños enormes compuestos por 3.900 piezas de cristal doblado en caliente, con una superficie total de 13.500 m², El diseño es exclusivo e irrepetible para cada pieza, y se asegura sobre estructuras de acero y madera laminada de alerce.



Fundación Louis Vuitton, croquis del autor

Ya que todavía no existen demasiadas precisiones sobre la conformación eventual de los ovnis y dado que las siluetas transparentes del conjunto de Gehry no me inducen a compararlo con el alud o la erupción volcánica que otros han imaginado, prefiero asociar la imagen de este estallido curvo con una descomunal carabela con las velas infladas por vientos diversos. Otros visitantes han tomado esta obra como un navío en pleno naufragio, pero tampoco estoy de acuerdo con eso, a menos que se trate de los instantes previos a una colisión en plena empopada victoriosa. Más bien me adhiero al mismo Gehry, que se reconoce un entusiasta del estudio de las velas náuticas por su cualidad de elementos lisos capaces de mantener superficies impecables de doble curvatura, y que afirmó haberse inspirado en los veleros que corrían las regatas audaces de principios del siglo XX. Esto me suena como germen creativo bastante aceptable y coincide mucho mejor con la experiencia personal que aquí reseño.

Creo haber expuesto sobradamente hasta aquí las razones —y las emociones— que hacen de la arquitectura un paisaje. Sin duda se trata de las antípodas de aquellas otras emociones —y razones— por las que imaginamos una plantación de pinos como sala hipóstila, las formaciones calizas de Capadocia como cocinas de las hadas o los hongos triásicos de Talampaya como atlantes que custodian viejos ritos. En todo caso estimulan facultades asociativas entre imaginación y memoria, a través de operaciones de ida y vuelta que nos permiten recrear continuidades más comprensivas y experiencias



El edificio de Gehry ¿aerolito o nave espacial?

más unitarias entre los paisajes de la naturaleza original y los que sucesivamente la arquitectura va generando sobre ellos.

En esta alternancia de paisajes naturales y artificiales, reales e ilusorios, resulta interesante observar cómo al desembocar en la sala cerrada de la Ópera, el escenario nos suele recibir —¡oh sorpresa!— con representaciones de paisajes abiertos, precisamente allí donde todo parecía llevar a un cierre espacial. Ya sea el barco de “Tristán e Isolda”, los bosques shakesperianos de Birnam y Windsor o las campos elíseos de Eurídice, el meollo exacto del artificio es capaz de devolvernos a la ilusión de la naturaleza reconquistada a través de escenas pintadas. Inversamente, al transitar en medio de las terrazas etéreas de la Fundación Vuitton, allí donde todo habla de dispersión y escape, aparece de pronto un sarcófago inmóvil y

decorado, macizo emparedado en capas de piedras, cemento, plantas, legumbres y trapos, una intrusión escultórica inesperada que su autor, el rosarino Adrián Villar Rojas, decidió llamar “Donde viven los esclavos” y que Bernard Arnault, el todopoderoso *mandamás* de Vuitton no tardó en adquirir para la inauguración de su museo.

“No podría haber pensado un paisaje mejor para contrastar dos situaciones” había expresado Villar Rojas unos meses antes, en Nueva York. Paisaje contra paisaje, fijo versus móvil, razón y fantasía, abierto o cerrado, real o virtual, tales son las polaridades que se entremezclan en las sensaciones que se advierten al itinerar por cualquiera de estos dos notables edificios de París, que son otros tantos paisajes convocantes provistos por la arquitectura más refinada y espectacular.

Alberto Guillermo Bellucci. Arquitecto, UBA. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Director del Museo Nacional de Arte Decorativo, ex director de los Museos Nacionales de Bellas Artes y Arte Oriental. Profesor de Apreciación Artística, Universidad de San Andrés. Ex profesor de Diseño e Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de UBA. Autor de “Historia de la Arquitectura de Occidente”, “Viajes dibujados”, “Dibujando Argentina”, “Mi vida con la música” y ensayos y colaboraciones en libros y artículos sobre temas de arquitectura, arte, historia y música. Jurado y conferenciante en universidades y centros académicos del país y en la School of Urban Design de Harvard, en Dade Art Center de Miami, en Evanston University, Illinois, en universidades de Santiago de Chile, París y Vancouver, en museos y centros de Praga, Berlín, Brasilia, etc. Premio Konex de Platino en Ética, Teoría e Historia del Arte en 2006.

La cosa hace al paisaje

RICARDO BLANCO

Nuevamente, como todos los años la ANBA, para su publicación *Temas* nos convoca para la reflexión acerca de un tópico tradicional (habitual) en las artes: en este caso se trata de “El paisaje” que, como se sabe es un motivo en casi todas las disciplinas artísticas, específicamente en las artes visuales, es un tema recurrente, pero al colocarle un subtítulo, *Otra naturaleza* le agrega interés en una reflexión más amplia y abarcadora posible.

Cabe aclarar que la intención no es referirnos desde lo historiográfico considerando a las grandes obras y autores que se hayan ocupado del paisaje, ya que para eso hay especialistas; obviamente sabemos que no es igual analizar los paisajes de Van Gogh o los de Turner pero no es ese el enfoque deseado. Lo que ha aportado siempre la producción de reflexiones en *Temas*, es encontrar una mirada innovadora o, por lo menos, diferente sobre la temática en cuestión.

Una definición de diccionario dice que “paisaje” es *la extensión de terreno visto desde un lugar determinado*. Esta definición es perfecta para describirlo objetivamente, pero también como toda definición puede ser interpretada; en pintura, por ejemplo, es cierto que el paisaje muchas veces fue visto como un territorio (a veces fue el mar y también fueron ciudades) siempre desde una posición; pero no podemos considerar que esa posición será sólo geográfica sino que es desde el estilo imperante o manera del artista, lo que nos lleva a determinar que la representación de un paisaje es resultado de la mirada propia de un artista.

Es la manera en que el paisaje se convierte en tema de interés pictórico. De igual manera se podría historiar a los *bodegones* o al *desnudo* como temas estéticos que interesaron a los artistas en distintas épocas.

Según dicen los estudiosos, esta idea de retener una imagen del paisaje fue una modalidad que se desarrolló a partir del siglo XVII y tomó mucha presencia en la escuela de Barbizon en el siglo XIX; aunque los pintores chinos del siglo V ya habían descubierto al paisaje como motivo pictórico.

Una de las características fue el hecho de que los pintores abandonaran sus ateliers y pintaran al aire libre, al entender que el paisaje podía considerarse un objeto estético a representar con la característica que el motivo a representar era ese que estaba allí y no el que organizaban en sus estudios y, considerado como tal, podemos pensar en un concepto temático propio que fue generando particularidades y hasta técnicas pictóricas diferenciadas.

Al aceptar que el paisaje como tema fue tomando características propias también debemos reconocer que encaró no sólo lo



Tea & Coffee Piazza, Operación Alessi. Diseño Michael Graves.

que se percibía como tal, sino que se trató de congelar un instante; si pensamos en las marinas o los atardeceres o en tempestades vemos que se trató de detener un momento, una luz, un movimiento. Esta concepción nos lleva a considerar que si bien el paisaje es una representación de un territorio, también lo es de un instante del tiempo.

Luego de este pantallazo analítico de lo que es un paisaje natural en la obra pictórica, surge si el universo del paisaje entendido como “otra naturaleza” nos permite imaginar que la definición puede ampliarse y contemplar desde el universo de lo artificial cómo se puede definir las características de ese otro paisaje.

Cuando se piensa en un jardín (francés o inglés) se imagina un paisaje armado, estático; esta característica de la temática modifica la “definición” y nos permite entrar en otras áreas de análisis, ya no es la intención de congelar un momento sino que se trata de representar lo que se pudo organizar racionalmente, o cómo se diseñó ese paisaje (a la manera de lo que se decía de los ateliers).



Plaza Campidoglio, Roma.

Si bien la definición de “paisaje” menciona un terreno, nos preguntamos si puede haber paisaje sin piedras, sin árboles, sin lagos, sin valles, sin montañas, en fin, sin tierra, sin agua, sin la “cosa”, como dice Heidegger a estos entes. Pero según la secuencia clásica de este autor: *la cosa, el objeto, la obra*, podemos decir que sin objetos artificiales tampoco habría paisaje, pensando en nuestra cultura social actual.

Cabe pensar, para completar la secuencia la cosa, lo que nos dice que es, luego el Diseño, pues si el objeto es aquello que nos dice para qué es, el diseño le agrega a esto la manera en que el objeto dice cómo puede ser y se va acercando a la obra (de arte) la que en todo caso nos dice cómo se quiere que se lo vea.

Estamos considerando a lo objetual artificial como una posibilidad de generar un paisaje. Lo cierto es que en los *paisajes urbanos* hay muchos objetos en su representación, pero iremos orientándonos hacia el objeto, motivo del diseño.

Una mesa puesta para un banquete, según las líneas del protocolo merece verse como un paisaje organizado como un jardín francés o inglés en donde hay lugares, cancheros (fuentes), perímetros determinados fijos y elementos móviles que aparecen o desaparecen (copas y platos), fontanas que se llenan con líquidos donde deben estar para que cumplan la función estilística y se ordenen estéticamente.



Bandeja Campidoglio, Paolo Portoghesi.



La cafetera y la cúpula, Aldo Rossi.

Si aceptamos que la mesa protocolar puede considerarse como un terreno en términos de paisaje diseñado, debemos considerar que las mesas cotidianas son también motivo de paisajes más caóticos o aleatorios, más o menos evaluables. Y aquí es donde entra el Diseño: el diseño no sólo de ese paisaje, sino específicamente de los objetos de la mesa, ya que se ocupa de los componentes que generan esos paisajes cotidianos. La presencia de los diseños son los que permiten elaborar una mesa como un paisaje artificial o tal vez, o porque no, como una instalación.

Hoy a nivel internacional hay empresas productoras de objetos de uso como Alessi en Italia o Iittala en Finlandia, que desarrollan objetos del más alto diseño que permiten generar en la mesa paisajes artificiales. Podemos decir que fue Alessi, el iniciador, quien a través de una exposición denominada *Alessi tea or coffe piazza* (año 1983) donde se invitó a arquitectos conocidos pero que no diseñaban productos, a realizar una bandeja a la manera de plaza que contenía los elementos para el café o el té: tetera, azucarera, filtro, lechera, etc. Así, el arquitecto italiano Paolo Portoghesi, diseñó en su bandeja la representación del piazza del Campidoglio o el arquitecto Aldo Rossi que representó a ciertas obras, remedo de su propia arquitectura, como la cafetera *La Cupola*.

Estos conjuntos no eran mucho más que “plazas artificiales” y los objetos útiles eran como edificios que permitían en algún



Propuesta de Aldo Rossi.

momento configurar paisajes mayores; pero lo esencial fue el considerar a los elementos de diseño o el diseñarlos, como elementos de un paisaje.

Estos planteos desde el diseño apelaron a las referencias urbanas como el concepto de plaza para una bandeja y lo arquitectónico para los elementos del té o café, utilizando el viejo argumento formal de la mimesis, esto nos permite imaginar que en el territorio de la mesa hay otras variantes de interés. El criterio de “juego de vajilla” en el cual hay un patrón formal común a todos los objetos es lo sistémico, lo dominante del conjunto, en especial cuando está organizado adrede. Todas estas alternativas representan un paisaje de otra naturaleza. *¿Tal vez este paisaje es referencia a un campamento militar en donde todo está subordinado entre ellos?*

Un restaurante o bar con sus sillas iguales va generando un paisaje ordenado, aunque hay excepciones que nos orientan en otras direcciones, por ejemplo la cafetería de La Triennale de Milán, donde todas sus sillas son de diferentes formas pues son de distintos autores, todos conocidos del mundo del diseño. Cuando vemos un bar como paisaje, en general apreciamos ver coherencia en su equipamiento; pero cuando vemos esa “operación” (Triennale) lo que vemos es “el Diseño” como una entidad en sí misma. Aquí el paisaje no está referenciado por los objetos como tales sino es el *diseño* el que configura al mismo y le da sustento, es un paisaje de diseño.



Juego de cubiertos, organización cuasi militar.

Lo que interesa es hacer tomar conciencia de la mirada que ponemos en los objetos de uso cotidiano y su organización. Si podemos ver en una mesa un paisaje, seguro tendremos una mayor comprensión de los objetos y su utilidad y el transformar un objeto de utilidad en una experiencia estética es de lo que trata el diseño de objetos cotidianos.



Terraza del bar Florian, Venecia.

Desde que el paisaje es también el telón de fondo de una actividad donde hay personajes, podemos imaginar a la mesa como el territorio en el cual hay personajes que se movilizan. Con este criterio fueron encarados ciertos productos como los desarrollados por el diseñador argentino Alejandro Ruiz para Alessi, quien diseñó una serie de saleros y pimenteros diferentes para cada comensal, como animales imaginarios.

En base a lo relatado, el paisaje como otra naturaleza nos permite apreciar la organización de elementos y de espacios como una *unidad semántica* compuesta por diversos elementos materiales, espaciales y hasta conceptuales; es decir que leemos a los conjuntos organizados o seleccionados por un autor, como un paisaje, similar al paisaje natural en donde en realidad nada es estático permanentemente. En los paisajes artificiales la problemática es hacerlos vivir como naturales y esto se puede entender como re-tomar la problemática entre el arte fijo y el arte móvil.

Los objetos de diseño (utilitarios) pueden conformar diferentes paisajes. Esta premisa será cierta según quién los observa, según la acción funcional al objeto y si lo percibido funciona como un sistema mayor. Esta consideración es válida para entender desde el paisaje urbano, hasta el simple ordenamiento cotidiano de una mesa familiar o desde una mesa “puesta” con vajilla inglesa, con los cubiertos colocados a la distancia convenida y en sus posiciones correctas, configuran un paisaje visual que tendrá como



Café Triennale, Milán.



Gli unnini, Alejandro Ruiz para Alessi.

característica su poca transformación durante su uso, será más de reemplazo que de cambio hecho por un operador externo. A la inversa, una mesa cotidiana se comporta más como un paisaje urbano donde tenemos desde los bancos fijos que se usan en las plazas hasta los vehículos que modifican el paisaje en forma continua y el usuario es quien lo modifica. Esta configuración es un paisaje no estático que implica que el diseño de los objetos merece otra entrada o consideración en su génesis.

Disciplinas como el diseño de objetos deben considerar como paisaje al escenario que se establece en distintas situaciones en las cuales los elementos actúan en ese paisaje. Una mesa se arma como un paisaje determinado y según sus elementos se puede reconocer una época, una ubicación social y hasta el evento que va a producirse allí. Pero ese paisaje no es estático, en cuanto comiencen a utilizarse los elementos, ese paisaje cambia y hasta puede modificarse la lectura realizada en una primera interpretación o mirada. Es posible que el observador de ese paisaje reconsidere su primera evaluación a partir del uso de los elementos existentes.

Esta alternativa debería ser considerada por los diseñadores en el momento en que diseñan el objeto de uso ya que los objetos denotan su origen y su destino y parte de la considera-



Asado en Mendiola, Marcos López, Córdoba, 2001.



Mesa puesta.

ción de un objeto no sólo por su función operativa, sino como materia creativa del diseño.

Cuando se habla del paisaje que generan los objetos de uso es interesante “leer” cómo algunos diseñadores han considerado esto: por ejemplo, el maestro Alessandro Mendini, que en todas sus obras es remarcable cómo ha transpuesto un simple y común objeto de uso cotidiano, como es un sacacorchos, en un personaje presente en la mesa. En primer lugar su posición es vertical, posición opuesta a la común “tirada” en la mesa, recomendación del empresario Alberto Alessi ¿o de su *Director de Arte*? (el propio Mendini). Luego la operación fue otorgarle a ese sacacorchos una configuración biomórfica y darle un nombre, Anna Gi, el



Anna Gi, sacacorchos de Alessi.



Lámpara de techo Ribbon, Ingo Maurer.

nombre de su esposa, a quien luego la fue “vistiendo” para distintas ocasiones. Luego diseñó un salero y pimentero de mesa con la imagen de él mismo y con diferentes vestimentas. Aquí se modifica el concepto de “diseño de autor”, pues es el objeto quien supera en reconocimiento al propio autor.

Esta operación generó una corriente en el diseño de objetos, muy utilizada por varios diseñadores.

El diseñador alemán Ingo Maurer, quien ha sido llamado el poeta de la luz, que si bien tiene una enorme cantidad de artefactos diseñados ha realizado algunos como operaciones que pueden ubicarse en otras categorías del diseño.



Alessandro Mendini, pimentero de Alessi.



Lámpara de techo Lucellino, Ingo Maurer.

Hay artefactos “*de techo*” que en realidad actúan como cielos, como nubes y rayos de luz entre ellas como una nube luminosa que Maurer llama *Ribon* y simultáneamente crea situaciones espaciales con las bandadas de pájaros sobre las mesas como los “*Lucellinos*”.

Pero también y más allá de la ironía, Maurer *congeló* un instante a la manera de los artistas cuando éstos representan a un rayo o una tormenta en sus obras a semejanza de lo que se presenta en la obra de Ian Allan; el artefacto de luz “*Porca*



Lámpara de techo Porca Miseria, Ingo Maurer.

miseria” donde un juego de platos (sobre una mesa) estallan y se mantienen en su lugar.

Creemos que si nos liberamos y pensamos en los objetos de uso como componentes de un paisaje artificial, nuestra relación con los objetos será más vivencial. A ello ayuda sin dudas el diseño. Es probable reconocer en la práctica del diseño objetual cuando un elemento conforma estructuras más complejas que su propia configuración y es partícipe de otra naturaleza y genera un paisaje.

TEMAS DE LA ACADEMIA

Ricardo Blanco. Arquitecto UBA. Académico de Número, fue Presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesor Emérito y Doctor en Diseño Industrial de la FADU – UBA. Participó en la creación de las carreras de diseño industrial y estuvo en su dirección durante 20 años. Creó la carrera de postgrado de Diseño de Mobiliario. Profesor de las Universidades de La Plata, Mar del Plata, Cuyo, Córdoba, San Juan, Santa Fe y Nordeste. Realizó el equipamiento de la Biblioteca Nacional, de hospitales y escuelas municipales. Obtuvo el Premio Konex de Platino 2002.

El paisaje como política y su potencialidad temporal

MARIANA GIORDANO Y ALEJANDRA REYERO

INTRODUCCIÓN

La representación del paisaje ha tenido a lo largo de la historia del arte occidental diversas formas de delimitación visual y conceptual. En el Chaco, y en general en el Nordeste Argentino, la configuración del entorno natural fue un tema prioritario en los artistas de distintas épocas y ha respondido a distintas concepciones estéticas. Desde la idealización de un paisaje romántico de la desconocida región chaqueña en la época colonial, hasta la exhuberancia y exotismo que incitaban la selva misionera o el Impenetrable chaqueño¹, estas visiones persisten en muchos de sus elementos y conceptos, herederos de un colonialismo de la imagen y del territorio, pero en particular, de una memoria del paisaje que los artistas contemporáneos, en muchos de los casos, actualizan pero también cuestionan y resignifican. A su vez, el hecho de que el paisaje haya estado tradicionalmente circunscripto a la naturaleza, hizo que sus dimensiones conceptuales (las maneras de concebirlo y plasmarlo) excluyeran otras formas de representación e interpretación, como puede ser el paisaje del cuerpo, y/o el cuerpo como paisaje.

En este texto pretendemos abordar la obra de artistas chaqueños que en su producción contemporánea (re)visan el *paisaje como política*, en un sentido ampliado de estas tres categorías conceptuales: *paisaje, política y naturaleza*. Ello supone entender el paisaje en tanto “acto” pero también “potencia”, atendiendo a un tiempo que se sitúa como “recuerdo del presente” en términos de Virno (2003). El paisaje en las representacio-

nes contemporáneas resume una temporalidad que también es potencia, porque no se completa en la presencia. Un tiempo que ha asumido su vertiginosidad, a partir de la influencia de los medios técnicos. En ello reside la “política de la naturaleza”, que no supone estrictamente una politización de la representación estética, sino su capacidad poética y técnica de experimentar la naturaleza que los artistas contemporáneos asumen, entendiendo el tiempo que vehiculiza la ubicuidad de la naturaleza, tanto como “acto” y como “potencia”. Esa política también requiere pensar en esa “otra naturaleza”, como es el cuerpo.

PAISAJES SONOROS

El arte chaqueño tiene cerca de cien años de producción local. Artistas pioneros de las décadas del veinte y treinta del siglo XX como Alfredo Pértile y Rafael Galíndez se sintieron atraídos por el paisaje chaqueño, que luego adquirió nuevas vivencias y modos de representación por la producción plástica de décadas posteriores: el monte, el río y la sequía fueron tres tópicos de representación que desde diversas resoluciones plásticas motivaron a artistas como Ricardo Jara, Rodolfo Schenone, Oscar Sánchez Kelly, Beatriz Moreiro, entre otros, en las décadas de 1970 a 1990.

En las últimas décadas, y principalmente en lo que transcurre del siglo XXI, los nuevos medios fueron incorporándose paulatinamente a la producción artística. Esa memoria de la producción histórica, conjugada con la potencia y presencia del paisaje en el devenir de sus producciones, hizo que el mismo se reactualizara, adoptando nuevos sentidos y configuraciones.

1. Al Noroeste de la Provincia del Chaco, el Impenetrable es una región de llanura de 40.000 km² de bosque nativo. También comprende una porción de las provincias de Salta, Formosa y Santiago del Estero.

Es el caso, por ejemplo, de Beatriz Moreiro, quien en su serie *Memoria de América* compuesta de dibujos, grabados, objetos e instalaciones² —muchas de ellas con apropiaciones e intervenciones directas de objetos naturales— incluye insectos, taurúes, nidos, tierra seca y partida, flores de cactus, caraguatás, etc. En su última exposición³ integró en sus instalaciones de nidos, el sonido ambiente de pájaros y chicharras obtenido



Exposición "Naturaleza fragmentada", de Beatriz Moreiro, con instalación sonora, 2015.

2. Beatriz Moreiro obtuvo el Gran Premio Nacional de Grabado en 2014 con la obra *Campo quemado*.

3. *Naturaleza fragmentada* (2015), Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau de Resistencia. Curaduría Mariana Giordano.



Beatriz Moreiro y Néstor Braslavsky. *Giros en el monte*. Ambientación Audiovisual. HDV 1440x1080. 2007.

en zonas bajas, de lagunas y pastizales, de los alrededores de Resistencia⁴ recontextualizándolos en el espacio artístico. Las connotaciones del monte son más explícitas en estos últimos años porque la artista vive desde hace aproximadamente una década en un ámbito rodeado de monte.

El video se constituye también en otro modo memorial y creativo que Moreiro decide asumir en sus últimas producciones, como modo de indagar en otros lenguajes. Su práctica memorial es política en tanto su obra no sólo pretende recuperar fragmentos y objetos de la naturaleza, sino reflexionar también sobre la pérdida: aquella parte de la memoria que ha decidido olvidarse, y por ello queda sujeta a su desaparición.

Néstor Braslavsky, artista multimedia, realizó con Beatriz Moreiro *Giros en el monte* (2007)⁵, una instalación audiovisual compuesta por tomas de audio en arboledas del Impenetrable, el Parque Nacional Chaco y el Parque Provincial de Pampa del Indio, mediante el *plano nadir* con *loop* infinito. Expuesto formando parte de una instalación con caraguatás de acero, Moreiro se refiere al video de la siguiente manera: "Mi punto de partida, un mundo agredido

4. Apoyo y ambientación sonora de Gustavo Yuda.

5. Expuesto en Espacio Radio Libertad, Resistencia, Chaco Argentina; Museo Provincial de Bellas Artes Rene Brusau, Resistencia, Chaco, Argentina; Museo Provincial de Bellas Artes Dr. Juan Ramón Vidal, Corrientes, Corrientes; Argentina; Centro Cultural Recoleta, Bs As, Argentina; Copa Davis, Mar del Plata, Argentina, Roma, Italia. Selección Premio Cultural Itaú.



Rosana Toledo. *Sendero en el Impenetrable*. Video 1920 x 1080 megapíxeles. Velocidad de fotografía: 25 fps- Exterior, sonido ambiente, 2016.

en su orden natural. Triste de darle trascendencia a lo mínimo a través de la imagen y el sonido, e invitar a reflexionar sobre el sentido de la existencia y lo que nos rodea. Surge así la idea de realizar un video para ser proyectado en el techo de la sala, como una ventana al cielo, y justamente donde se podía ver éste entre copas de árboles que giraban y la cámara tomaba esas copas desplazándose lentamente y captando diversos sonidos del monte”⁶.

Por su parte, en la instalación sonora *Chicharras* (2010) Braslavsky toma un insecto propio de la región nordeste que en algunas épocas del año produce un ruido ensordecedor, por su presencia masiva; registra diversas magnitudes de ese sonido desde la emisión individual de una chicharra hasta la masificación sonora. En sus palabras. “... esta obra permite trascender la barrera espacio temporal de su ciclo adulto y recrea una situación sonora inconfundible, típica en los parques, montes y ciudades del litoral”⁷.

Rosana Toledo, artista que en los últimos años ha trabajado el dibujo y la fotografía, actualmente ha incursionado en el video, planteando una memoria vivencial del paisaje que se transforma en “hábitat”, tanto urbano como rural. Siguiendo con esta línea, sus videos presentan una narrativa discerni-

ble, con una dinámica visual marcada por ese hábitat como una construcción social compartida, donde el paisaje natural y construido se entrelazan, se superponen y tejen una urdimbre de decisiones y memorias sociales. En *Hábitat* para un sujeto (o dos), o más, Toledo juega con una poética del espacio abarcador, incitando al espectador a reflexionar sobre los usos, apropiaciones y significaciones del paisaje transformado en “lugar”, punto de encuentro, comunidad, morada.

EL PAISAJE NO SÓLO ES CHAQUEÑO

Elena Lucca, artista vinculada a la poesía experimental de la década del sesenta⁸, e involucrada también al ambiente académico desde sus trabajos de Gestión Ambiental y Ecología⁹, trabaja el paisaje desde su experiencia ecologista y estética. La exposición “El reencantamiento” (2016)¹⁰ propone una conexión entre el paisaje y el espectador a través del concepto de “envoltura visual y sonora”: los videos, las instalaciones y las video-instalaciones tienen como soporte lo visual, pero lo que envuelve es el sonido. Recorrer la exposición es experimentar diversos recursos auditivos envolventes a una visualidad donde la revalorización del paisaje implica una definición de valores que mutaron de intereses de tipo social en los sesenta, a intereses ecológicos en las últimas décadas. Lucca propone también una relación con el espectador singular: como expresa Ramos, “*La no acción y la quietud creativa para encontrar nuevas formas de encantarnos con nuestro entorno*”¹¹. La artista apela a que el espectador vuelva a descubrir los espacios que lo rodean, los que no sólo son chaqueños. Si bien muchos de los recursos visuales y ambientales de sus instalaciones y propuestas de arte-acción incluyen elementos de la naturaleza chaqueña, sus videos no son exclusivamente del contexto chaqueño. En su mayoría, los registros son obtenidos por la misma artista cámara en mano, ya sea desde un recorrido en tren por zonas

8. Conocida en los sesenta como Elena Pelli, integró junto a Edgardo Vigo y Clemente Padín a fines de esa década y principios de los setenta diversas exposiciones y experiencias —en 1971 en el CAYC— vinculadas a la poesía visual y experimental.

9. Además de participar en la formación académica, ha integrado diversos proyectos de ecología y manejo del ambiente, coordinando el Programa MASUMONA (Manejo Sustentable del Monte Nativo), de la ONG Árbores de Vie en el Nordeste Argentino: Chaco, Formosa, Misiones y el Dominio de aborígenes Toba; financiados por la Comunidad Europea.

10. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau. Curaduría Itatí Cabral y Leo Ramos.

11. Leo Ramos. Catálogo de Exposición “El Reencantamiento”, 2016.

6. Entrevista a Beatriz Moreiro, Resistencia, 16/06/2016.

7. Braslavsky, en Hakim y Ramos, 2012: 106.



Elena Lucca. *Reflejos I y II*, Filmación: Ignacio Zavalua. Edición: Francisco Martina. Sonido: Juan Diego Frangioli. Duración: 03:32', 2015. *Piel de agua* Filmación: Ignacio Zavalua. Edición: Francisco Martina. Sonido: Juan Diego Frangioli. Duración: 01:33', 2015. *Vibraciones*. Filmación: Néstor Braslavsky. Edición: Francisco Martina. Duración: 01:28', 2013.

rurales de Inglaterra, Italia, como en la diversidad del entorno chaqueño. En esa vinculación entre lo “visual presente” y lo “sonoro envolvente”, esa sonoridad puede proceder del mismo accionar del espectador al pisar hojarasca, o bien del sonido ambiente de motores, o música de la misma Lucca y Malena Zavala. Lo universal del paisaje se sustenta en estos videos en la incitación a experimentar con diversos sentidos: si bien lo visual y sonoro son los prioritarios, también alude al olfato y al gusto, porque sus imágenes de quietud, como sus instalaciones de agua que se reflejan en un espejo, apelan a la contemplación y sugieren como lo expresa la misma artista, un “... *renacer basado en la percepción del universo espacio y la relación humanidad-elementos naturales*”.¹²

Desde la concepción de un paisaje no exclusivamente chaqueño, sino un paisaje (re)significado en diversos contextos multimediales y objetuales, también trabaja Juan Sorrentino. En sus árboles sonoros como “Frutos de Risset” (2011), instalaba altavoces en las ramas de un árbol seco que reproducía un efecto sonoro en escala descendente creado por el compositor e investigador francés Jean Claude Risset. La concepción del árbol como “plataforma audiovisual” que construye Sorrenti-



Juan Sorrentino. *Motto*, performance, sound art, outdoor concert, Casa del Puente, Mar del Plata, 2015 (Fotograma de registro del autor)

no busca a la vez, en su itinerancia y exposición en diversos contextos, la integración con otros sonidos que el espectador puede experimentar. Desde su formación musical y su interés en la utilización de la tecnología para apelar a lo sonoro-visual, el artista ha realizado varias instalaciones, video performances y videos donde el paisaje natural constituye un hilo conductor: su conceptualización se ha hecho más aguda en una de sus últimas obras, “Motto”¹³: esta performance, realizada por ocho performers provistos de un kit para amplificar sonidos del ambiente, que portan en sus manos una caña con un micrófono y un parlante en su espalda, que en su transitar van realizando un señalamiento, una indicación de los pequeños accidentes del entorno, como huellas sonoras que el ambiente (con)tiene. Sin dudas las investigaciones sobre el “ruido estático” de Ablinger influyeron decididamente en esta performance, pero también sus ideas sobre la naturaleza del sonido, del tiempo y del espacio.

13. Sorrentino reconoce el espacio de discusión entre talleristas de una clínica dictada por Ana Gallardo en la gestación y conceptualización de esta obra, que le permitió vincularla con su producción previa. A la vez que la importancia que tuvo un workshop dictado por el músico Peter Ablinger a nivel técnico y conceptual, que le permitió ajustar detalles coreográficos, de mapapartitura y recursos sonoros. Esta performance, con sonido y desde el concepto de “outdoor concert”, fue presentada por primera vez en el Internationales Musikinstitut Darmstadt, Palacio de L’Orangerie (Alemania), 2014 y se repitió en Mar del Plata, en el espacio de jardín que rodea la Casa del Puente de Amancio Williams.

12. Elena Lucca. Catálogo de Exposición “El Reencantamiento”, 2016.

LA GRAN SOMBRA

La huella del paisaje en la producción artística chaqueña y regional, se presenta enfáticamente en dos Proyectos de producción y clínica realizados por las artistas Matilde Marín y Beatriz Moreiro, titulado el primero *La Gran Sombra. Acciones creativas* (2012) y *La Gran Sombra II. Acciones culturales* (2015). Si bien el proyecto se llevó adelante con el apoyo del Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes —ciudad donde se expusieron las obras y se realizaron las acciones— y la Facultad de Artes de la Universidad Nacional del Nordeste (con sede en Resistencia), su impronta fue regional, con una convocatoria a artistas de todo el Nordeste Argentino, y por ello entendemos importante mencionarlo en este texto ya que remite a las *políticas del paisaje y sus potencialidades temporales*. El proyecto buscaba “descentrar el centro”, en términos de Pérez (1999), promoviendo la ejecución en su primera versión de diecinueve proyectos (previamente seleccionados por un jurado regional), lo que se dio en llamar “acciones creativas”, convocando a artistas regionales pero también a periodistas, críticos, curadores y artistas nacionales, lo que otorgó una visibilidad a la región posicionándola en la producción contemporánea nacional¹⁴. Para este posicionamiento se eligió al paisaje como tópico, como disparador creativo, como referente de lo “regional”, como dinámica de intercambio creativo. Expresaban Marín y Moreiro que:

*“La GRAN SOMBRA es la sombra del Algarrobo, el que protege del fuerte sol, el que en tiempo de sequías es el único alimento de los animales y que a través de los años siempre ha cobijado acciones de la cultura de los pueblos. Los quechuas lo llamaron «el árbol» tacú o taco, los guaraníes lo llamaban «el árbol puesto en el camino para comer». Los españoles le pusieron el nombre definitivo de origen árabe «algarrobo». El tacú o algarrobo es una lección de armonía, su sombra es LA GRAN SOMBRA, redonda, generosa, protectora.”*¹⁵

Esta cita nos remite a muchos de los conceptos planteados al principio del texto: la relación entre naturaleza y tiempo, el rol memorial del paisaje, memoria que es presente y potencia

futura, a la vez que canaliza uno de los aspectos de la literatura y el arte, pero también de las creencias populares, sobre la naturaleza como “madre” que cobija y da alimento.

Entendiendo el paisaje como política, en el marco de este proyecto, se llevaron adelante acciones creativas que, en algunos casos hicieron uso de los nuevos medios para su producción, aunque también hubo instalaciones, acciones callejeras, etc. Desde el uso de los nuevos medios, Jorge Tirner en la obra lumínica *Iluminame*, recurre a pegamento en un cartel con lámparas que atraen los insectos y conforman así la palabra, o el video instalación “Portal Arborescente” del Colectivo creativo Contexto textil que continúa acciones previas vinculadas al arte y al juego como medios de transformación colectiva. Tales acciones buscaron de algún modo romper con los estereotipos del paisaje vinculado a la vegetación, al suelo, al río, y construir “otra” memoria del paisaje.

La Gran Sombra tuvo su segunda edición en 2015, también con sede en el Museo de Bellas Artes “Juan Ramón Vidal” de Corrientes, con el tema “La Siesta”: los tópicos de los artistas pioneros de la región —como los que señalamos al principio de este texto para el caso chaqueño— se resignifican y actualizan en nuevos lenguajes. En esta segunda edición las curadoras enfatizaron la metáfora de una “Gran sombra del arte contemporáneo”, seleccionando 13 proyectos. La impronta sonora y lumínica en la concepción del paisaje que venimos subrayando en las experiencias tanto individuales como colectivas previas, tuvieron una gran presencia en esta edición: Daniel Dufva Nielsen propuso una siesta participativa con *Ka’aru*, en la que el sonido de las chicharras en el patio del Museo construía un espacio soñoliento de co-existencia con esos sonidos. *Respiro*, una instalación de luz y sonido de Juan Sorrentino, juega a ciclos envolventes de ambos elementos. Por otro lado, Paula Bakun, María Julia Rossetti y Juan José Zaponi, expusieron *La cabina*, un pequeño cubo blanco donde el sujeto puede alcanzar un estado entre el sueño y la vigilia (estado Alfa), que propicia la creatividad. En estos dos últimos casos, lo local se esfuma, la siesta se vuelve una excusa para los juegos lumínicos y creativos y el paisaje deviene instancia potencial de “puesta en comunidad”, de relación personal de cada sujeto consigo mismo y con otros.

14. En la primera edición de 2012 estuvieron presentes, de la escena nacional, en mesas redondas y conversatorios el artista Nicolás García Urriburu, la crítica y periodista de arte Alicia de Arteaga, el crítico Jorge Taverna Irigoyen y la crítica Elena Oliveras, entre otros.

15. Marín, Matilde y Moreiro, Beatriz. Catálogo de Exposición La Gran Sombra. Corrientes, 2012, p.11.

EL CUERPO COMO DISPOSITIVO DE OTRO PAISAJE

El concepto de “dispositivo” se define usualmente en el ámbito de la informática como interfaz en el manejo, guía y control del espacio virtual, que aplicado a las nuevas tecnologías y el arte implica asumir un entramado técnico —o de nuevas técnicas—. Dicho entramado fue en un principio “novedad” y luego homogeneidad e incluso fundamento de lo tecnológico en las sociedades modernas (García Fanlo, 2011).

La fotografía fue, en el siglo XIX, un dispositivo técnico, que hacía que la visión se fuera configurando a partir del mismo en un principio desde presupuestos de verosimilitud y de objetivación. Desde ese momento a los llamados “nuevos medios”, la simultaneidad, la (de)codificación, la transversalidad técnica y de lenguajes, fueron incorporando diferentes dispositivos en el mundo artístico. El cuerpo constituye también uno de ellos. Muchas artes vinculadas al cuerpo han utilizado dispositivos tecnológicos para la realización de performances, arte de acción, etc., sin embargo, en este caso aludimos al cuerpo que (se) asume como dispositivo en sí mismo que a su vez puede nutrirse de otros dispositivos en la interacción.

En el Chaco, las obras de la Compañía de Danza-Teatro Eve Reyero indagan en estos universos físicos y simbólicos del cuerpo en tanto dispositivo estético. *Look* (2013)¹⁶, es una obra planteada como intervención-performance en el contexto de *work in progress*, y anclada en los conceptos de acontecimiento, azar y pulsión. La propuesta recurre al cuerpo como dispositivo expresivo, gestual, comunicativo y de interacción con la música. Se desarrolló en el marco de la muestra colectiva de arte “Soy chaqueño y contemporáneo”¹⁷ y se planteó como un proceso de producción “a puertas abiertas” cuyo resultado articuló los lineamientos experimentados a lo largo del proceso de investigación: la potencia de la acción física, el impacto visual, el elemento lúdico y la multiplicidad metafórica.

16. Formaron parte de la experiencia Carolina Schoenemann, Marilyn Granada, Diego Buzzato, Natalia Uferer, Alejandro Silva Fernández, Karina Rojas, Rodolfo Molina Wilde, Beatriz Aquino, y como bailarines invitados, Lourdes Orellano, Rodrigo Pujol Cajal y Damián Roezgas. Asistencia de dirección: Alejandra Reyero; vestuario: Franca Horvat. Dirección general: Eve Reyero.

17. Se trata de un ciclo de exposiciones, talleres y conferencias de arte contemporáneo de la Región NEA (Chaco, Corrientes, Misiones y Formosa) y la República de Paraguay, promovido por la Casa de las Culturas, dependiente del Instituto de Cultura de la Provincia de Chaco, en colaboración con las instituciones culturales provinciales. La experiencia es promovida desde 2011 y hasta

*La naturaleza del cuerpo*¹⁸ de los performers, pero también del público, posiciona la experiencia corporal como núcleo de indagación experimental, donde el contexto de realización (el espacio físico donde se desarrolló la intervención) fue sumamente relevante: la sala de exposición del Patrimonio pictórico del Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau (MUBA) ubicado en el tercer piso de la Casa de las Culturas. Allí se exhiben en forma permanente las obras de los más destacados artistas plásticos de la provincia y fue en ese contexto que los performers de *Look* abrieron un juego de interrelación estética con el paisaje de la sala y el pasaje —los paisajes— representados en muchas de las obras expuestas en la sala.

Fiel a la dinámica de un *work in progress* y al propio proceso creativo de la Compañía, las acciones fueron desarrollándose bajo la modalidad de la improvisación guiada por la directora, quien intervenía en el mismo espacio de manera simultánea con los performers. Tras un profundo y progresivo trabajo de experimentación, la propuesta fue cerrándose en base a la organización del material reunido hasta plantearse como obra. En base al desafío de la dimensión visual, corporal y sonora, la propuesta conjugó, en un mismo gesto de desplazamiento poético, la fragmentación de la totalidad temporal dominante y el advenimiento de la contingencia irracional del juego y lo aleatorio.

La última obra de la Compañía, *Hokku* (forma más antigua de la palabra Haiku —poema breve japonés—)¹⁹ fue presentada

la fecha se han desarrollado tres ediciones: Simultaneidades y otras yerbas (2012) Soy guarango y sin glamour; y Soy chaqueño y contemporáneo (2013). El objetivo de último ciclo planteado durante todo el mes de noviembre de 2013, fue proponer un espacio para la producción de arte contemporáneo de once colectivos locales referentes de diversas disciplinas (artes visuales, audiovisuales, performáticas, literarias, etc). Como en las ediciones anteriores, en esa oportunidad, la intención del ciclo fue destacar aquellos abordajes artísticos del noreste argentino y del paraguay, que proporcionan ciertas nociones de localidad y pertenencia activadas a través del arte contemporáneo. Los artistas seleccionados establecen con su trabajo vínculos directos con las características geográficas desde donde producen, a su vez funcionan como catalizadores de la escena a la cual pertenecen, así como de conectores entre otras regiones y la propia. Extraído de entrevista a Leo Ramos (producción de la propuesta). <https://www.youtube.com/watch?v=fZFk2Gtqv2Q>. y Gacetilla de prensa del evento: <http://chacodiapordia.com/noticia/58683/arte-contemporaneo-regional-en-la-casa-de-las-culturas>

18. Entendida en al menos dos de sus acepciones: tanto en términos de esencia, característica propia de algo, como entorno, medio, etc.

19. Intérpretes: Marilyn Granada, Cielo Ortiz, Karina Rojas, Lourdes Orellano, Giselle Bogado y Alejandro Silva Fernández. Asistente de dirección: Alejandra Reyero. Vestuario: Franca Horvat. Dirección general y puesta en escena: Eve Reyero.



Compañía Eve Reyero. *Hokku*, 2016 (Fotografías Lucía Bogado Espinoza).

en 2015, como una propuesta que “*sugiere la contemplación del instante a la manera de un breve poema japonés. Paisajes en fuga evocan una especie de ensueño interior sumergido en el olvido del tiempo, donde lo sutil y lo denso (matices de la oscuridad) conviven en una escritura silenciosa al límite del gesto*”²⁰.

20. Síntesis conceptual de la directora, extraída del texto de difusión de la obra: <https://www.facebook.com/Eve-Reyero-Danza-Teatro>.



Compañía Eve Reyero. *Look*, 2013 (Fotografía Sebastián Romero).

Nuevamente el cuerpo —los cuerpos— en tanto dispositivos se transforman en sucesivos paisajes a la manera de estampas japonesas, designando un mundo real a la vez que ausente, una dimensión suspendida entre dos planos, donde la emisión de sonidos por parte de los intérpretes, la repetición gestual y cacofónica, junto al uso mínimo del luces, la música y el humo apelan a la integración de los sentidos proponiendo un paisaje donde lo real y lo virtual convergen.

El hecho de no adscribir sensorialmente a un único sentido, hace del cuerpo un dispositivo integral e integrado a un paisaje capaz de devenir a su vez, en un paisaje en sí mismo. Ello no sólo se logra a través del uso de elementos naturales como ramas y árboles o incluso un entorno natural real de fondo (como ocurrió en ocasión de ciertas funciones que tuvieron lugar en el patio de la sala donde habitualmente se desarrolla la obra), sino en dos escenas en las que particularmente se plantea el artificio del *cuerpo-paisaje*: la primera (la *más extensa de toda la obra*: 11 minutos en total), se destaca por la proyección digital de imágenes de obras de Franz Kline sobre los cuerpos de los intérpretes. La expresión intensa de trazos fuertes y figuras abstractas de Kline mayormente en blanco y negro, que

remite al impacto dinámico y dramático de la caligrafía oriental, se reflejan en los rostros, torsos, brazos y piernas de los intérpretes, quienes detenidos inmóviles en distintos puntos del escenario sostienen en una de sus manos finos papeles de seda blancos, a los cuales rasgan horizontalmente con apenas dos de los dedos de su otra mano, en un tempo marcadamente lento. El humo, la penumbra y la música, evocan la atmósfera de un “mundo flotante”, lúgubre e inquietante de un paisaje-cuerpo tan real como metafórico.

En la otra escena aludida, nuevamente los intérpretes están ubicados también en distintos puntos del escenario manipu-

lando ellos mismos ventiladores que direccionan hacia sus rostros envueltos en tules. La materialidad traslúcida lograda por el tejido ligero, abierto en forma de red de estas telas, hace que el impacto del aire de los ventiladores (en conjunción con el efecto de humo y la penumbra), las vuelva extremadamente volátiles al punto de cubrir los rostros de los intérpretes, pero también en ocasiones capaz de trascender, extenderse por sobre los límites de su cabezas e incluso a veces, desprenderse de ellos sugiriendo la transfiguración de sus cuerpos en troncos, ramas de árboles, lagos y pantanos espectrales como los representados en las obras de Wu Guanzong. La asociación con los *Abedules blancos*, los *Bosques de bambus* y *campos regados*, las *Ca-*



Carla Colombo. *Sin título* (Serie *Ensayos de un devenir*). Fotografía directa. Impresión de tinta pigmentada sobre papel Canson Platine Fibre, 104 x 180 cm. (Edición de 3 + prueba de artista), 35 x 60 cm (Edición de 7), 2011.

taratas, los Fantasmas de árboles pinos o el Estanque de flores loto, realizadas por el artista oriental en tinta y pintura de remarque sobre papel, es casi inmediata; tales paisajes emergen en la escena configurando algunas de las múltiples capas posibles del dispositivo cuerpo-paisaje / paisaje-cuerpo.

Desde otro lugar, y otras formas de concepción del cuerpo como dispositivo, la fotógrafa Carla Colombo, en sus series *Recuerdos del monte* y *Ensayos de un devenir*, introduce la dimensión temporal en el mismo título de la propuesta, para indagar sobre la naturaleza y el tiempo. Pero a la vez, en la segunda de estas series, integra el cuerpo de mujeres desnudas mimetizándose al entorno natural del paisaje. Juega así con el dispositivo fotográfico concebido como analogía en un escenario que (se) crea desde ese mismo concepto de analogía y mimesis. Expresa Insaurrealde sobre esta serie que “...en esos territorios buscados y encontrados pero esencialmente recorridos, la artista instala desnudos como un elemento de tensión, a veces inadvertido y otras mimetizándose en la naturaleza del lugar. El cuerpo despojado, utilizado como uno de los campos de manifestación más fértiles y significativos, implica situarse en el espacio desde una provocadora intimidad...”²¹

Por otro lado, Iván Almirón, también desde la fotografía, indaga en el cuerpo como paisaje del tatuaje: su serie sobre San La Muerte (2005) de fotografía color analógicas, es el resultado de una investigación realizada junto a Gustavo Insaurrealde²² con presidiarios de la cárcel de Corrientes. Allí explora los límites de la memoria, la biografía y las creencias populares en el intercambio de historias y experiencias de marginalidad de los protagonistas del ensayo. Imagen y narración se vuelven en estos territorios del cuerpo acto de creación y potencia performativa del lenguaje y del cuerpo. Más allá de que quienes se realizan tatuajes en el ámbito regional conocen la historia del santo, la protección que el mismo supone, y por ello esta marca en su cuerpo es una ofrenda votiva y una identificación que se “hace carne” en el sujeto transgresor y delictivo, también se advierte en la serie de Almirón una estética donde los cuerpos median las



Juan Pablo Faccioli. Tatuaje del Gauchito Gil. Fotografía, 2012.

prácticas performativas. Lo mismo ocurre con los numerosos tatuajes del “Gauchito Gil” que se pueden encontrar en imágenes de diversos fotógrafos de la región, como Juan Pablo Faccioli o Guillermo Rusconi. Podría entenderse que estos sujetos que utilizan su cuerpo como dispositivo para “otro paisaje”, establecen un poder contrahegemónico a partir del mismo. Si como dice Bhabha (2002), los estereotipos construidos por el discurso colonial resultan en fetiches que generan de modo ambivalente identificación y alienación, actuando como aparatos o dispositivos de poder,

21. Texto de Catálogo de Exposición “Ensayos de un devenir”. Museo Provincial de Bellas Artes René Brusau, Resistencia, 2013.

22. Véase Almirón (2005).

la presencia del tatuaje de San la Muerte o el Gauchito Gil en sujetos marginales o en grupos subalternos constituyen estrategias políticas a la vez que estéticas contrahegemónicas, utilizando los mismos recursos procedentes del discurso colonial.

Por consiguiente, entender el cuerpo como dispositivo de “otros paisajes” pone de manifiesto también “otras memorias”, “otras exploraciones” y “otras subjetividades”, de las que sólo hemos mencionado algunas que se producen en la escena del arte contemporáneo chaqueño. En todos los casos analizados, el artista no “mira desde afuera” el paisaje, sino que vive en/con su propio cuerpo su entorno (real y simbólico, posible y potencial), desplegando otros lenguajes, pero también otros tiempos, otras configuraciones narrativas, otro intento político del paisaje.

Bibliografía

- ALMIRÓN, Iván y otros (2005). *Esa voz extraña. San La Muerte*. Buenos Aires, Editorial Argentina (Colección Arte Brujo).
- ARFUCH, Leonor (2013). *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BHABHA HOMI (2002) *El lugar de la Cultura*. Buenos Aires, Manantial.
- GARCÍA FANLO, Luis (2011). ¿“Qué es un dispositivo? Foucault, Deleuze, Agamben”. Revista *A Parte Rei* 74, Disponible en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>
- HAKIM, Patricia y Ramos, Leo (2012). *Simultaneidades y otras yerbas*. Resistencia, Instituto de Cultura de la Provincia del Chaco.
- MARÍN, Matilde y MOREIRO, Beatriz (2012). *La Gran Sombra*. Corrientes, Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes.
- PÉREZ, David (1999). “Pluralismo e Identidad: el arte y sus fronteras”. En Jiménez, José y Castro, Fernando (eds.) *Horizontes del arte latinoamericano*. Madrid, Editorial Tecnos, pp. 17-32.

Mariana Giordano. Doctora en Historia. Investigadora Independiente de CONICET y Profesora Titular de Historia del Arte de la Facultad de Humanidades – UNNE. Académica Delegada por el Chaco en la Academia Nacional de Bellas Artes. Dirige el Instituto de Investigaciones Geohistóricas (CONICET / UNNE) en Resistencia, Chaco. Curadora de exposiciones y profesora invitada en universidades argentinas y extranjeras. Sus investigaciones abordan la historia del arte y la cultura del Gran Chaco. Ha publicado numerosos artículos sobre su especialidad en revistas nacionales y extranjeras. Entre sus libros se destacan: *Mena* (El Ateneo, 2005), *Discurso e imagen sobre el indígena chaqueño* (Al Margen, 2004) *Fotografía e identidad. Captura por la cámara, devolución por la memoria* (Trilce, 2010), *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (IIGHI-CONICET/FADyCC-UNNE, 2011), *Indígenas en la Argentina, 1860-1970* (El Artenauta, 2012).

Alejandra Reyero. Doctora en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Investigadora Asistente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Integrante del Núcleo de Estudios y Documentación de la Imagen (NEDIM) perteneciente al Instituto de Investigaciones Geohistóricas (IIGHI). Docente de la Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura (FADyCC) de la Universidad Nacional del Nordeste (UNNE). Sus temas de investigación giran en torno a la imagen fotográfica desde la perspectiva hermenéutica y la estética contemporánea, en términos particulares; y la cultura del nordeste argentino, en sentido amplio. Ha publicado capítulos de libros y artículos científicos en revistas nacionales y extranjeras. Es coautora de los libros *Identidades en foco. Fotografía e investigación social* (FADyCC – UNNE / IIGHI-CONICET, 2011); *Memorias visuales del Gran Resistencia*. Fotografías de Pablo Boschetti (IIGHI – CONICET, 2008).

Arte y naturaleza

MATILDE MARÍN

Cuando se viaja de un país a otro se perciben diferencias entre los distintos territorios. De la constatación de estas diferencias procede el termino “paisaje”; éste se perfila como el conjunto de aspectos característicos de un país que se detecta al ser comparado con los otros lugares o países. La idea de paisaje se comienza a perfilar cuando se contempla el “territorio”. De entre muchas definiciones de la palabra “paisaje” que podemos encontrar en manuales o diccionarios, ésta podría ser la más acertada: *“la interpretación de lo que se ve en el país (territorio) cuando éste se contempla con mirada estética”*.

El territorio es el conjunto de elementos y acontecimientos físicos que configuran a un país, entendido no en sus términos políticos, sino en tanto región o lugar menos extenso.

Para que el país o territorio se convierta en “paisaje” es necesario que los elementos que se ofrecen a nuestra contemplación estén entrelazados; este entrelazamiento hace que un territorio cobre el calificativo de “paisaje”. Esta situación hay que buscarla más allá de lo que ofrece la madre naturaleza, hay que buscarla en la cultura y el arte.

Hay un consenso que aproxima la relación del paisaje con el arte a partir del siglo XV, con la influencia de la perspectiva y la geometría. Leonardo Da Vinci y otros artistas incorporaron la naturaleza a su obra; la ubicaban como telón de fondo y en forma contemplativa, pero muchos estudiosos sostienen que antes que lo hicieran los artistas, el paisaje fue descubierto por la literatura y los poetas.

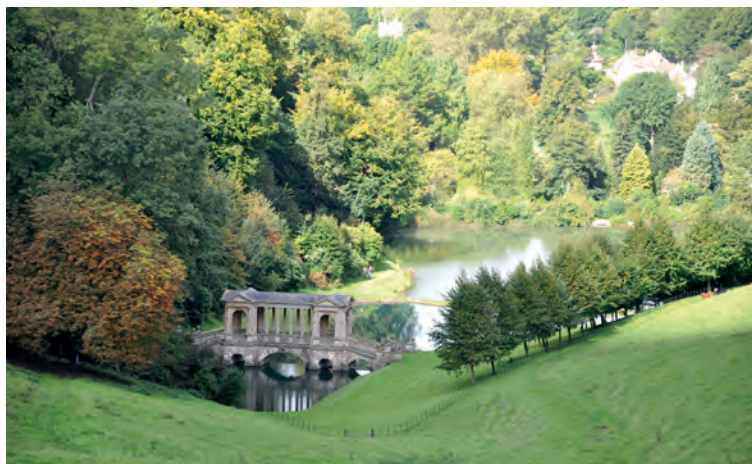
Pensando en esto, muchos paisajes los conocemos y los imaginamos por el poder que tiene la literatura de evocarlos, crear-

los o recrearlos, incluso se puede afirmar que algunos paisajes que ha descubierto la literatura, luego ha sido la pintura la que los ha construido sobre un soporte plano de manera diferente en cada época. Un ejemplo literario sería Kant que interpreta la naturaleza como algo sublime. En el título “Analítica de lo sublime” (1790) leemos una definición que ilustra lo anteriormente dicho: *“rocas audazmente colgadas y por decirlo así amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos. Volcanes en todo su poder devastador, huracanes...”* indudablemente, un ejemplo de visión literaria.

Pero los ejemplos tomados por los artistas contemporáneos comienzan en el siglo XVIII con el paisajismo inglés y más exactamente con el jardín inglés, donde se toma la naturaleza en su esplendor y de algún modo esta es intervenida por cons-



John Martin. *El fin del mundo*. 1851-1853.



Jardín inglés de Prior Park con estanque y puente palladiano al fondo. Bath (Inglaterra). 1734-1764.

trucciones especiales que permiten que la naturaleza no sólo se contemple sino que se viva y se recorra.

En el camino entre arte y naturaleza, el Romanticismo, que tuvo su apogeo hasta alrededor del año 1850, especialmente el romanticismo pictórico vivió su etapa de esplendor. Apareció



Camille Corot. *La Soledad. Recuerdo de Vigen, Lemosín*. Óleo sobre tela. 1866.

una nueva forma de entender el paisaje y se plasmaron obras que describirían momentos de la historia moderna. El Romanticismo y el Impresionismo en la segunda mitad del siglo XIX son los movimientos que toman a la naturaleza y la constituyen como tema fundamental de la obra.

Los campos que eligieron los impresionistas eran cercanos a París; no eran grandiosos ni llamativos, eran el campo y el bosque. Pintar al aire libre significaba liberarse de las ataduras del estudio y la servidumbre académica respecto del dibujo y la línea. Sufrían incomodidades: frío, calor, vientos, pero ellos tomaron la decisión de salir a la naturaleza y esto es lo que los diferenció de las anteriores visiones de los artistas que utilizaban la naturaleza en su obra.

Conviene recordar que en cada época ha sido diferente la percepción de la realidad, por ejemplo Cézanne y los primeros cubistas salían a observar el paisaje, pero el filtro de su mente y su sensibilidad no dejaba resquicio para los efectos



Claude Monet. *El puente japonés*. Óleo sobre tela. 1899.

o matices de la luz, que sí se daba en la pintura *plein air* y en los impresionistas.

En la segunda mitad del siglo XIX, cuando la fotografía se introduce entre el ojo del pintor y el del escritor, el divorcio entre literatura y paisaje había comenzado. Es evidente que hasta las últimas décadas del siglo XIX (el siglo de nuestra procedencia cultural) el paisaje nos lo han revelado y descubierto los escritores y pintores. Si ese paisaje está atravesado por un río grande o pequeño, adquiere movilidad y vida, luego el escritor lo convierte en metáfora del discurrir de la vida o de la reconstrucción de la memoria.

Con el cubismo la pintura pasa a ser una memoria de la experiencia del artista más que una plasmación de hechos reales o naturales.

La creación artística, entonces, comienza en la mente y no en la observación de la naturaleza. Entre impresionistas y cubistas es donde se inicia la preparación del pensamiento contemporáneo en el arte.

Si bien el arte desde sus orígenes ha sido entendido y realizado como imitación de la naturaleza, para Teodoro Adorno la naturaleza en cuanto algo bello, no se puede imitar. El artista para efectuar la mimesis, necesita idealizar la naturaleza primero y en un segundo estadio, necesita dominarla y superarla, oponiéndose a ella si es preciso, idea que posteriormente tomarán los artistas americanos.

De todos modos habrá que esperar los últimos años de la década de los 60 y sobre todo al Land Art, para encontrarnos con nuevos descubrimientos del paisaje de dimensiones y técnicas no pictóricas, pero integradoras de la visión, de la memoria y del arte.

Serán la consecuencia de la intervención del hombre dentro de la misma naturaleza y con sus mismos materiales y colores. Es evidente que a partir de entonces, desde finales del siglo XX la relación con el paisaje y con la naturaleza ya no puede seguir siendo entendida sólo como *contemplación o expresión de sentimientos*, como habían hecho los románticos, los impresionistas e incluso el propio Cézanne, sino como acción, pues el paisaje se regenera con la cultura que lo rodea. Y por supuesto

con la presencia del hombre recorriéndolo.

A partir de los años 60 el paisaje se convierte en una experiencia de la visión del artista que lo percibe y lo construye, pero además el ojo del artista no es un ojo pasivo, sino que completa las formas y las modifica sutilmente para establecer contraposiciones que interpreta.

Bajo los nombres de Earthworks y Land Art se conoce una serie de fenómenos artísticos que se han ido produciendo desde el año 1968. Se trata de obras que se encuentran físicamente relacionadas con la naturaleza y el paisaje, pero que no constituyen un estilo en sí mismo.

El Land Art surge simultáneamente en Inglaterra y Estados Unidos aunque sus orígenes son diferentes, y diferentes son los pensamientos y la actitud artística hacia la naturaleza de los artistas europeos y americanos. El término Land Art (inglés) se refiere al campo, al territorio como soporte y tema del arte. El término Earthworks (palabra americana) supone una actitud de fuerza, indica un trabajo y expresa un acto, una transformación ejercida sobre la tierra. Los artistas del Land Art salen de su estudio y trabajan realmente al aire libre, como pretendían los pintores impresionistas, pero ahora al finalizar la obra, no la transportan al estudio, la obra queda en el sitio donde se ha generado, perteneciendo desde entonces a él.

El Land Art se diferencia de la escultura pues no es transportable y también se distingue por su impactante presencia física en



Dennis Oppenheim. *Annual Rings*. E.E.U.U / Canadá, límite en Fort Kent. 1968.

el paisaje. En él la vinculación al lugar es profunda, ya que está ligada a su emplazamiento y toma gran parte de su contenido la relación que establecen con las características de un entorno particular. Son obras concebidas para proporcionar una experiencia única en un incierto lugar, tanto para el artista como para el espectador.

Tradicionalmente en la pintura europea del paisaje, aparece la figura humana, es la imagen de un *“hombre andando”*. Es esta imagen la que se puede reconocer en el trabajo de artistas ingleses como Hamish Fulton o Richard Long. Son los propios artistas en el proceso de realización de sus obras, *“son el hombre andando”*, tratando de alterar la naturaleza lo menos posible. Los americanos por el contrario no se sienten atados a ninguna tradición cultural sino que pretenden desmarcarse de la tradición y los modelos culturales europeos, la necesidad artística es mostrar su fuerza y poder frente a la naturaleza.

Los artistas que desarrollaron su obra dentro del Land Art percibían que el horizonte es el límite del paisaje, pero es un límite móvil que el caminante, el que recorre los campos o los desiertos, aleja.

Richard Serra dice que lo que da la temperatura del paisaje es la mirada del otro; la idea de la experiencia, es lo importante.



NUN KUN

Hamish Fulton. *Camp Fire*. Nun Kun, India. 1978.

Christo, uno de los representantes más destacados del Land Art, sugiere que el paisaje se pone en escena por medio del arte. Christo, que sabe lo que es una escenografía pues fue su primera profesión durante sus estudios en Bulgaria, juega con la idea de telón que se abre hacia la naturaleza como el actor principal de una obra cuyo mundo, libre de los elementos va escribiendo un argumento sin ningún plano directivo.

Otro de los artistas relevantes es Richard Long, sin duda no es un chamán, ni un peregrino místico, ni tampoco un agitador cultural con una estrategia y una táctica pertinaz. Es como él dice simplemente un artista que hace lo que le parece consistente. En Richard Long se reúnen las mutaciones contemporáneas que han renovado la tradición histórica del arte de acuerdo con el signo de los tiempos y su actitud resume con gran claridad la posición que el artista actual ha de mantener y las responsabilidades que debe asumir.

El último de esta trilogía es Hamish Fulton, este artista construye su obra a partir de marchas de un horizonte a otro. Su obra *“Horizon to Horizon”*, de 1983, dibuja un recorrido en el anverso y reverso de un libro. De un lado la noche y del otro el día, es una metáfora que despliega literalmente el paisaje. Fulton cree que la gente que hoy camina *“va contra la corriente”* de los demás. En esta idea del caminar radica el punto de partida de su caminar como arte. Para él la soledad de la tienda de campaña, las piedras del camino, la gente con la que se encuentra, las huellas de sus pasos sobre la arena componen la paleta policromática, con la que da forma a su obra, aunque la propia experiencia de caminar también la concibe como expresión artística. Fulton reconoce que al principio poca gente entendía esta doble intencionalidad, pero su ya dilatada experiencia le ha valido para dejar claro una de sus máximas: *“hay que hacer arte sobre lo que uno cree realmente que debe hacerlo”*. Además, asegura que nunca ha pretendido hacer *“nada deliberadamente difícil”*, y por si hay dudas aclara: *“soy un artista que camina, no un caminante que intenta crear arte”*. Fulton interviene en forma mínima en la superficie del paisaje, lo cruza sin apenas tocarlo. Por eso nunca renunció a trasladar su arte al hecho de caminar, ya que equivale, según él, a experimentar varios aspectos de la vida, como el ejercicio, la meditación, la salud, la naturaleza o la filosofía. De hecho cada caminata que cumple la concibe como una crítica a *“una sociedad dependiente del automóvil”*.

ARTE Y NATURALEZA EN LATINOAMÉRICA

Los artistas latinoamericanos desde los años 80 vienen produciendo obra en relación con la naturaleza que excede el tránsito real por el paisaje e incorpora otras situaciones válidas en esta época que se han sumado al arte contemporáneo, por ejemplo la ecología, el medio ambiente, el paisaje en la naturaleza y paisaje urbano, son algunos temas recurrentes y constituyen preocupaciones actuales visibles en obras de los artistas latinoamericanos, que se han sumado a dar visibilidad en la relación de arte y naturaleza.

Los más notables son Joel Casique (Venezuela, 1958-2010) su obra asumida como volumen virtual, como elemento que interviene el espacio, como fuente que desmaterializa visualmente los sólidos, la luz ha sido ampliada en su trabajo para expresar la variabilidad e inestabilidad de las apariencias ópticas. Otro de los artistas relevantes dentro del trabajo de paisaje urbano es el brasileño Vick Muniz (São Paulo 1961) en su serie Jardín Gramacho convierte la basura en arte. El brasileño se vale de latas oxidadas y botellas de gaseosas, entre otras cosas, para construir imágenes poéticas y enigmáticas. Donna Conlon (Panamá 1966) es una artista que descubrí cuando comencé a interesarme por la relación entre “Arte y Naturaleza”. Su trabajo es una búsqueda socio-arqueológica en sus entornos inmediatos, como dice ella misma *“la ironía y la belleza permite que yo sea un arqueólogo del presente y un antropólogo de mi propia cultura”*; en su web personal se pueden observar su trabajo y videos que parten de la conciencia del medio ambiente y el paisaje urbano alterado.

La chilena Teresa Gazitúa (Santiago de Chile, 1941), dibujante y grabadora, fue una de las primeras artistas latinoamericanas en investigar la relación del paisaje con el arte; en su delicada y sensible obra se encuentran influencias de ambientes naturales, del paisaje donde habita. Es muy frecuente ver en su trabajo rocas graníticas del río Maipo, que le han servido como materia natural en el desarrollo de su obra.

Alejandro Durán (México, 1975), cineasta y poeta mexicano, creador del proyecto llamado “Washed Up”, se centra en la construcción de esculturas confrontadas a la naturaleza. Su propósito es crear conciencia sobre los efectos del plástico en

el medio ambiente; sus proyectos están localizados en diversas regiones de México, sitios de gran voltaje escenográfico en la selva y frente al mar.

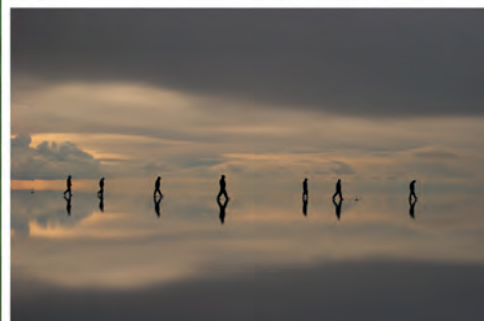
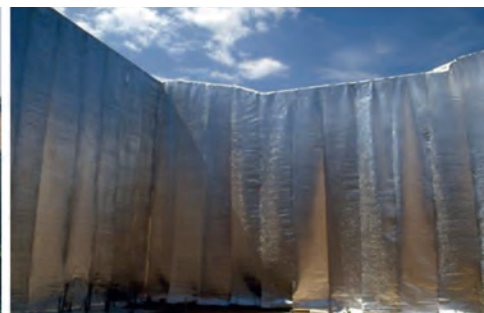
Experiencias formativas también se vienen realizando en la Facultad de Artes de la Universidad Finis Terrae de Santiago de Chile, con seminarios de extensión donde jóvenes artistas se trasladan a diversas regiones del país y a través de una residencia de varios días y en convivencia con el paisaje realizan obras en diálogo vivo. En Bogotá, Colombia, también se ha organizado un importante espacio para el arte contemporáneo “Flora”, dirigido por José Roca, con énfasis en la relación arte y naturaleza. Flora se enfoca en la producción y residencias de verano siempre en relación al contexto natural.

ARTE Y NATURALEZA EN ARGENTINA

La relación con la naturaleza de manera directa como gesto trascendente se remonta a 1968 en la Bienal de Venecia, cuando en pleno desorden contestatario (y como dijo Perre Restany *“la poesía recuperó todos sus derechos por unas horas”*), Nicolás García Urriburu con un líquido usado por todas las marinas del mundo para identificar embarcaciones en el agua y biológicamente inofensivo, coloreó con un verde fluorescente las aguas del Gran Canal. Esta demostración de fuerte contenido moral fue el punto de partida de una campaña internacional de coloración: *“el verde Urriburu”* estará presente a partir de ese momento en los cuatro puntos cardinales del universo. Nuevamente Pierre Restany elogia que *“hace treinta años que Nicolas García Urriburu canta un himno ininterrumpido en honor a la naturaleza, la naturaleza integral, la natura naturans y la natura naturata, la naturaleza de los hombres y la naturaleza de las cosas”*.

Desde los años 90 y a partir de las diferentes influencias que se han movido en Occidente a través de grupos ambientalistas y otros artistas como Richard Long que influyeron directamente, varios artistas argentinos comienzan a producir importantes obras en diferentes contextos, pero que relacionan la preocupación y responsabilidad contemporánea por la preservación del planeta. Ya no se trata de desplazarse como un

TEMAS DE LA ACADEMIA



Nicolás García Uriburu. *Gran Canal*. Venecia. 1968 | Joel Casique. *Sin Título*. Instalación. 1997. Manto de aluminio. Casa Puppio. | Donna Conlon. *Carretera Campestre*. 2002 | Teresa Gazitúa. *Río Maipo*. Videoinstalación con piedras tomadas de la orilla del río. 2013. | Charly Nijensohn. *El naufragio de los hombres*. Video en la época de lluvia en Salar de Uyuni, Bolivia. 2008.

ARTE Y NATURALEZA



Gustavo Groh. *Caminando en Tierra del Fuego*. Fotografía, toma directa. 2014 | Claudia Aranovich. *Flores*. Intervención de bambú de entre 3 y 4 metros de diámetro en humedales de Taiwan. 2015 | Teresa Pereda. *Cuando el agua calla*. Land graphs. Inmersión de papeles en los mallines cordilleranos de la Patagonia. 2006 | Andrea Juan. *New Eden 4547*. Fotografía toma directa. Antártida. 2012.

testigo a través de la naturaleza, sino una apuesta mayor donde el paisaje se constituye en un testigo directo de las preocupaciones artísticas.

Los artistas que a continuación detallo son los que han generado obra en estos contextos, indudablemente hay otros donde su obra relata menciones sobre el paisaje pero son gestos. Estos artistas han desarrollado un trayecto visual comprometido, desde hace varios años.

Andrea Juan (Bs. As., 1964) al construir su obra se basa en investigaciones científicas y en un contenido reflexivo sobre el medio ambiente en relación con el paisaje. Con el “Proyecto Antártida” intenta reflexionar sobre los desprendimientos de enormes masas de hielo que produce el calentamiento, sobre el daño y la indiferencia, sobre el arte desde los extremos.

Beatriz Moreiro (Bs. As., 1953) residente en el Chaco. El paisaje de esta región ha sido el contexto donde ha desarrollado su obra principal que posee un fuerte vínculo con la naturaleza y el monte.

Charly Nijensohn (Bs. As. 1966) es uno de los artistas centrales del video arte argentino contemporáneo, su obra se divide entre fotografías y videoinstalaciones, donde se desarrollan secuencias en las que el hombre es expuesto a las fuerzas de la naturaleza.

Siguiendo con los artistas que en los últimos años han desarrollado muy fuertemente la relación producción artística – naturaleza, se encuentra Claudia Aranovich (Bs. As., 1956) quien recientemente dejó instalada una obra de grandes dimensiones “Flores para el futuro” en Taiwan. Invitada por el proyecto Cheng Long International Environmental Art Project, la obra se realizó en un lugar público íntegramente con material natural y permanecerá un año emplazado, en diálogo con la naturaleza.

Aranovich realizó anteriores intervenciones ecológico-ambientales en el agua, en octubre de 2015 en el río Geumgang de Corea, y la instalación flotante de 2007, en la bahía de Ushuaia para la 1ra. Bienal Fin del Mundo.

Eduardo Gil (Bs. As., 1948), artista relevante dentro de la escena de la fotografía argentina, desde muy joven ha caminado

el continente documentando el paisaje, natural y urbano. Su serie “Paisajes” y “Señas personales”, son recorridos profundos donde se entremezclan su personal y singular aproximación a la naturaleza. Imágenes fuertes y de gran belleza constituyen su obra.

Edgardo Madanes (Bs. As. 1961), reparte su dedicación al arte entre la producción, la investigación y la docencia. Su obra de grandes dimensiones suele estar realizada con varilla de mimbre, de modo análogo al individuo que vive en sociedad. Cada varilla es una identidad particular a pesar de que en una observación rápida parezcan iguales. Ellas tienen las huellas de su vida en su propio cuerpo y su origen en la naturaleza.

Gustavo Groh (Atlántida, Bs. As., 1971), es artista visual, editor y gestor cultural. Desde 2008 reformula su método de producción para dar lugar a la construcción de posibles-relaciones, intercambio de poéticas del espacio y la naturaleza en diálogo con la literatura, la fotografía y el video. Actualmente reside en Tierra del Fuego donde realizó la mayor parte de su obra actual.

Olga Autunno (Bs. As., 1951), artista multidisciplinaria, su producción apunta a la reflexión sobre varias temáticas como, la naturaleza alterada por efectos de la contaminación y la problemática del ser humano en ese contexto. Realiza documentación fotográfica en el paisaje que luego reformula en su estudio.

Teresa Pereda (Bs. As. 1965) Utiliza el elemento tierra en la construcción de una estética que ahonda el vínculo hombre-tierra. En 1995 inicia la recolección sistemática de tierras procedentes de diversas regiones de la Argentina. Desde 2006 experimenta con la inmersión de papeles en los mallines cordilleranos de la Patagonia. La serie de *land graphs* titulada “*Cuando el agua calla*”, consiste en observar y ensayar, en provocar turbulencias en el agua estancada, en producir imágenes en situaciones inestables pautadas por la naturaleza, en dejar actuar el tiempo una y otra vez.

Paula Hacker (Bs. As., 1965), artista que trabaja principalmente el papel, realiza su obra a partir de la fotografía que superpone a delicados collages donde intervienen solitarios



Edgardo Madanes. *Globo Azul*, mimbre y cuero. 400 x 400 x 400 cm. Simposio de arte en el bosque Darmstadt, Alemania. 2006. | Olga Autuno. *El bosque encendido*. Patagonia Argentina. 2015. | Sergio Falcón. *Hay pecao*. Cruz de 5 m de altura construida con material de descarte a orillas del Paraná. Barrio San Pedro Pescador. Chaco. 2012. | Beatriz Moreiro. *Nidos*. Intervención con alambre de acero. Resistencia. Chaco.

TEMAS DE LA ACADEMIA



Paula Hacker. *Reflejos en el agua*. Collage impresión digital. 1.14 x 53 cm. 2014. | Walter Tura. *Cañón Paraná*. Intervención sobre arenal en el río Paraná. Barrio San Pedro Pescador. Chaco. 2012. | Laura Glusman *El Sonido de los Pájaros*. Instalación realizada en las islas del río Paraná. Proyecto Arte In Situ. 2013.

paisajes. El hombre que mira y recorre la naturaleza es la génesis de su obra.

Laura Glusman (Rosario, Santa Fe, 1971), su producción está fuertemente ligada a la región que habita. Formó parte de “Paraná Ra’anga”, una muestra itinerante producto de una expedición interdisciplinaria donde artistas y científicos navegaron el río Paraná a lo largo de 2000 km desde Argentina hasta Asunción del Paraguay, en 2010. Sus videos también registran sonidos de pájaros e instalaciones realizadas en las islas del Paraná.

Sergio Falcón (Chaco, 1977), artista plástico chaqueño, dedicado al arte y a la lucha por su difusión en los lugares donde muchas veces no llega. Su obra se inicia trabajando en la valoración de la cultura de su región, en contacto con la naturaleza, las imágenes, relatos, leyendas, creencias, prácticas, circunstancias y costumbres de la zona costera.

Walter Tura (Formosa, 1970), artista visual formoseño que une en su obra la pasión por el arte y el respeto por la naturaleza. Su obra la realiza sobre arenales que afloran cada 10 años aproximadamente sobre el medio del río Paraná, entre las costas de la ciudad de Corrientes y la costa del barrio San Pedro Pescador (Chaco). *Cañón Paraná*, una de sus obras, fue realizada con elementos propios del lugar donde en cierta forma refleja el esfuerzo cotidiano de los pescadores del Barrio San Pedro Pescador.

También en Argentina, al igual que en Chile, se realizan encuentros y actividades de producción de obra en relación a la naturaleza; los dos más destacados y con permanencia en el tiempo son: Arte in-situ, encuentros realizados en Paraná, Entre Ríos, coordinados por Irene Serra, Mariana Brihuega y Diana Campos y los “Seminarios de Arte y Naturaleza” coordinados por Matilde Marín, dentro del programa de arte contemporáneo del Museo de Arte Contemporáneo de Salta.

Ambos proyectos se realizan a partir de un trabajo previamente programado durante varios meses y luego en la puesta directa los artistas trabajan en un corto tiempo realizando obra directa, en espacios alejados de ciudades y pueblos. Esa obra dialogará hasta su destrucción natural con la naturaleza.

Hay artistas que registran y documentan el paisaje; otros, como Richard Long, desplazan piedras, ramas, materiales tomados en préstamo a la naturaleza; estos gestos se entienden como un homenaje que rinde el arte al paisaje y que para estos artistas se ha convertido en objeto de contemplación. Los artistas que trabajan al aire libre y recorren el paisaje se sitúan en el límite de la representación, que generalmente no es más que un sustituto de su arte, puesto que este reside en su marcha, su ritmo, su duración, la experiencia del cuerpo en la superficie de la tierra.

Para otros artistas, las obras en la naturaleza son como haikus, son anotaciones que conservan la huella del momento. El ladrillo de un perro, una bandada de aves en la India. El paisaje se ha convertido en una realidad mental y física, recompuesta por el caminante.

Los artistas exploran el paisaje hacia sus límites inferiores poniendo en evidencia los componentes superficiales del suelo, su envoltura cambiante hecha de piedras, ramas, cortezas, hojas: observar el nuevo paisaje urbano y mostrar a través de la conciencia colectiva las alteraciones que produce el hombre.

Todos los artistas mencionados en este trabajo parten del arte como vehículo de conocimiento, que unido al paisaje observado sirve para comprender y desvelar la naturaleza, sin condicionar el conocimiento que tenemos de ella.

El presente texto ha contado con la lectura previa de los textos de Javier Maderuelo, teórico español especialista en Paisaje y Arte contemporáneo.

Matilde MARIN. (Argentina, 1948) Artista con trayectoria internacional, curso estudios en Zürich, Suiza. Premio "Jorge Romero Brest" a la trayectoria Asociación Argentina de Críticos de Arte. Premio Konex de Platino. Participa en Bienales Internacionales obteniendo el "Premio de la Bienal de Puerto Rico" y "Bienal de Cuenca", Ecuador. Últimos proyectos (2015) " El Manto del Océano" Bienal de La Habana. " La Persistencia del Arte" Galería Canem, Valencia, España (2014) "Una Línea continua - temas sobre el paisaje". Museo de Bellas Artes (sede Neuquén), Argentina. "Arte como palabra" Galería Sicart Barcelona España, (2012) "Cuando Divise el Humo Azul de Itaca", Centro Experimental del Teatro Colon, Bs.As. "Pharus", Galería Patricia Ready, Santiago de Chile. (2011) "Recorrido y visibilización de un archivo", Museo Reina Sofía, Madrid. "Arte Argentino Actual en la Colección MALBA", Bs. As. Argentina, (2010) "Argentina's Artistic Road to the Present", Akademie der Künste, Berlin. Colecciones: MALBA, Museo de Arte Latinoamericano, Buenos Aires, Argentina, Bronx Museum of the Art, New York, Museo Reina Sofía, Madrid, España. www.matildemarin.com

Reflejos en el agua

LUIS MUCILLO

No hace mucho tiempo, uno de mis alumnos de composición —un joven callado y talentoso que suele ocultar sus propósitos antes de realizarlos— me sorprendió con una miniatura para piano solo cuyo título, *Eau qui se presse*, tomado de uno de los poemas escritos en francés por Rainer Maria Rilke hacia el final de su vida, delataba la intención del compositor de traducir con medios musicales y a través de ciertos juegos pianísticos el rápido, distraído fluir de las aguas en algún íntimo remanso. Y como si el título y la sonoridad no bastasen para completar la evocación del paisaje, el corto poema de Rilke aparecía copiado en su integridad, a manera de epígrafe de la partitura. El lenguaje musical empleado era lo que llamaríamos un lenguaje “actual”, es decir que no se trataba de un ejercicio de estilo impresionista ni cabía en la pieza la intención de refugiarse con nostalgia en cualquier otro momento de la historia de la música. Y sin embargo, con humildad pero también con la fuerza de una elección tal vez no enteramente premeditada por su autor, pero que se le imponía por derecho propio, la pieza se inscribía con limpidez dentro de lo que podríamos considerar una suerte de tradición en la música de Occidente: la *transfiguración* de un paisaje acuático —sobre todo aguas tranquilas, aguas dulces y primaverales de fuentes o de ríos, así como también aguas durmientes en la inmovilidad de un estanque— en un equivalente musical, transformación o traslación muchas veces mediada por un texto literario, generalmente un poema o un poema en prosa que el compositor cita pero cuyas palabras se mantienen ocultas, no cantadas ni recitadas, porque si de una tradición se trata, ésta es más que nada una tradición de obras puramente instrumentales, especialmente de obras concebidas para un instrumento, el piano, que por una especial paradoja parece guardar

en lo profundo de su sonoridad velada y neutra los medios más eficaces para liberar la magia y los secretos portentos ligados al imaginario del elemento agua.

He hablado de una tradición de obras relacionadas con el espejo del agua y sus reflejos: quizás debiese referirme más apropiadamente a un gesto primordial casi arquetípico que retorna, a intervalos dados, en algunos compositores cuya imaginación parece particularmente sensible a la influencia, al dominio que ejerce el agua considerada como uno de los cuatro elementos: y así como el fuego suele inflamar la música visionaria de Skryabin, el agua se muestra como el elemento privilegiado en la obra de Debussy. En su ensayo *El agua y los sueños*, Gaston Bachelard ha mostrado la influencia del agua en la imaginación material de los poetas, esbozando al mismo tiempo una tipología que le permite distinguir entre aguas claras, dulces, primaverales y aguas profundas, durmientes y sombrías, ligadas estas últimas a lo que Bachelard clasifica (aludiendo al psicoanálisis) como los complejos de Carón y de Ofelia ; otra diferenciación correspondería a las aguas violentas. Suponiendo que algo parecido pueda aplicarse al imaginario de los compositores, intentaré seguir en estas líneas la vertiente de las aguas tranquilas así como la de las aguas profundas, dejando de lado las numerosas obras referidas al mar y a sus aspectos más amenazantes; ni el Navío Fantasma ni la furia de Poseidón contra Ulises ni el diálogo del viento y del mar me interesan por el momento, sino que prefiero entregarme al fluir de las aguas límpidas, al rumor de las fuentes, a las ondinatas entrevistas en los reflejos; también las aguas oscuras, las navecillas arrastradas por los cisnes del Otro Mundo serán objeto de divagación.

En el principio, en la época en que los poetas eran también compositores, los trovadores provenzales habrán sido los primeros en relacionar música y paisajes en sus composiciones que aliaban el poema a las notas de una melodía: y las aguas, las aguas claras de las fuentes en primavera, no dejan de ser mencionadas en sus versos: recordemos a Jaufré Rudel, y su canción que comienza: “*Cuando el río de la fuente/ como suele, se hace claro...*” o a Bernart de Ventadour, que en su famosa *Canción de la Alondra* describe la fuente de Narciso. Volveré a Narciso y a los trovadores, pero ahora quiero seguir el hilo conductor de una serie de obras instrumentales, donde el poema, si aparece, lo hace apenas como mediador entre el paisaje contemplado o soñado y la música resultante: busco un inicio al fluir de esta corriente y creo encontrarlo en el joven Franz Liszt. Liszt parece haber inventado, de una vez y para siempre, la mayor parte de las características de toda música para teclado inspirada en el imaginario de las aguas: y eso desde temprano, al menos desde 1836, época en la cual el joven virtuoso romántico viaja por Suiza en compañía de su amante, la Condesa Marie D’Agoult. Lejos del bullicio de la gran ciudad que es París, Liszt descubre a un tiempo la pasión del gran amor, la belleza de la poesía (a través de la lectura de Dante, Goethe, Byron) y la belleza del paisaje alpino. En sus momentos de ocio escribe cartas, pequeños artículos de viaje —impresiones de un turista— que serán publicados por un periódico parisino y reunidos luego en volumen bajo el título de *Lettres d’un bachelier és musique*, suerte de *pendant* y respuesta a las más conocidas *Lettres d’un voyageur* de George Sand. En este pequeño libro, entre frases grandilocuentes y exabruptos románticos, es posible leer esta declaración estética: “El músico, que toma su inspiración en la naturaleza, aunque sin copiarla, traduce en sonidos los misterios más íntimos de su propio destino”. La naturaleza, el paisaje inspirador, será un mediador entre el alma del compositor y los sonidos: el paisaje se tornará espejo de los sentimientos más íntimos.

Conmovido por la naturaleza, y siguiendo el ejemplo de los pintores que descubren los Alpes (Turner había hecho su primer viaje a Suiza en 1804, y retornaría muchas veces; Ruskin, “alma mater” de la minuciosa paisajística prerrafaelita, visitaría los Alpes en la década de 1840), Liszt compone un ciclo de composiciones relacionadas con el paisaje que se revela a sus ojos, suerte de diario de viaje traducido en sonidos: el *Album*

d’un Voyageur. Este ciclo temprano será objeto de una larga revisión años más tarde, convirtiéndose en el primer volumen (*Suisse*) de los *Années de Pèlerinage*: entre las piezas que lo integran, una, al menos, no sufrirá revisiones y restituirá, en su simplicidad aparente pero también en su perfección, la visión genuina de esos años tempranos: *Au lac de Wallenstadt*. Es ésta, quizá, la primera obra de Liszt fundada en el imaginario de las aguas. Poco tocada, seguramente porque su escasa dificultad digital excluye todo virtuosismo, esta pieza plantea el uso de ciertos recursos compositivos aptos para suscitar la imagen de las aguas del lago: por un lado, la mano izquierda fluye de manera continuada en un calmo ostinato rítmico, y las notas más empleadas en este diseño corresponden a los primeros armónicos de un la bemol grave que no aparece jamás en el transcurso de la composición; esta fundamental ausente y como sumergida es apenas sugerida por el reflejo de sus armónicos más próximos. Paralelamente, la mano derecha deja resonar una línea melódica basada en la escala pentatónica: hay un aire de gran simplicidad en todo esto, pero también la sensación de algo prístino, casi tan puro y remoto como ese tranquilo lago de montaña, sobre todo en la sonoridad abierta y al mismo tiempo algo lejana en tiempo y espacio musical de los intervalos de cuartas y quintas que permean la mano derecha. Una sección contrastante nos lleva progresivamente de la tonalidad principal, la bemol mayor, a aquella más distante de mi mayor: la modulación, que procede por un camino enarmónico, plantea delicados deslizamientos (por ejemplo: fa, fa bemol, mi natural) que bien podrían sugerir la irización de la superficie de las aguas. (De todo esto, Debussy, Ravel, Faure y otros se acordarán, en su momento). Nada de declaradamente descriptivo, ni programático, ni pintoresco en esta pieza llena de serenidad que apenas se limita a evocar un paisaje que se confronta con el del alma, como se deduce del epígrafe poético tomado por Liszt del *Childe Harold* de Byron, versos que contrastan la calma del lago con el tumulto del mundo que el poeta habita.

El mismo volumen de *Années de Pèlerinage* contiene otra pieza capital en el descubrimiento del imaginario de las aguas risueñas y primaverales: se trata de *Au bord d’une source*, música de gran virtuosismo pero también de extraordinaria delicadeza: cruzamientos de manos, festones de ornamentación cromática que surcan el teclado a toda velocidad para disolverse

dulcemente en las regiones más etéreas del piano, trinos, trémolos y volutas de arpeggios son parte de la superficie *encantatoria* de esta pieza. Bajo tan deslumbrante pátina de destellos, la estructura subliminal guarda similitudes con la música serena consagrada al lago: no solo las tonalidades principal y contrastante son las mismas, sino que abundan los pasajes pentatónicos comprendiendo acordes por quintas y cuartas y también los “declives” o deslizamientos cromáticos, procedimientos que, como hemos dicho, reaparecerán en buena parte de las obras de los impresionistas y en muchas composiciones del siglo XX consagradas al imaginario de las aguas. Pero sin duda la máxima expresión del simbolismo acuático en Liszt es su tardía *“Les jeux d’eau de Villa d’Este”* incluida en el 3er volumen de *Années de Pèlerinage*. Escrita en 1877, mientras Liszt residía en la Villa d’Este, en Tivoli, próxima a Roma, esta obra nace de la contemplación de las bellísimas fuentes que adornan los jardines que circundan la Villa. Pero nada hay de exterior o de abiertamente descriptivo en la música que emana de las fuentes. El virtuosismo de la escritura, trascendental, se ha interiorizado hasta tal punto que poco recuerda la pirotecnia sonora del joven Liszt. Diversos procedimientos de técnica pianística —arpeggios, largas secuencias que ascienden hacia el agudo para luego descender al registro central del instrumento, trinos y trémolos múltiples, notas repetidas, guirnalda de acordes “staccato” que rodean una línea melódica— nacen, se expanden y se desvanecen en el silencio o en el eco recogido por el pedal. Todos estos recursos pianísticos, cada uno de los cuales podría constituir el punto de partida de un estudio específico sobre determinado problema de técnica digital, se presentan claramente a la audición como diferentes formas de onda, materia vibratoria en movimiento cuyo gesto musical se refleja en el aspecto visual de la partitura, que por momentos hace pensar en las formas ondulatorias que aparecen en los cuadernos de trabajo de Paul Klee. Algunas de las figuraciones retienen una sonoridad arcaizante, como si realizasen la sublimación de la lectura de las obras de los clavecinistas franceses, por los cuales Liszt había cobrado interés. La tonalidad, tan diatónica por momentos, suena curiosamente descentrada, y los acordes tienen un valor puramente colorístico, anunciando o dando origen a lo que será el impresionismo musical; de esta tonalidad flotante se desprenden modos pentatónicos, contribuyendo a realzar la sensación de una música remota, inactual, al margen del



Ernest Chausson, Raymond Bonheur, Debussy y Mme Chausson a orillas del Marne (Luzancy, 1893).

tiempo: música como anterior a la Caída, replegada en la más íntima contemplación interior. No hay epígrafe poético, pero en el centro de la partitura encontramos una cita del Evangelio según San Juan: “El que beba de esta agua no volverá a tener sed, porque el agua que yo le dé se hará en él fuente de vida eterna”, palabras de Jesús a la Samaritana (Juan, 4, 14).

En un artículo sobre Liszt publicado en el periódico *Das Tagebuch*, Ferruccio Busoni afirmaba que “*Les jeux d’eau* continúan siendo el modelo para todas las fuentes musicales que han manado desde entonces”. Ciertamente, Debussy y especialmente Ravel han bebido de sus aguas, aunque los dos compositores franceses se diferencian notablemente en su manera de encarar el legado de Liszt y también en su exploración del simbolismo acuático. De los dos, Ravel será el más virtuoso; Debussy, el más reservado y secreto. Una pieza temprana de Debussy, “*En bateau*”, primer número de la *Petite Suite* para piano a cuatro manos (1889), abre la larga serie de sus obras signadas por el elemento agua. A primera vista, nada de particularmente remarcable en esta pieza, por lo demás encantadora, de un Debussy en ciernes: una plácida barcarola, en la cual se destaca, antes de retomar la parte principal, la fugaz

aparición de la escala de tonos enteros, trazo de exotismo sonoro que basta para provocar un breve estremecimiento ante el misterio. Probablemente los contemporáneos oían esta música tranquila, casi de salón, con otros oídos y detectaban en ella un perfume de novedad que ahora nos cuesta discernir. Prueba de ello, un poema en prosa de Alain-Fournier, *“La partie de plaisir”*, enigmático fragmento incluido en la recopilación póstuma *“Miracles”*, que parece haber sido pensado como intento de transposición literaria de *“En bateau”*, según lo revela la correspondencia de su autor, tentativa en sí misma lo suficientemente curiosa como para mencionarla; digno también de mención, ecos lejanos de este texto, entrelazados al recuerdo casi onírico de la travesía en barca narrada en *Sylvie* de Gérard de Nerval, resonarán en algún capítulo del *Grand Meaulnes*, la bella y tristísima novela de Fournier. Quizá el mundo temprano de Debussy corresponda adecuadamente a esa evocación tierna y algo ajada de la infancia perdida, de los amores inconfesados e imposibles en dominios misteriosos al borde de aguas tan desconocidas como las de los sueños, que constituyen la particular provincia de la imaginación que habita Alain-Fournier.

Entre *“En bateau”* y los extraordinarios *“Reflets dans l'eau”* para piano, obra esencial que data de 1905, Debussy habrá evocado el rumor de muchas aguas inquietantes. Habría que mencionar canciones como *“Le jet d'eau”*, parte del ciclo de cinco poemas de Baudelaire; las *“Sirénes”*, al final de los orquestales *“Nocturnes”*; más de una escena en *“Pelléas et Mélisande”*; los *“Jardins sous la pluie”*, en el ciclo pianístico *“Estampes”*; los tres movimientos sinfónicos, *“La Mer”*; y tantas otras, incluyendo diversas canciones, alguna de ellas con texto del propio Debussy. Entretanto, Maurice Ravel realiza su primera transposición de un imaginario ligado a las aguas tranquilas en una extraordinaria pieza para piano de 1901, *“Jeux d'eau”*. El título acepta y hasta subraya la relación con los *Jeux d'eau de la Villa d'Este* de Liszt, en cuya proximidad surgen nuevos juegos de arpeggios, nuevas figuras comparables a diferentes formas de onda, además de los consabidos cruzamientos de manos y otras fórmulas de alto virtuosismo interpretativo —trinos en el registro extremo agudo, glissando sobre las teclas negras— sumado todo ello a los recursos armónico-melódicos que ya hemos observado en las obras de Liszt objeto de nuestra atención: motivos derivados del re-

pertorio de intervalos de la escala pentatónica, sustentados por acordes “eufónicos” en la mano izquierda relacionados con la escala de los armónicos, conforman un entramado consonante de sonoridades “naturales” a las que se contraponen armonías cromáticas más ricas y complejas sometidas a una suerte de incesante deslizamiento, de suave declive en pendiente, sugiriendo quizá discretamente el perpetuo fluir acariciante de las aguas (¿quién podría afirmarlo? Todo en Ravel es enigma, fantasmagoría, prestigios de la simulación). Hay otros hallazgos: la aparición furtiva de las dos escalas de tonos enteros, así como el diseño de un arpeggio de segundas mayores que torna alrededor de sí mismo como si se tratase de las aspas de un molino indican posiblemente la influencia de Debussy, en cuya canción sobre Baudelaire ya mencionada, *“Le jet d'eau”*, el repetido motivo de la segunda mayor ligada a su reflejo en la octava superior destaca de manera relevante en el acompañamiento del piano, dando origen a un ostinato neutro, ceniciento, casi vacío, próximo a la imaginación de Mussorgsky. Otro artificio, una cadencia de gran virtuosismo hacia el final de la pieza basada en dos acordes perfectos a distancia de tritono (do mayor / fa sostenido mayor) no solo anuncia un memorable pasaje en *“Petrushka”* de Stravinsky, sino que también sugiere con su insoluble conflicto armónico que no todo es elegancia brillante y artificial en Ravel, ya que también existe un plano de oscuridad que puede abrirse paso hasta la superficie y enturbiar por un momento las imágenes límpidas del agua de la fuente. Como epígrafe, Ravel ha elegido un verso del poeta Henri de Régnier, *“Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille”*. Junto a poetas como Albert Samain, Vielé-Griffin, Maeterlinck y Verhaeren, Régnier formaba parte de la segunda generación del simbolismo francés, la de los “discípulos” que, según el crítico Jacques Rivière ocultaban con su resplandor efímero a los maestros de la “verdadera poesía” (Mallarmé, Verlaine, Rimbaud, Baudelaire...). Uno de los autores favoritos de Ravel, Régnier estaba casado con la hija de José María de Heredia, célebre entre los poetas del movimiento parnasiano por sus refinados sonetos, objetos verbales cincelados con la precisión de un trabajo de orfebrería. Los *Jeux d'eau* de Ravel podrían sin esfuerzo relacionarse con esa perfección impecable que era el ideal de los parnasianos y de sus acólitos: un objeto sonoro maravilloso, la joya magnificente de un genial artesano cuya imaginación ha sido cautivada por el espíritu secreto de las aguas.

Si pasamos a “*Reflets dans l'eau*” de Debussy, la primera impresión puede ser la de encontrarnos ante un agua más densa. Aun la tonalidad de re bemol mayor, con su predominio de las teclas negras del piano y el consiguiente tinte pentatónico, puede contribuir a esa sensación. Al principio, la sonoridad es aterciopelada y discreta: una guirnalda de acordes puramente diatónicos, con sugerencias de la escala pentatónica, rodea y envuelve un motivo mínimo de tres notas que repican como delicadas campanas: la bemol, fa, mi bemol. Se ha dicho que las tres notas corresponden a la idea de arrojar guijarros a la superficie calma de las aguas y que los acordes que se elevan y luego descienden hacia el grave del piano representan la onda expansiva resultante: una idea en cierto modo semejante a la postulada por Edgar Varèse en sus *Integrales* (1925) para vientos y percusión, obra basada en la observación de diferentes formas de onda de agua y cuya primera sección también es dominada por un motivo de tres notas recurrentes. El diatonismo inicial de Debussy da lugar a una sección de cromatismo insinuado y paulatinamente en aumento, conduciendo a una extraordinaria “quasi cadenza” magnificada por un extendido grupo ornamental, verdadero remolino de notas que asciende y desciende vertiginosamente: tal vez sea este el momento más luminoso de toda la pieza, con excepción del clímax que se alcanza más adelante, con énfasis en la escala de tonos enteros; el final retomará la atmósfera del comienzo, volviendo a la repetición obsesiva de las tres notas iniciales. Si se lo compara con Ravel, o aun con Liszt, el paisaje acuático de Debussy es mucho más oscuro, introvertido y misterioso. Monet y otros impresionistas han sido invocados como posible fuente de inspiración, pero esta teoría hace caso omiso de la curiosa falta de entusiasmo de Debussy ante al impresionismo pictórico: de hecho, sus pintores preferidos eran Turner y Whistler (a quien había conocido en el cenáculo de Mallarmé), además de Rossetti y los prerrafaelitas y, por cierto, las estampas orientales de Hiroshige y Hokusai. Por otro lado, “*Reflets dans l'eau*” no comporta un epígrafe literario como sucede en Liszt y Ravel, pero tal vez no sea erróneo suponer en esta obra la tácita connivencia poética de Edgar Poe, uno de los ángeles tutelares —ángel caído— de la imaginación de Debussy, lector ferviente de las traducciones de Poe realizadas por Baudelaire y Mallarmé. Si no me equivoco, los reflejos en el agua del título apuntan a alguna descripción de Poe, como por ejemplo aquel canal por el que se accede

al Dominio de Arnheim, tramo fluvial profundo y bordeado de márgenes oscurecidas por una impenetrable espesura de follaje, pero cuyas aguas resultan tan transparentes que la quilla del pequeño navío “que parece aprisionado dentro de un círculo encantado” se balancea a sí misma “sobre la de un barco fantasmal que, habiéndose dado vuelta hacia abajo por accidente, flotaba en constante compañía con el navío substancial, a fin de sostenerlo”. Algo similar sucede al comienzo de la segunda página de la pieza: los acordes que descienden en la mano derecha son reflejados paralelamente en un movimiento ascensional de octavas que surge de la zona más grave del instrumento, y que acompaña cada acorde descendente como su espejo fantasmagórico.

La imaginación de Ravel y Debussy ha sido solicitada, en sendas ocasiones, por las ondinas, esos espíritus elementales que habitan las aguas tranquilas y que simbolizan el aspecto erotizado, lo femenino de las aguas y también su peligro. Según Paracelso, las ondinas “se muestran en forma humana, son muy bellas y están impacientes de tentar con sus artificios”. Para el mitólogo A. H. Krappe, poseen un carácter ambiguo y maléfico que corresponde al lado traicionero de ríos, lagos y otras corrientes de agua dulce. Cabe recordar que Liszt precedió a Ravel y Debussy en esta vertiente, al escribir una canción sobre el poema “*Die Loreley*” de Heinrich Heine y sobre todo al realizar posteriormente la bellísima transcripción de la misma para piano solo. (La Loreley es una ondina germánica que aparece en la roca que lleva su nombre, en el Rin, y cuyo canto, como el de una sirena, atrae y pierde a los marineros imprudentes. Este ser legendario es en realidad una invención del s. XIX, fruto de la fantasía del poeta romántico alemán Clemens Brentano, que imagina un espíritu femenino ligado a las fases de la luna y encadenado como Melusina a un hechizo que solo podrá romper el hombre que acepte respetar y no transgredir el tabú de su periódica transformación lunar). Con “*Ondine*” de 1908, primer número de su tríptico para piano “*Gaspard de la Nuit*”, puede decirse que Ravel se lanza de lleno a los peligros del agua erotizada. Peligro es sin duda lo que acecha a cada instante al intérprete de esta obra, una de las más difíciles de todo el repertorio pianístico, deliberadamente tramada por su autor como una sucesión de escollos trascendentales, destinada a sobrepasar las dificultades técnicas acumuladas por Liszt y por otros compositores virtuosos,



Arthur Rackham, *Ondine*, 1909.

como Balakirev. Más allá de estas consideraciones relativas a “the fascination of what is difficult” (para decirlo con Yeats), “*Ondine*” puede escucharse como un extraordinario poema sonoro de las aguas, siendo o fingiendo ser una obra casi programática, basada en un texto del romántico francés Aloysius Bertrand, poeta extravagante de inspiración hoffmanesca y uno de los creadores, con Maurice de Guérin, del poema en prosa. Canto de seducción de la ondina que desea desposar

a un mortal que se resiste a sus encantos, el poema aparece reproducido completo, —no mero epígrafe— precediendo a la partitura. No obstante, ¿quién podría aseverar hasta que punto Ravel se deja guiar por este texto para ilustrarlo con su música? En apariencia, esa es la máscara que el compositor asume voluntariamente, aunque retiene para sí la ambigüedad de su personaje, la Ondina. Y si en esta música maravillosa nos es dado asistir a la sublimación de todos los artificios de evocación del agua que ya hemos enumerado en otras obras, también hay en ella mucho de nuevo y sorprendente: en el plano de la armonía, por ejemplo, el extraño entrecruzamiento de un acorde menor y su inmediata transformación en mayor en medio de un pasaje sobrecargado de trémolos y de resonancia de pedal, produciendo una irisación comparable, en la plástica, a los frottages de Max Ernst... Cuanto a la *Ondine* de Debussy, más tardía, escrita alrededor de 1912 e incluida en el segundo volumen de *Preludios*, depende mucho menos del virtuosismo instrumental que la de Ravel, pero no por ello deja de ejercer su críptica seducción mediante el uso de otros sortilegios: ya que el canto de este espíritu juguetón suele alejarse de la tonalidad convencional para entonar una melopea basada en un modo de seis notas (mi bemol, fa sostenido, sol, la, si bemol, re bemol) impregnado de exotismo oriental. Ningún epígrafe poético nos guía en cuanto a la inspiración de Debussy en esta pieza, pero nada impide conjeturar un estímulo visual: las ilustraciones del inglés Arthur Rackham para una edición de 1909 de “*Ondine*”, narración fantástica del romántico alemán Friedrich de La Motte-Fouqué. (Para formular esta suposición me baso en la circunstancia de que Debussy poseía y admiraba la edición de 1907 del *Peter Pan* de Barrie ilustrado por Rackham en un estilo caprichoso y sutil emparentado con el de los prerrafaelitas).

No me extenderé aquí sobre dos piezas pertenecientes al primer volumen de *Preludios* de Debussy, *La Cathédrale engloutie*, con su sugestión de campanas sumergidas y la aparición fantasmal de la mítica ciudad bretona de Kaer-Is, devorada por las aguas, y *Voiles*, evocación de inmóviles veleros en un agua calma, uno de los preludios más enigmáticos, a mi juicio, de todo el ciclo, con su utilización casi constante de la escala de tonos enteros —salvo por una fugaz interrupción de seis compases en la escala pentatónica— y con su estructura arquitectónica basada en el uso de la sección áurea como de-

terminante de las proporciones de duración de las secciones principales. En cambio quisiera referirme brevemente al trabajo de otros compositores de diversa proveniencia, contemporáneos de los impresionistas franceses, que han escrito obras bajo el influjo del imaginario de las aguas tranquilas. Uno de ellos es, a mi juicio, el americano Charles Ives (1874-1954), uno de los espíritus más originales e independientes de las artes americanas del siglo XX. Su Segunda Sonata para piano (más conocida como *Sonata Concord*), terminada alrededor de 1915, concluye con un movimiento lento consagrado al filósofo trascendentalista Henry David Thoreau, y este movimiento, calmo, introvertido y remoto, evoca con extraordinaria sutileza los rumores del agua en el estanque de Walden, próximo a la cabaña de Thoreau. Tonalidad y atonalidad, unificadas en una armonía compleja y sorprendentemente colorística, conforman una música de gran densidad, en la que largas secciones se definen por el uso prolongado del pedal, acumulando resonancias y mezclando variados materiales armónico-melódicos hasta obtener una suerte de bruma sonora. Hombre solitario, poco proclive a admirar a sus contemporáneos, Ives decía ignorar la música de Debussy y negaba cualquier influencia del francés sobre la suya. Esto no impide el reconocimiento de una afinidad subliminal entre ambos, al menos en la manera de entregarse a las ensoñaciones sugeridas por las aguas. Hay otro americano, mucho menos conocido, el injustamente olvidado Charles Griffes, (1884-1920), autor de poemas pianísticos como *The Lake at Evening* (con un epígrafe de Yeats) y *The Fountain of Acqua Paola* (inspirado en un poema del irlandés William Sharp). Griffes es un impresionista, por momentos muy próximo a Debussy, pero que conoce bien la música de Skryabin y puede servirse de sus recursos armónicos. *The Fountain of Acqua Paola* suma las influencias de Liszt, Ravel y Debussy para alcanzar un resultado original, partiendo de la habitual evocación pentatónica para aproximarse a un cromatismo exótico, que transforma las armonías a lo Skryabin en una sonoridad profundamente personal. En su soledad, en su alienación y en su curiosa originalidad, Griffes recuerda a aquel extraño pintor americano de marinas fantásticas e inquietantes, Albert Pinckham Ryder, otro soñador perdido en un mundo hostil a su sensibilidad. Con algo más de suerte, el polaco Karol Szymanowski, hacia la misma época, creó un mundo sonoro muy particular, equidistante de los impresionistas franceses,



Albert Pinkham Ryder, *Misty Moonlight*. Óleo sobre tela. Circa 1885.

de Stravinsky y de Skryabin, pero que tangencialmente roza las márgenes de la Escuela de Viena. A todo esto hay que sumarle la influencia de la poesía persa —la mística sufí de Hafiz y de Rumi— y de la cultura y la música de Oriente y Bizancio conocida de primera mano durante sus viajes a Sicilia y a África del Norte. Durante los años de la Gran Guerra de 1914, recluso en *splendid isolation* en su finca familiar de Tymoszkówka, Szymanowski creó sus obras más originales, caracterizadas por un atonalismo impresionista basado en la interacción de elementos muy simples —superposiciones pianísticas de teclas blancas contra teclas negras, uso de la escala pentatónica así como la de tonos enteros, modos hexacordales como el “acorde místico” de Skryabin— y sirviéndose de este lenguaje compuso algunas obras relacionadas con el imaginario de las aguas, como las *Métopes* para piano solo (*La isla de las sirenas*, *Calypso*, *Nausicaa*) y los dos primeros números del ciclo *Mythes* (*La fuente de Aretusa* y *Narciso*), para violín y piano. La escritura pianística alcanza en estas obras un nivel de complejidad incomparable, anticipando las excentricidades



John William Waterhouse, *The lady of Shalott*. Óleo sobre tela. 1888.

de Kaikhosru Sorabji y la inventiva extravagancia de nuestro contemporáneo Michael Finnissy (1946); también el violín es objeto de una escritura sumamente virtuosística y refinada. Los paisajes acuáticos de Szymanowski provienen de la mitología, y en los *Mythes* vemos reaparecer, como cerrando un ciclo de poesía, música y belleza, la fuente de Narciso cantada por los trovadores provenzales y descripta en el *Roman de la Rose*. Para un místico como Szymanowski, Narciso al borde de la fuente no se pierde en la contemplación arrobada, narcisista de su propia imagen en los reflejos del agua: al contrario, los ojos del ser Amado —el ojo es un agua— son la fuente y el espejo donde Narciso, por Amor del Otro, se pierde a sí mismo, como lo afirma el trovador Bernart de Ventadour en la *Canción de la Alondra*. (Sigo en esta exégesis del mito de Narciso las sutiles especulaciones del medievalista Charles Méla).

Cuando pienso en las aguas profundas —las aguas durmientes, maternas, del sueño y la disolución—, más allá del recuerdo de algún poema de Poe como *Ulalume*, la primera imagen que se presenta a mi mente es paradójicamente blanca y luminosa, la del cisne de Lohengrin. Cuántas veces en mi infancia habré soñado con el cisne conduciendo la navecilla ocupada por el resplandeciente caballero del Grial, deslizándose silenciosa-

mente por las aguas del Escalda. Estática y casi al borde del silencio es la música con la cual Lohengrin se despidió de su fiel cisne que retorna al reino del Grial, en la ópera de Wagner: el corto arioso del tenor es apenas puntuado por violines divisi en la región aguda, y luego por una suave mezcla de maderas que repite, en valores regulares y lentos, un enlace de acordes muy simple, sustentando un motivo de dos notas descendentes. Nunca mayor economía de medios ha generado tanto encantamiento. Pero el cisne y el caballero se relacionan también con el Otro Mundo de los muertos. El gran musicólogo —y esotérico— Marius Schneider ha señalado, en su estudio sobre el origen musical de los animales símbolos en la antigua mitología de los tiempos megalíticos, el papel místico del cisne, que concierne a la muerte y a la resurrección: el cisne y la barca funeraria son los símbolos esenciales de la navegación al Otro Mundo. Así es como el cisne recorre el río de la muerte en los infiernos del *Kalevala*, en la música sombría y visionaria del *Cisne de Tuonela* de Sibelius, cuya orquestación tanto admiraba Edgar Varèse. La barca —que también simboliza antitéticamente la cuna recobrada, el retorno a la protección del seno materno, según Bachelard— puede ser a su vez una góndola funeraria surcando la laguna de Venecia: en 1882, Liszt escribió en Venecia dos versiones de una barcarola errática, fragmentaria y angustiosa para piano solo que tituló *La lúgubre góndola*, fruto de una alucinación o de un sueño que resultaría profético, ya que dos meses después su amigo Wagner moría en Venecia, siendo trasladado en procesión funeral en una góndola. (Gerardo Gandini solía tocar esta música tan triste). Sin duda, algunas de las últimas barcarolas de Gabriel Faure se inscriben en la tradición de estas sombrías piezas de Liszt, y es difícil imaginar una música que represente mejor la sensación de deslizamiento sobre un agua inmóvil que estas obras de Faure, con su escritura pianística tan clásica y pudorosa encubriendo un lenguaje tonal que se disuelve y se extingue sin patetismo, decorosamente.

La barca funeraria sin timonel, que transporta a una muerta enamorada, es el motivo de *The Lady of Shalott*, poema de Tennyson inspirado en un episodio de *La Morte d'Arthur* de Malory: este poema debía a su vez inspirar a varios pintores prerrafaelitas, como Waterhouse, Holman-Hunt y Atkinson Grimshaw. Años atrás, yo mismo compuse una pieza basada en este motivo, titulada *Una barca en el río de los sueños*, pieza



John Everett Millais, *Ophelia*. Óleo sobre tela. 1851-52.

que sin duda dependía más de la relectura del hermoso libro de Julien Gracq *Les eaux étroites* que del poema de Tennyson; pero este no es el momento ni el lugar para hablar de mi música, aunque por lo pronto esta digresión me lleva a recordar que nunca ha habido una música prerrafaelita (así como nunca existió un ala musical del movimiento surrealista) o que si la hubo fue escrita nostálgicamente, a posteriori. En 1927 el compositor inglés Frank Bridge —más recordado como profesor de Benjamin Britten que por su música tan interesante y personal— compuso una pieza para orquesta de cámara, *There is a willow grows aslant a brook*, tomando como punto de partida

palabras del quinto acto de *Hamlet*, parte de la escena en que la reina Gertrudis narra la muerte de Ofelia. (De la barca sin timón nos hemos deslizado a lo que Bachelard denominaba complejo de Ofelia, la joven muerta —enamorada— cuyo cuerpo es arrastrado por la corriente). En el auge de la Hermandad Prerrafaelita John Everett Millais había pintado una bellísima Ofelia tomando como modelo a Elizabeth Siddal, la prometida de su amigo Dante Gabriel Rossetti; también hubo varias versiones de Ofelia por Odilon Redon, y sospecho que algo de inspiración pictórica subyace a la música de Bridge. Una rara avis en el paisaje musical inglés de su tiempo, Bridge

fue considerado por muchos como influido por la Escuela de Viena, si bien su relación con los Vieneses consiste eventualmente en una afinidad electiva con el lenguaje de Berg. En esta miniatura orquestal apretada y concisa su música fuertemente evocativa conjura en el teatro de la imaginación la corriente cristalina, el descenso de Ofelia a las aguas, el cuerpo arrastrado por el fluir del arroyuelo. Crepuscular, bañando en una atmósfera de misteriosa opacidad tímbrica complementada por armonías que se alejan de la tonalidad, poco en esta finísima pieza presagia lo que será el lenguaje áspero y asstringente del más famoso discípulo de Bridge, aunque Britten puede haber recordado fragmentos de esta obra al describir musicalmente a la Dama del Lago —otra peligrosa ondina— en la música que compuso para una producción artúrica de la BBC a fines de la década de 1930.

Nacido y muerto en Venecia, Luigi Nono es el autor de “...sofferte onde serene...” (1976) para piano y sonidos electrónicos, pensada para su amigo el pianista Maurizio Pollini. Una doble experiencia de duelo —en la familia de Nono y en la de Pollini— marca el origen de esta obra oscura, que el oyente podría asociar subjetivamente con *La lúgubre góndola* de Liszt. Tañidos de campanas distantes que resuenan día y noche a través de la laguna, se mezclan con la bruma y el sol y se tiñen de presagios y de significaciones variadas: y la vida sigue, en la espera serena del “equilibrio en el fondo de nuestro ser”, como dice Nono citando a Kafka. En 1993 “*La barque mystique*” para cinco instrumentos, de Tristan Murail, retoma en términos del “espectralismo” musical la inspiración pictórica al elegir como punto de partida una serie de pasteles de Odilon Redon que representan una barca de grandes velas y colores contrastantes, en la cual dos pequeñas figuras se alejan hacia lo desconocido, como al final del drama de



Odilon Redon, *La barca mística*. Pastel sobre papel. Circa 1890-95.

Yeats, *The shadowy waters*. ¿Es posible en nuestros días jugar con la ilusión de continuar escribiendo música bajo la inspiración de la naturaleza y de los cuatro elementos, en un mundo en el que toda belleza parece ensombrecida, abismada y sin sentido? Compositores como el recordado Toru Takemitsu, Kaja Saariaho y Marta Lambertini han producido obras que renuevan musicalmente el imaginario de las aguas y que recurren a la mediación de la plástica o del texto poético. Otros continúan —y continuarán, supongo— en esa corriente de precaria pero sostenida resistencia lírica. Aunque se trate de una tenue esperanza, frágil como “*la rama del blanco espinol temblorosa en la noche bajo la helada lluvia/hasta que al día siguiente/ el sol se extiende por las verdes hojas y las ramas*”.

Luis Mucillo. Compositor (Rosario, 12.12.1956), tuvo como principales maestros a Gerardo Gandini y Francisco Kröpfl. Becado por el DAAD de 1979 a 1984, estudió en la Escuela Superior de Música de la Universidad de Colonia y desarrolló parte de su carrera en Alemania y posteriormente en el Brasil. Obtuvo, entre otras distinciones, el Primer Premio Nacional de Música en 2014, así como el Primer Premio Internacional de Composición Sinfónica de Trieste (Italia) en 1987, el Primer Premio Municipal de la Ciudad de Buenos Aires (2006), el Premio Clarín-Espectáculos (2005) y el Premio Konex: Diploma al Mérito por su trayectoria (2009). Desde junio de 2015, integra la Academia Nacional de Bellas Artes como Académico de Número. El catálogo de Luis Mucillo incluye numerosas composiciones sinfónicas, para piano (su instrumento) y diversos ciclos de canciones.

La naturaleza simbolizada por el arte: relaciones entre el *land art* y el arte primitivo

ESTELA OCAMPO

Para las sociedades ágrafas la relación entre el Hombre y la Naturaleza es indisociable y está en estrecha unión con los espíritus trascendentes. No se trata solamente del respeto al ámbito natural en el que se desarrolla la vida de estas sociedades, sino fundamentalmente del profundo proceso de simbolización que se realiza sobre la Naturaleza. La Naturaleza es fuente de conocimiento, como explicara de manera definitiva Lévi-Strauss en *El pensamiento salvaje*, pero también es el hábitat de las fuerzas trascendentes que actúan sobre la vida de los hombres. Todo su territorio es, a sus ojos, la huella de un drama sagrado desarrollado en la época mítica. El paisaje, así, en cuanto remite a los antepasados totémicos, forma parte de la historia de los hombres. Para salvaguardar esta relación y que los espíritus trascendentes beneficien a los hombres se realizan múltiples ritos, dentro de los cuales el arte juega un papel de fundamental importancia. Danza, canto, pinturas corporales, acciones en el seno de la naturaleza, aseguran que esta relación fundamental no se verá deteriorada.

La capacidad de acción de los objetos estéticos en el ritual es un elemento clave de la religiosidad primitiva, hasta el punto de convertirse muchas veces su realización en el ritual. El acto estético (pintar, esculpir) y el acto ritual se han fundido en uno solo, indisociables. El rito, realizado con una funcionalidad, depende del acto estético (pintar o esculpir en su transcurso) o del objeto estético para su realización y efectividad. Y, a la inversa, el acto estético recibe su razón de ser del acto ritual en el que se manifiesta.

Es lógico, entonces, que cuando los artistas, en las décadas de 1960 y 1970, modificaron sustancialmente su idea de obra, de público y de ámbito propio del arte, planteando la necesidad de salir de los ámbitos artísticos para desarrollarse en el seno del mundo, se encontraran con las formas y significados del arte primitivo.

A través de un amplio abanico de aspectos diferentes, los artistas se identifican, de manera formal pero también ideológica, con la relación con la naturaleza presente en las sociedades primitivas. Al desaparecer de la obra la *reproducción* de la naturaleza, y sustituirla por una *intervención directa* sobre la naturaleza, los artistas del *land art*, como los hombres de las sociedades ágrafas, producen una naturaleza simbolizada, una naturaleza humanizada.

La premisa de esta nueva actitud frente a la relación entre Arte y Naturaleza pasa por la experiencia de una comunión panteísta con ella, tal como se realiza en el seno de las sociedades primitivas. Andy Goldsworthy, Ana Mendieta, Michael Heize o Richard Long inician sus acciones artísticas con una actitud casi religiosa, tal como ellos mismos la describen. A manera de ejemplo, dice Goldsworthy:

“When I began working outside, I had to establish instincts and feelings for Nature: some I never had, while others I had not used since childhood. I needed a physical link before a personal approach and relationship could be formed. I splashed in water; covered myself in mud, went barefoot and woke with the dawn”.¹

O Ana Mendieta cuando dice:

*“Mi arte se basa en la creencia de una energía universal que corre a través de todas las cosas: del insecto al hombre, del hombre al espectro, del espectro a las plantas, de las plantas a la galaxia. Mis obras son las venas de irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo.”*²

1. <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/>. Consulta el 19 de junio de 2016.

2. Horsfield y García-Ferraz, 1987.

Y completa:

*“Fue durante mi infancia en Cuba cuando por primera vez me fascinaron las culturas y el arte primitivo. Parece como si esas culturas tuviesen un conocimiento interno, una cercanía a las fuentes naturales. Y es este conocimiento el que da realidad a las imágenes que han creado. Este sentido de lo mágico, del conocimiento y el poder que se encuentra en el arte primitivo ha influenciado mi actitud personal hacia la creación artística. Durante los doce últimos años he estado trabajando en el exterior, en la naturaleza, explorando la relación entre yo misma, la tierra y el arte.”*³

Pero los artistas no buscan solamente su propia experiencia personal sino también producir en el espectador de la obra una experiencia similar, que, además, conmueva sus estructuras de comportamiento y pensamiento establecidos. Esta vertiente cuestionadora hace que los movimientos ideológicos más característicos de nuestros días se relacionen con el *land art* por distintos caminos. Ana Mendieta aúna su postura feminista crítica con el papel otorgado a la mujer en la sociedad contemporánea con la reivindicación de lo femenino a través de los cultos a la fertilidad de las sociedades primitivas y la idea de la “madre tierra”. El *land art* tiene un contenido ecologista y crítico del deterioro de la Naturaleza producido por la sociedad industrial en, por ejemplo, la obra de Smithson, con sus monumentales vertidos o con sus intervenciones situadas en zonas completamente devastadas por la actividad industrial. Otras veces las obras han surgido de encargos para, por medio de ellas, reacondicionar zonas completamente arruinadas, como es el caso de las *Effigy Tumuli* de Heizer que debían reforestar una zona minera abandonada por la acidificación total del suelo.

Cuerpo y Cosmos son dos conceptos de extraordinaria trascendencia para las sociedades primitivas, conceptos muy interrelacionados dado que para la concepción de las sociedades primitivas los órdenes natural, humano y divino forman un Todo indisoluble e indisociable. Una invisible línea significativa recorre los distintos mundos, y anuda al Hombre y la Naturaleza. Esta unidad significativa existe también en los artistas de las décadas de 1960 y 1970, que en muchos casos pasan de lo que se podría encuadrar en el *land art* al *body art*,

en la medida en que el Cuerpo es también la posibilidad de experiencia del Cosmos.

Desde un punto de vista significativo es evidente que el *land art* comparte con el pensamiento primitivo la idea de que el Hombre forma parte indisoluble de la Naturaleza y de que esta relación es mucho más profunda y trascendente que la meramente utilitaria que ha establecido la sociedad capitalista. El término *land art*, aunque sea poco preciso, denota, sin embargo, la peculiar relación que estos artistas tienen con la Tierra, entendida en sentido cósmico, y con los otros tres elementos que están presentes en todas las cosmologías: el agua, el fuego y el aire.

Los *earth and body works* de Mendieta son unas intervenciones en las que la artista inscribe su propio cuerpo en el paisaje, muchas veces en un desarrollo ritual personal, de purificación y trascendencia. En muchos casos de su serie *Siluetas* no se trata de un cuerpo sino de una huella, dejada en la materia, y en la que la artista ha trabajado con tierra, con fuego, con agua. La idea de la transformación preside estas obras, perecederas por definición y documentadas mediante fotografías. Performance, por otra parte, en la que no existe espectador y que se constituye fundamentalmente en una experiencia de la artista. Dice Mendieta:

*“He estado llevando a cabo un dialogo entre el paisaje y el cuerpo femenino (basado en mi propia silueta). Creo que esto es un resultado directo del haberme arrancado de mi tierra natal durante mi adolescencia. Estoy abrumada por el sentimiento de haber sido moldeada por el útero (naturaleza). Mi arte es la manera en la que restablezco los lazos que me unen al universo. Es un retorno a la fuente materna.”*⁴

Es indudable que más allá de la gran riqueza de obras y postulados que tiene el *land art*, desde obras monumentales y perennes a otras minúsculas y efímeras, su común denominador es la actuación *en la naturaleza*. La Naturaleza no es un marco, un ambiente o un espacio que alberga la obra, sino que forma parte de la obra misma, hay una relación de pertenencia recíproca. En el caso del arte primitivo esta doble pertenencia es inexcusable, puesto que las distintas intervenciones siempre se

3. Horsfield y García-Ferraz, 1987.

4. Horsfield y García-Ferraz, 1987.



Ana Mendieta, *Flowers on a Body*, El Yagul, México, 1973.

realizan en un sitio específico, un espacio cualitativo señalado por un relato mítico o consagrado como un lugar ritual. En este sentido, podemos recoger algo del significado de “lugar necesario” en las obras de los artistas del *land art* como por ejemplo en *Doble negativo* de Michael Heizer, indisoluble del paisaje al que pertenece. Otra obra de Heizer, *Complex I*, tiene su inspiración en el Juego de Pelota de Chichén Itzá, un edificio realizado para albergar el juego ceremonial que, entre la mayoría de los pueblos mesoamericanos, significaba la lucha



Michael Heizer, *Complex I*, Garden Valley, Nevada, 1972-1974.

entre la luz y las tinieblas, que simbolizaba el paso de la noche al día. Un juego, y por ende un edificio, con profundos significados rituales. La obra de Heizer estiliza la serpiente que recorre todo el edificio precolombino, y que es, a su vez, uno de los elementos simbólicos más importantes. El interés de Heizer por los monumentos precolombinos viene desde su infancia, cuando acompañaba a su padre, etnólogo y arqueólogo, en excavaciones en América Central. La escala monumental, tal como está presente en las culturas cosmológicas, contribuye a subrayar el valor cósmico que poseen, su relación con un mundo trascendente.

La relación de las sociedades ágrafas con la naturaleza se expresa también en los antepasados totémicos, que en su mayoría son los antepasados divinos de los animales propios de su hábitat. Heizer se inspira en esta relación en su obra *Effigy Tummuli*, en la que la referencia a la cultura de las civilizaciones indígenas del Mississippi, los Mound Builders, es explícita. Realizada en una explotación minera abandonada, consiste en una serie de esculturas colosales, inspiradas en los tumuli aborígenes, con formas abstraídas de cinco animales propios de la zona: una araña de agua, una rana, una tortuga, un pez-gato y una serpiente. La forma estilizada del animal solamente se percibe desde el aire, como ocurre con la mayoría de las figuras representadas en el suelo por los indígenas precolombinos, haciendo claramente patente con ello que estas formas no estaban destinadas a ser vistas por los humanos sino por los dioses.



Michael Heizer, *Effigy Tumuli*, Buffalo Rocks, Illinois, 1985. Water Strider, Frog, Catfish.

En este contexto la referencia a las líneas de Nazca es ineludible. No solamente por las similitudes formales con la obra de muchos artistas del *land art* sino porque ellos mismos, por ejemplo Long, Smithson o De María, se han referido a esta monumental obra precolombina.

Una de las obras pioneras de envergadura monumental es la *Spiral Jetty* de Smithson. Realizada en un gran lago de aguas coloreadas por la presencia de bacterias, el Great Salt Lake de Utah, se trata de un gran muelle en forma espiral. El agua coloreada debía servir de fondo a la escultura y estaba previsto que la naturaleza actuara sobre ella, como ha sucedido. De hecho, en la actualidad la espiral está sumergida y su vista es muy distinta a la que tenía cuando Smithson la terminó.

Smithson, que como muchos de los artistas del *land art* procede del arte conceptual, establece unas categorías para entender su obra: el *site* y el *non-site*. El *non-site* es un espacio artístico (galería, museo) y el *site* es un espacio no artístico, exterior, en el que se desarrollará la obra. El *non-site* proporciona información del *site* por medio de fotos, mapas, films y de



Robert Smithson, *Spiral Jetty*, Rozel Point, Great Salt Lake, Utah, abril 1970.

los contenedores expuestos en las galerías que poseen materia del *site*. En el caso de *Spiral Jetty* el sistema del *non-site* jugó un rol importantísimo, ya que Smithson realizó un texto, fotos y un film, que documentaban la obra pero también formaban parte de ella. En el film las referencias primitivistas son muy claras, con la comparación de los *bull-dozers* con dinosaurios e imágenes representando el origen del mundo. Smithson sugiere, además, que su espiral alude a un mito de los aborígenes del lugar que narra los fuertes torbellinos que producía el lago y que llevaban sus aguas del lago al océano.

Tan importante como la noción arcaica de la tierra, que todos los artistas del *land art* tienen en cuenta, es la idea del tiempo, del Cosmos, asociado al ritmo de la naturaleza, a las estaciones y a los solsticios. En este sentido es emblemático para la mayoría de ellos el monumento de Stonehenge, un conjunto lítico realizado en distintos momentos durante el neolítico, cuyas coordenadas marcaban los solsticios. Pero si bien para las sociedades arcaicas la importancia del cómputo del tiempo, realizado sobre la base de una observación estricta de los solsticios y de la revolución de los astros, era fundamental porque

regía el ritmo de siembras y cosechas, en general estos sitios eran espacios rituales, lugares en los que podía darse una comunicación cósmica con los seres sobrenaturales.

Nancy Holt quiere rescatar esa experiencia de lo cósmico, y a su vez producirla en el hombre actual, en una serie de obras de las cuales *Sun Tunnels* es paradigmática. La obra, realizada sobre un terreno comprado por la artista en el nordeste de Utah, consiste en 4 enormes tuberías, de 6 m de largo y 2,50 m de alto, enfrentadas dos a dos, alrededor de un espacio vacío circular. Los tubos están orientados en función de los solsticios de verano y de invierno y en su superficie se realizaron agujeros correspondientes a las principales constelaciones, cuyo tamaño es proporcional a la importancia y luminosidad de las estrellas. Esta instalación en el desierto debe mostrarnos, a través de nuestra experiencia individual, la dimensión cósmica del tiempo. La tierra se pone en relación con las estrellas y el Sol, formando parte de un paisaje estelar, planetario, para proporcionar al hombre moderno el sentimiento de pertenencia al cosmos, que para las sociedades primitivas y arcaicas es parte ineludible de su sistema de pensamiento. El tiempo y el espacio se anudan en muchas mitologías primitivas. El tiempo es el tiempo del origen del mundo, el tiempo en el que actuaron los ancestros, narrado por los mitos y actualizado en los ritos. El espacio posee las huellas de su actuación, en forma de lugares sagrados, monumentos que marcan algún hecho del origen de los tiempos narrado en los mitos, geografía ritualizada. Esta relación es inherente a todas las cosmologías primitivas, el tiempo y el espacio son cualitativos, significativos, nunca neutros.

El caso de los indígenas australianos es particularmente afín a algunas de las formas del *land art* porque su mitología se encuentra casi por completo encarnada en el territorio, es la suya una territorialización del mito. Los ancestros míticos dieron forma al mundo, creando todos los seres a medida que recorrían enormes distancias. Los mitos relatan sus peregrinaciones de una forma extremadamente detallada. Todo lo existente, se trate de un curso de agua, de una montaña, un animal, una institución o una práctica está cargado de significado, existe, porque ha sido creado por los ancestros originarios. Acabada la época ancestral, un lazo significativo se estableció entre los hombres, su geografía mística, es decir su territorio,



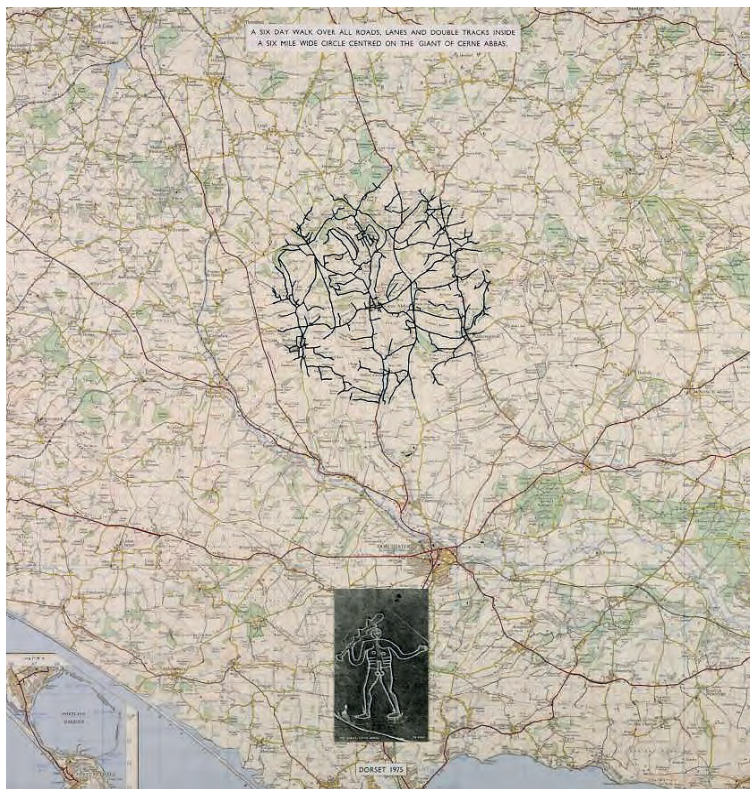
Nancy Holt, *Sun Tunnels*, Great Basin Desert, Utah, 1973-1976, det. Puesta de sol, solsticio de verano.

y la responsabilidad humana de mantener el territorio vivo, es decir fértil. La geografía ha quedado profundamente impregnada del relato mítico, adquiere su sentido gracias a ella, y los indígenas, mediante los ritos reactualizan la historia sagrada.

Por ello, la orientación geográfica está en relación con esa historia mítica y por ejemplo, para llegar a un lugar sagrado no se tomará cualquier camino, o el más corto, sino el que los ancestros recorrieron según está narrado en el mito. Es decir, existen “rutas”, que los iniciados conocen, y que están en relación con la historia mítica. Las ceremonias rituales, consistentes muchas veces en peregrinaciones similares a las de los ancestros, recrean el mundo. Estos recorridos míticos aparecen representados en las pinturas, significados por líneas que unen diferentes sitios o por las pisadas que representan precisamente las peregrinaciones, ancestrales y reactualizadas ritualmente. Esta idea que hemos comentado, presente en la mitología australiana, de apropiarse de la tierra mediante el recorrido, que adquiere su fundamentación en un previo deambular ancestral, puede retomarse en las huellas humanas representadas

en la obra de Denis Oppenheimer y fundamentalmente en la obra de Richard Long.

Cuando Long realiza su performance de 1975, *6 días alrededor del gigante Cernes Abbas* en Dorset, está reactualizando la figura mítica a través de su acción, haciendo presente un tiempo arcaico. Sin duda, lo más característico de la obra de Long tiene que ver con sus recorridos en distintas geografías. El tiempo se une al espacio, pues el artista va adentrándose en el paisaje en un tiempo que está medido por su propio cuerpo, por su ritmo y su resistencia. Long realiza mapas de sus recorridos, como en *A walk of four hours and Four circles*, realizada en Inglaterra en 1972, pero sus mapas son equivalentes a las pinturas australianas, no reflejan el recorrido real del artista sino que marcan una geografía simbólica. En el caso de Long no se nos dice cómo el artista pasa de un círculo a otro, ni el



Richard Long, *A Six Day Walk over all Roads, Lanes and Double Track inside a Six-Mile-Wide Circle Centered on the Giant of Cerne Abbas*, 1975.



Andy Goldsworthy, *Floating hole*, Loughborough, Leicestershire. Septiembre 1986.

tiempo preciso que su recorrido ha insumido. El mapa simboliza su recorrido. La diferencia entre los aborígenes australianos y la obra de Long es también clara: mientras que los aborígenes convierten el recorrido de la geografía en una rememoración de su historia sagrada, para Long su caminar es su manera de hacer arte. En un caso se trata de caminar como rito, en otro caminar como arte, pero en sus diferencias muchos puntos de contacto aparecen. La obra que menciona Long como inaugural de su actividad artística es *A line made by walking*, un sendero realizado en la hierba por el caminar reiterado del artista, fotografiado en blanco y negro. La radi-



Andy Goldsworthy, *Ice arch*, Hampstead Heath, London. 30 de diciembre de 1985.

calidad de esta propuesta, el acto de ir y venir hasta diseñar la línea, tenía antecedentes en otras intervenciones sobre lo real, pero fue la primera vez que realizó “arte en el caminar”, fórmula que puede resumir su actividad futura. Este ir y venir traza otro puente con la marcha del aborigen: es el cuerpo el que deja la huella sobre la geografía, son sus pisadas, su ritmo que no vemos ya que el espectador nunca está presente en el momento en que Long realiza su obra.

Actuar *sobre* y *en* la naturaleza supone admitir como premisa que su poder de destrucción, una de sus formas de manifestación siempre tenida y admirada por los hombres, estará presente y condicionará la obra. Aun cuando su estructura sea de suficiente consistencia, como es el caso de la *Spiral Jetty* de Smithson, la naturaleza acaba por modificarla o destruirla. En el arte primitivo muchas obras están concebidas para ser abandonadas en el seno de la naturaleza, que actuará sobre ellas. Así, en algunos casos, esculturas de antepasados, parafernalia ritual, u objetos de rituales mortuorios son abandonados, luego de realizado el ritual. En la medida en que los materiales del arte primitivo son materiales naturales, la naturaleza terminará por destruirlos, en lo que constituye el paso final del ritual. La utilización de materiales naturales: flores, frutos, hojas, cortezas de árbol, restos de animales, es consustancial al arte primitivo. En su arte corporal o en sus esculturas, los artistas primitivos rescatan el color o la forma de los elementos naturales para componer con ellos sus obras. Una gran parte



Andy Goldsworthy, *Balanced ice column*. Helbeck Craggs, Cumbria. 5 de enero de 1985.

de artistas del *land art* se inscribe en la realización de obras efímeras, trabajando con flores, hojas, agua, viento o polen, lo que supone que en muchos casos la obra apenas resistirá el tiempo necesario para ser fotografiada. Andy Goldsworthy, Nils-Udo o Wolfgang Laib trabajan con elementos proporcionados por la naturaleza, en el seno de la naturaleza y sin medios técnicos ajenos a ella. Dice Goldsworthy:

*“I want an intimate physical involvement with the earth. I must touch. I take nothing out with me in the way of tools, glue or rope, preferring to explore the natural bonds and tensions that exist within the earth. The season and weather conditions determine to a large extent what I make. I enjoy relying on the seasons to provide new materials”.*⁵

5. <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk/extracts/>. Consulta el 19 de junio de 2016.



Andy Goldsworthy, *First red pool*, Morecambe Bay, Lancashire. Febrero 1977.

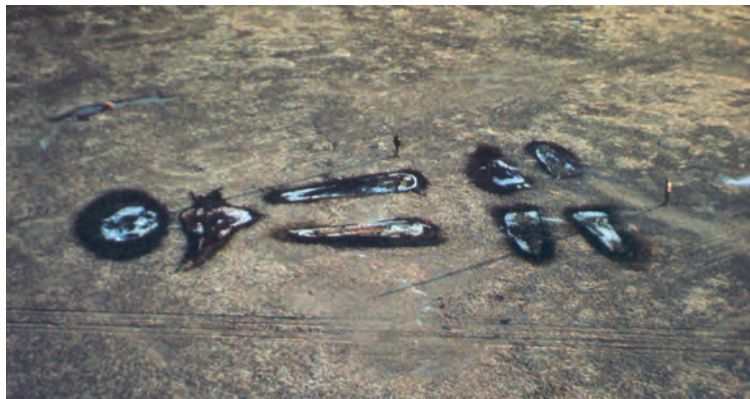
Pero si bien su obra se realiza exclusivamente con elementos e instrumentos provistos por la naturaleza, es evidente su carácter de artificio, que hace que en la fotografía no la confundamos nunca con una creación natural. Las formas geométricas, como las espirales o los círculos, que son las fundamentales en prácticamente todos los artistas del *land art*, se convierten en agujeros. Los agujeros tienen para el artista propiedades mágicas, son instancias de pasaje hacia otro mundo. Uno de los rasgos de mayor originalidad de Goldsworthy es el utilizar la acción del frío sobre el agua como elemento para la obra. El hielo, la nieve son también la mayor metáfora de la fugacidad. En el documental *Ríos y Mareas*, una filmación de



Nils-Udo, *El Nido*, 1978.

su actuación en plena naturaleza, vemos a Goldsworthy en un río de Penpont, en Escocia. El artista elige un trozo de mineral, rico en óxido de hierro, encontrado al borde del río y lo muele cuidadosamente para obtener el pigmento con el cual teñirá sus aguas y los pequeños charcos que se forman entre las rocas. En el monólogo que acompaña su actuación, Goldsworthy relata que esa piedra al molerse y diluirse en agua es roja porque contiene hierro, igual que la sangre humana que por eso también es roja.

No muy distinto al proceder de Goldsworthy es el de los aborígenes australianos. Los sitios en los cuales se encuentran los pigmentos naturales son considerados sagrados y la asociación entre el ocre rojo y la sangre es idéntica. Por ello, las pinturas sobre corteza de eucalipto se realizan sobre un fondo de ocre rojo que significa la sangre de los antepasados. La realización de la pintura sobre corteza, igual que la utilización del pigmento en la pintura corporal o en los enterramientos, significa la trascendencia de lo real para lograr una conexión con el mundo de los antepasados. La postura religiosa, en un sentido amplio, de



Michael Heizer, *Primitive Dye Painting 1*, Coyote Dry Lake, California, 1969.

Goldsworthy, su idea de trascendencia a través de la obra y de su conexión con la naturaleza lo relaciona con la acción de simbolizar los elementos naturales de los aborígenes australianos.

De similar inspiración por su sutileza es la obra del artista bávaro Nils-Udo, que trabaja desde 1976 en plena naturaleza. En el caso de Wolfgang Laib no se trata de un trabajo en la naturaleza, puesto que sus obras se exponen en galerías, pero su material es siempre natural. Particularmente remarcables son sus obras con polen, que recoge cuidadosamente durante más de medio año, acción que forma parte de la obra y que, por lo tanto, no es delegada en ninguna otra persona. Sus tapices de polen hacen pensar en la pintura, especialmente porque el polen en esa concentración tiene un color de extrema saturación. La pequeña escala, la fragilidad, la fugacidad, se expresan en sus pequeños montículos de polen como en las *Cinco montañas que no se pueden escalar*, que metafóricamente expresan la idea de que la parte más ínfima del universo lo resume y contiene todo.

Efímera es, por definición, la pintura sobre el terreno. Muchos grupos indígenas, como los Navajo en Estados Unidos, o los aborígenes del centro de Australia, realizan pinturas con arenas coloreadas y pigmentos minerales sobre el suelo del desierto. Michael Heize realiza la obra *Primitive Dye Painting* siguiendo el mismo ejemplo. En el caso de los indígenas la funcionalidad de estas pinturas es eminentemente ceremonial y ninguna conservación es posible, aunque las formas no se pierden y vuelven en posteriores obras. De la obra de Heize

sólo quedará la fotografía. Si bien su finalidad es estética, el acto de realización retoma íntegramente la idea primitiva de la pintura en un contexto ritual y con unas características que solamente pueden servir para un momento especial y luego deben desaparecer.

La confluencia entre el *land art* y el arte primitivo es de una gran variedad y riqueza, de la que solamente hemos dado algunas pinceladas. Pero algo muy importante subyace en ambos casos y los anuda de manera sustancial: la simbolización de la naturaleza que deviene, por la intervención artística en su seno, plena de significado.

Bibliografía

- BOETTGER, Suzaan, *Earthworks: Art and the Landscape of the Sixties*, Berkeley, University of California Press, 2002.
- BURNS COLEMAN, Elizabeth, "Appreciating "Traditional" Aboriginal Painting Aesthetically", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 62, Num 3, verano 2004.
- CARUANA, Wally, *El arte aborigen*, Barcelona, Destino, 1997.
- FLAM, Jack, (ed.), *Robert Smithson: the collected writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- FRY, Edward F, (ed.), *Robert Morris: works of the Eighties*, Chicago, Museum of Contemporary Art, 1986.
- GARRAUD, Colette, *L'idée de nature dans l'art contemporain*, Paris, Flammarion, 1994.
- GOLDSWORTHY, Andy, <http://www.goldsworthy.cc.gla.ac.uk>
- HORSFIELD, K., Garcia-Ferraz, N. y Miller, B. (directores). Ana Mendieta, *Fuego de Tierra* [Video], 1987.
- LONG, Richard, <http://www.richardlong.org>
- MORPHY, Howard, *Aboriginal Art*, London, Phaidon, 1998.
- MORPHY, Howard, *Becoming Art. Exploring Cross-Cultural Categories*, Oxford-New York, Berg, 2007.
- MORRIS, Robert, *Continuous project altered daily : the writings of Robert Morris*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1993.
- MYERS, Fred, *Painting Culture. The making of an Aboriginal High Art*, Durham and London, Duke University Press, 2002.
- OCAMPO, Estela, *El Fetiche en el Museo*, Madrid, Alianza, 2011.
- SMITHSON, Robert, *Robert Smithson : el paisaje entrópico : una retrospectiva 1960-1973*, IVAM, Centre Julio González, 22 abril/13 junio 1993.
- TIBERGHIE, Gilles, *Land Art*, Paris, Carré, 1995.
- VVAA, *Land and Environmental Art*, London, Phaidon, 1998.
- VVAA, Ana Mendieta, Santiago de Compostela, Polígrafa, 1996.

Estela OCAMPO. Profesora titular de la Universidad Pompeu Fabra de Barcelona. Fue directora del Institut Universitari de Cultura de la Universidad Pompeu Fabra (2008-2013). Directora de CIAP, Centro Investigador en Arte primitivo y Primitivismo, de la Universidad Pompeu Fabra. Ha tenido proyectos de investigación subvencionados por el Ministerio de Educación y Ciencia de España sobre *Arte Primitivo* (1997-2003) y sobre *Primitivismo y arte moderno* (2007- 2016). Ha impartido numerosas conferencias y seminarios en España y América. Es académica correspondiente en España de la Academia Nacional de Bellas Artes de Argentina. Ha organizado las exposiciones *Art Precolombí en colleccions privades catalanes*, *Tesoros de la cerámica precolombina*, *Cuerpo y Cosmos*. Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas, y crítica de arte en los periódicos *El País* (Madrid) y *La Vanguardia* (Barcelona). Entre sus libros se cuentan: *El Impresionismo*, *Apolo y la Máscara*, *El Arte Precolombino*, *Diccionario de términos artísticos y arqueológicos*, *El Infinito en una hoja de papel*, *Teorías del Arte*, *Cinco lecciones de amor proustiano*, *El arte precolombino de América del Sur (I)*, *El arte precolombino de México (II)*, *El Fetiche en el Museo*. *Aproximación al arte primitivo*.

Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre

MARCELO OLMOS

Existen maneras de hacer paisaje, de tomar un instante del espacio y materializarlo a través de la imagen. También la palabra tiene la capacidad de hacerlo, en una frase, en un poema, y deslumbrarnos con la evocación de un instante de esa naturaleza dominante. Los sentidos están presentes, porque el sonido es evocador de esas presencias, como también el olfato. También tomar una idea de la naturaleza y convertirla en un paisaje a través de la materialización en una instalación, en un espacio envolvente, en un microcosmos colocado en un fanal. Ambas maneras de hacer paisaje me parecen que suman otras formas de interpretar la naturaleza y atrapar parte de su presencia.

Me propuse mencionar cómo el poder de la palabra tiene también el poder de construir una imagen, porque vivo en una provincia pródiga en poetas y modesta en artistas paisajistas. Y también por que más allá de la pintura y la fotografía, el paisaje puede armarse en espacios evocadores, envolver al espectador y dialogar en una instancia de presencia, instalada allí o simplemente estar en un fanal pequeño en dimensiones, pero enorme en interpretaciones.

La diferencia entre el paisaje y la naturaleza es que la naturaleza no se puede segmentar. El paisaje tiene una entidad y una totalidad dadas por el hecho de tener significación, define el Dr. Jorge Lozano, catedrático de la Universidad Complutense de Madrid. Podríamos entonces aventurar que el paisaje es sólo un recorte, cargado de los significados que nosotros, sujetos culturales, le damos o queremos ver. *La unión de cultura y naturaleza produce el paisaje,* concluye Lozano. Y entonces, la construcción del paisaje no sólo es visual; también hace a los otros sentidos, a la suma de todos, al secreto vibrar de la atmósfera que es única para cada uno de nosotros, y que a

veces la compartimos con otros o simplemente la hacemos propia y secreta.

A la naturaleza la interpretamos con toda la carga cognitiva que vamos construyendo, no sólo nosotros, también quienes nos precedieron. El paisaje, entonces, lleva en sí mismo la noción del aquí y el allá, del nosotros y el ellos. Somos los dueños o sólo los viajeros, es la vivencia diaria o el recuerdo. El paisaje está allí presente como parte de la afirmación de nuestra pertenencia a esa naturaleza, la que nos contiene.

En el vasto Litoral argentino, ese sumar el espacio y el tiempo para determinar que de allí somos y estamos, tuvo y tiene distintas maneras de interpretarlo. Y aquí vale la palabra, la música, los aromas. No es necesario la visualización en un dibujo, pintura, grabado. Ni video o fotografía. Hay muchas formas de tomarlo y presentarlo. La región hace gala de talentos aquerenciados y orgullosos de su pertenencia. La palabra es la primera que amó el paisaje y lo resumió en magistrales frases.

En el sur, los poetas entrerrianos fueron con la palabra más contundentes que los pintores. Cuando Carlos Mastronardi (Guauguay 1901/Buenos Aires 1976) comienza su poema *Luz de Provincia* con la frase *Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre*, no sólo evoca los ríos, también la frescura de la atmósfera, el verde riente de las orillas, los atardeceres azulados de los bosques de espinillos, el vuelo de los pájaros. No es necesario ser nativo para sentirlo: ahí está, con toda la fuerza de su sentimiento atrapando el aire de su terruño. Y Mastronardi logra convocar el paisaje comarcano en las primeras veinticuatro estrofas de su poema:

*Un fresco abrazo de agua la nombra para siempre
sus costas están solas y engendran el verano
quien mira es influido por un destino suave
cuando el aire anda en flores y el cielo es delicado.
La conozco agraciada, tendida en sueño lúcido.
Da gusto ir contemplando sus abiertas distancias
sus ofrecidas lomas que alegran este verso,
su ocaso, imperio triste, sus remolonas aguas.
Y las gentes de ahora, que trabajan su dicha
los vistosos linares prometiendo un buen año,
las mañanas de hielo, los vivos resplandores,
y el campo en su abandono feliz, bondura y pájaro.
Las voces tienen leguas. Apartadas estancias
miden las grandes tierras y los últimos cielos
y rumores de hacienda confirman lo apacible,
y un aire encariñado, de lejos, vuelve el trébol
Gracia ordenada en lomas y en parecidos riachos.
En su anchura, porfían los hombres con la suerte,
y esperan suave fronda y unas tardes eternas
y los dones que piden los cielos rebeldes.¹*

En su poema, Mastronardi no menciona pueblo alguno, es la tierra entrerriana, el sur litoraleño que se refleja en cada estrofa. Los motivos se repiten a lo largo del poema: las aguas, los campos, las aves, los sembrados, las islas, las frondas, los ocasos, la luz, retornan constantemente para crear ese flujo tranquilo, ese contemplar de la naturaleza/paisaje que renace con las estaciones en nuestra memoria, aunque no estemos allí.

No es el único poeta que atrapa el paisaje y lo trae a la memoria. Juan Laurentino Ortiz (Puerto Ruiz 1896/Paraná 1978) lo logra también con sus evocaciones sentidas, como estas estrofas de su poema *Fui al río*:

*Corría el río en mí con sus ramajes.
Yo era un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
¡Me atravesaba un río, me atravesaba un río!²*

La obra de Juanele Ortiz es una construcción compleja, única en la literatura argentina, al decir de Hugo Gola, que manifiesta su atención de que una obra de esta magnitud haya sido construida en el silencio de una ciudad de provincia, a espaldas de la cultura oficial. La búsqueda de la armonía espiritual de Juanele se refleja en su poesía, en donde la presencia de la naturaleza que lo contiene está presente, admirada, amada en estos retazos que atrapa en sus versos. Hugo Gola lo describe:

Se recogió para aclarar los propios mitos y los de su región, escuchó las lamentaciones, perdidas casi, de las antiguas culturas indígenas exterminadas, observó desde su casa, abierta siempre, la maravilla del río y la piel del cielo, vacío o atravesado por pájaros silvestres, o herido por las quejas de tantos que también nos lastiman³.

Qué mejor que leer su poema *Entre Ríos* para saber del paisaje de esta provincia, un paisaje construido desde la sensibilidad del poeta.

*Es tan clara tu luz como una inocencia
toda temblorosa y azul.
Tu cielo está limpio de humo de chimeneas
curvado en una alta
paz de agua suspensa.
Y tus ciudades blancas, modestas, casi tímidas,
ríen su aseo rutilante entre las arboledas.
No hay en tu tierra gracias sorprendentes de líneas,
—apenas si una suave melodía de curvas—
pero tiene ella un
encanto de mujer, de sencilla, de agreste
belleza,
vestida de un silencio verde y feliz de campo,
toda húmeda de una alegría de arroyos,
con una cabellera densa de árboles libres⁴.*

Juan Manuel Alfaro, poeta entrerriano también, contemporáneo, recurre a la palabra para construir como breves joyas un retazo del paisaje, tomado del mundo circundante de ríos,

1. Carlos Mastronardi. *Luz de Provincia y otros poemas*. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina. 1988.

2. Juan Laurentino Ortiz. *El Ángel Inclinado*. Buenos Aires. Ediciones Feria, 1938.

3. Juan Laurentino Ortiz. *En el Aura del Sauce*. Rosario. Editorial Biblioteca. 1970.

4. Juan Laurentino Ortiz. *El Agua y la Noche*. (1924-1932). Paraná. Editorial de Entre Ríos. 1993.

barrancas y algarrobos. Son como deliciosas miniaturas de agua luna, verdes y algarabías.

*En la arena, el pez desborda su derrota,
lucen como una veta iluminada,
una tajada de agua rígida,
un borde perdido de la luna⁵.*

O la simpleza de *Loros*, donde el bullicio de las aves quiebra la tarde, esmeraldas en vuelo:

*Un crujiente abanico de esmeraldas.
con pies descalzos
recoge el aire
los cristales quebrados⁶.*

En el norte litoraleño, el paisaje cambia y sus intérpretes también. Las dulces colinas del sur mesopotámico son ahora humedal y monte áspero. Los artistas convocados se adentran en capturar espacialmente el paisaje, lo transforman para entregarlo a las sensaciones que su proximidad se presta. Ya no es la palabra, es la imagen penetrable, es el espacio transformado. Es el contacto directo con el otro, es presentarle el paisaje, compartirlo de otra manera.

Beatriz Moreiro vive en Resistencia, su obra está referenciada a su lugar, pero potenciada en lo universal. Su muestra *Guardianas del Monte*⁷ instala la naturaleza en el espacio contenedor e invita a entrar en él y apropiarse de las sensaciones que provoca. Presentada en el espacio OSDE, el contraste del contenedor neoclásico con la ficción de la naturaleza chaqueña acentúa las diferencias y también la presencia de ese ambiente mostrado en sus fragmentos. Moreiro presenta caraguatás metálicos, resistentes, duros, dispuestos a dar batalla, y cuya presencia es amenazada por los desmontes, presentando un reclamo de proteger un paisaje único, una conexión con el ambiente que es imborrable. Ya en *Naturaleza Fragmentada*⁸ recurrió a elemen-

tos que suman al paisaje, lo consolidan como partes del mismo y evocan sonidos, olores, texturas, hasta lograr la atmósfera que ella siente de su lugar elegido, con llamadas de atención a la naturaleza distinta al paisaje construido, y vivenciado a través de un largo conocer de su entorno.



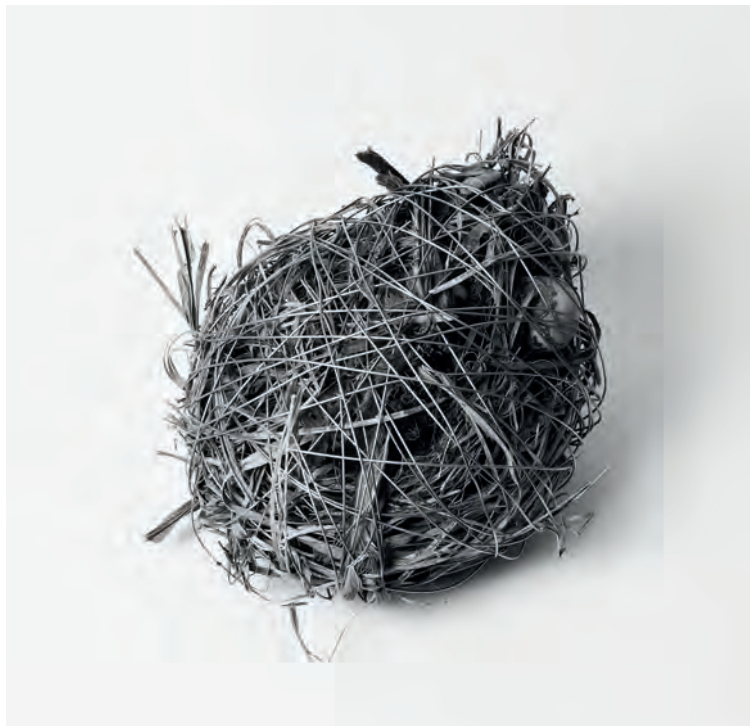
Beatriz Moreiro. *Guardianas del Monte*. Detalle caraguatá. Fundación OSDE. Buenos Aires. 2016.

5. Juan Manuel Alfaro. *Naturaleza Muerta*. Plena Palabra. Premio Fray Mocho. Paraná. Editorial de Entre Ríos, 2002.

6. Idem anterior.

7. Beatriz Moreiro. *Guardianas del Monte*, Fundación OSDE. Buenos Aires, 2016.

8. Beatriz Moreiro. *Naturaleza Fragmentada*. Museo de Bellas Artes Rene Brusau. Resistencia, 2015.



Beatriz Moreiro. *Naturaleza Fragmentada. Nido*. Museo de Bellas Artes Rene Brusau, Resistencia, 2015.

Mario Quinteros también vive entre Resistencia y Santa Fe, pero es correntino nativo, explicación suficiente para saber el porqué de su *Humedal*⁹, una instalación que parte de algo tan sencillo como el papel y el grafito para terminar evocando su propia visión de los humedales litoraleños. Para Quinteros, tomar ese fragmento y convertirlo en una instalación a la que el espectador puede penetrar, es un reclamo de atención a sus humedales, una mirada colocada en los grandes sitios del Litoral: los esteros del Iberá, las riberas del Paraná o el Alto Delta, en donde agua y tierra se encuentran. Quinteros aprovecha el papel rasgándolo, doblándolo, para usarlo como soporte de sus grafitos, colocando a la línea en su justa dimensión espacial. Todo referencia a la fauna y flora del humedal, sin representarla específicamente, pero que alimenta la imaginación y provoca esas imágenes queridas. Surge así el ámbito que Quinteros

9. Mario Quinteros. *Humedal*. Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clusellas, Santa Fe, 2016.



Mario Quinteros. *Humedal*, detalle. Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clusellas, Santa Fe, 2016.



Mario Quinteros. *Humedal*. Museo Municipal de Artes Visuales Sor Josefa Díaz y Clusellas, Santa Fe, 2016.

pretende compartir, por el que reclama su cuidado, en el que se inspira y sabe territorio de identidades.

Emiliano Bonfati es santafesino, de Humboldt precisamente, donde comienza la Pampa Gringa, pero sigue siendo territorio litoraleño, con sus costas bajas y pajonales, con la ame-

naza constante de los ríos desbocados. Bonfati dibuja, una y mil veces, la naturaleza que lo rodea, el verde que crece desordenado, que teje su impronta y remarca su presencia. Y nos envuelve con la obsesiva trama de ramajes y pajonales, desplegados en los muros envolventes, construyendo ese fragmento que no es el típico paisaje tradicional, es algo penetrable, que coloca al observador en el centro, en medio de ese ir y venir de la naturaleza no domesticada, para acentuar la presencia de lugar de pertenencia, tal como Bonfati lo cuenta: *Me dispongo a iniciar un viaje a través de la llanura, camino hacia el río. Percibo todo aquello que se aparece. Llego a una barranca, me detengo. Observo la gran panorámica. Miro el cielo, el agua, las ramas de los espinillos que se iluminan por la luz cenital del cálido otoño. Siento el correr del río, el olor a barro. Decididamente, elijo cruzarlo. Me hundo en su frescura, nado. La vista se nubla, borroneros, oscuridad... luz, trazos negros. Creo llegar a destino, la otra orilla*"¹⁰.

Jesica Bertolino es la maga santafesina que construye mundos pequeños a partir de su visión y sus vivencias de la costa baja que atraviesa la ruta provincial N° 1, rumbo a San Javier y Re-

conquista. Universos evocadores de selvas en galería, de flores imposibles, pajonales ribereños, naranjos cargados de frutos sin destino, el paisaje se transforma en otras maneras de contarlo, a través de su fantasía de colores, de pequeños objetos que se ordenan en montes alguna vez soñados, resumidos. Cada obra



Emiliano Bonfati. *La otra orilla*. Centro Experimental del Color, Santa Fe, 2016.



Emiliano Bonfati. *La otra orilla*. Centro Experimental del Color, Santa Fe, 2016.



Emiliano Bonfati. *La otra orilla*. Centro Experimental del Color, Santa Fe, 2016.

10. Emiliano Bonfati. *La Otra Orilla*. Centro Experimental del Color. Santa Fe, 2016.



Jesica Bertolino. *El cardo maravilla*. 93° Sal3n de Mayo de Santa Fe, 2016.

es un mundo evocador de esos otros mundos naturales transformados por su propia fantasía, por su propia percepci3n de su mundo. Cada fanal de su serie *Jardines* nos presenta la posibilidad de volver a esos lugares evocados o construir a partir de ellos, otro nuevo paisaje, conectado con nuestra fantasía o nuestras expectativas. Bertolino crea estos minúsculos *Jardines*¹¹, miniaturas mágicas y llamadoras, pero tambi3n se lanza a objetos que resumen el paisaje que observa, como el *Cardo Maravilla*¹², suma de colores, sensaciones y sueños.

El paisaje entonces es un segmento de la naturaleza, al que personalizamos, porque el observador va en busca de un momento propio, apropiarse de un instante. Vale entonces la pa-



Jesica Bertolino. *El cardo maravilla*, detalle. 93° Sal3n de Mayo de Santa Fe, 2016.

labra y vale el apropiarse de elementos que permiten recrear la naturaleza en otro lugar, como un fragmento que recuerda un instante de comuni3n entre tiempo y espacio, entre memoria y pertenencia.

Hay un primer momento, en el recorrido de nuestras ansiedades, en que el paisaje, el primero, la imagen tomada y vuelta a transformar sobre lienzo o papel, pintura o fotografía, que nos conecta con el espacio en el que somos la historia, el tiempo. En 3l nos reconocemos como parte de ese lugar, de

11. Jesica Bertolino. *Jardines*. Museo de Arte Contemporáneo de la UNL. Santa Fe, 2011.

12. Jesica Bertolino. *Cardo Maravilla*, 93° Sal3n Nacional de Santa Fe, 2016.

ese fragmento de la naturaleza donde construimos nuestra existencia. Pero también a partir de ahí, vamos ampliando la percepción hacia otros sentidos, no solamente la vista. Vivenciar la manera de tener presente ese lugar, llamarlo a través del sonido o los olores. Cuanto más conocemos la naturaleza, más la propia, más elaboramos la compleja manera de hacerlo que llamamos paisaje.

La palabra es una manera de construir el paisaje tal vez más reflexiva, más íntima. La contundencia de una instalación es ha-

cerlo de manera directa y explícita, es comunicar con la atmósfera física mediata. La palabra, la poesía, es hacerlo por caminos más sutiles, más silenciosos pero no menos contundentes.

La unión de naturaleza y cultura produce el paisaje, demarca lo que está adentro y lo que está fuera, conforma una determinada semiósfera, un acto de construcción constante de nuestro propio ambiente, a través de los instrumentos que poseemos: la palabra, la instalación de réplicas referentes, son algunas de las formas de hacerlo.

Marcelo Olmos. Arquitecto, Académico Delegado en Entre Ríos de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1999. Asesor Honorario de la Comisión Nacional de Museos y Monumentos Históricos. Desde 1985 se desempeñó en distintas instituciones, haciendo de la gestión cultural su especialización. Accedió por concursos públicos y abiertos a las direcciones de los Museos Provinciales de Bellas Artes de Entre Ríos (1993/2000) y Santa Fe (2001/2011). Docente universitario, se desempeña en la Universidad Nacional del Litoral y en la Universidad Autónoma de Entre Ríos, accediendo en esta última a sus cátedras por concurso ordinario. En 2005, fue distinguido con el Premio Fray Mocho, máxima distinción literaria de la Provincia de Entre Ríos, desenvolviéndose actualmente como gestor cultural y curador independiente.

Reflexiones sobre el paisaje

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

I

En una clase de la Universidad de Roma en los años sesenta, Leonello Venturi dijo: “Bueno, la naturaleza ha quedado relegada a un lugar donde se hacen los pic-nics el día del estudiante”.

Pareciera que la naturaleza quedó afuera; sin embargo, nos queda la posibilidad de contemplarla para sentirnos vinculados con lo natural y lo abierto. Esto se produce a través del paisaje como proceso estético.

“Something significant has happened when land can be perceived as ‘landscape’” afirma Malcolm Andrews¹.

El paisaje delimita el vasto territorio natural en una imagen, en un encuadre, pero la mirada que recorta el paisaje se maneja inevitablemente de acuerdo a los criterios culturales de su época.

Arnold Gehlen² distingue tres formas de configuración de la imagen: la ideal, la realista y la reflexiva o abstracta. El arte ideal dominado por lo que Gehlen llama *motivos secundarios*, los símbolos y las connotaciones, la remisión a la trascendencia; en suma, cumpliría sobre todo la función de *hacer presentes* aquellos contenidos de la tradición, antigua o cristiana, cuya vigencia debía asegurar el mantenimiento del orden social.³

Es decir, la imagen del entorno se relacionaba estrechamente con conceptos enmarcados en instituciones que estabilizaban las comunidades.

André Lhote⁴ menciona que el paisaje se subordinaba a la escena principal. En la pintura, durante mucho tiempo, actuó como fondo de la acción. Esta era predominantemente de carácter religioso o narrativo.

El pasaje del ideal a la percepción realista consiste en poner el acento en el más acá en lugar del más allá.

Con el advenimiento de la burguesía desde fines de la Edad Media surgió un proceso que intentaba una nueva elaboración racional y científica del mundo. Ya no interesaba tanto el sentimiento moral como la descripción directa de las cosas. El retrato, el paisaje, la naturaleza muerta, la escena de costumbres, dan cuenta del protagonismo de la experiencia óptica inmediata.

En Vermeer, el ojo descriptivo del mundo aparta todo estilo narrativo y mitológico rompiendo con la idea de ventana albertiana y humanística, en provecho de una evidencia de la superficie, de un plano superficie habitado por la singularidad de los seres y las cosas.⁵

Es el momento en el que el paisajista enfrenta desde el punto de vista realista y poético lo que su ojo circunscribe de la naturaleza.

1. Malcolm Andrews, *Landscape and Western Art*, Oxford University, 2000.

2. Arnold Gehlen, *Imágenes de época. Sociología y estética de la pintura moderna*, Ediciones Península, 1994.

3. J. F. Ybars y Vicente Jarque, “Prólogo”, en *ut supra*.

4. André Lhote, *Tratado del Paisaje*, Poseidón, Buenos Aires, 1948.

5. Christine Buci-Glucksmann, *L'œil cartographique de l'art*, París, Galilée, 1996.



Salomón y la reina de Saba (1452-66) de Piero della Francesca. La virgen y el niño con el canciller Rolin (c. 1435) de Jan Van Eyck.

Aquí surge la idea del marco-ventana como un medio a través del cual se abre la mirada sobre el mundo. La representación del espacio se modifica y también la relación entre el espectador y aquello representado como una continuidad que ratifica el sentido realista de la burguesía.⁶

En este sentido, un momento histórico privilegiado de la pintura del paisaje fue durante el siglo XVII en los Países Bajos. Algunos de los más representativos son Patinir, Ruysdael y Van Goyen.

II

La aparición del vidrio nos permite una línea de investigación.

A través del cristal se concibieron nuevos mundos, dice Lewis Mumford⁷. El desarrollo del vidrio modificó la vida en el hogar, particularmente en las regiones de inviernos largos. Se implementaron primero en edificios públicos y luego comenzaron a usarse en las casas. En 1448 la mitad de las casas de Viena tenían cristales.

El espacio exterior podía ser contemplado y controlado desde el espacio interior.

Peter Sloterdijk⁸ manifiesta que la relación exterior / interior en la sociedad contemporánea se puede analizar a través de la visión de Dostoievsky en su relato “Memorias del subsuelo”. Al parecer, cuando Dostoievsky visita Londres en 1862 se queda impresionado por el “Crystal Palace” en Sydenham que había sido trasladado luego de utilizarse para albergar la Exposición Universal de 1851. Según Sloterdijk, Dostoievsky asoció “el escepticismo” que le provocaba el edificio “con la aversión que le provocó la lectura de la novela de Cherchirnevsky ¿Qué hacer?”. El libro presentaba la idea de un Hombre Nuevo que a través de medios técnicos, “vivía junto a sus semejantes en un palacio comunitario de vidrio y cristal”.

El “Palacio de Cristal”, entonces, se presenta como la metáfora de una sociedad que vive en una eterna primavera, un interior climatizado, controlado, pacífico, sin caos ni violencia. La visión progresista occidental simbolizada por este inmenso invernadero.

Una realidad completamente opuesta nos presenta el artista estadounidense Robert Smithson en su obra. Ese mundo

6. Arnold Hauser, *Historia social de la literatura y el arte* 1, Ediciones Guadarrama, 1957.

7. Lewis Mumford, *Técnica y civilización*, Madrid, Ed. Alianza, 2006.

8. Peter Sloterdijk, “El Palacio de Cristal” en *En el mundo interior del capital*, Siruela, 2007.



Interior del "Crystal Palace" (1851).



"Map of Broken Glass (Atlantis)" (1969) de Robert Smithson.

controlado y transparente con la distancia del hombre con la naturaleza tan bien establecida, en Smithson aparece profundamente afectado, colapsado, inestable y contradictorio.

Los vidrios rotos de "Map of Broken Glass (Atlantis)" (1969) se superponen sin orden ni concierto, sin nada en su interior, son solo superficie.

Sin embargo, el autor dice que no deben ser vistos solo como una pila de fragmentos transparentes y filosos sino también como el mapa de un legendario continente perdido.

En el arte contemporáneo el cristal roto tiene un notable antecedente en el *Gran Vidrio* (1915-1923) rajado de Marcel Duchamp.

III

En 1970 Robert Smithson construye *Spiral Jetty* de 1450 metros de longitud. Con 6783 toneladas de tierra y más de 600 horas de trabajo humano Smithson modificó directamente el paisaje y la geografía de una de las costas del *Great Salt Lake* en Utah, EEUU. Es considerada como una de las obras más emblemáticas del *Land Art*, el movimiento artístico que produce obras interviniendo o vinculándose estrechamente con la naturaleza.

Al ser parte del entorno natural, *Spiral Jetty* se ve afectada permanentemente por las acciones y consecuencias de la naturaleza. Según la marea, por ejemplo, puede quedar sumergida por un tiempo para luego reaparecer. "Esta estructura monumental es un testimonio más aparente que real del dominio del ser humano sobre el paisaje y un comentario sobre



"Spiral Jetty" (1970) de Robert Smithson.



Paisaje con la caída de Ícaro (1558) de Brueghel.

su relación con los monumentos.”⁹ Tal como señala Rosalind Krauss¹⁰ la obra de Smithson quedaría inscrita en un *campo expandido* definido entre las relaciones de paisaje / no paisaje y arquitectura / no arquitectura que trascienden la noción tradicional de escultura.

La filmación desde un helicóptero de la obra da cuenta de una realidad única que es contemplar la obra en su totalidad y esa visión desde lo alto permite una mirada cenital y cósmica. Pero ese tipo de mirada cósmica y aérea ya había aparecido en la pintura *Paisaje con la caída de Ícaro* (1558) de Pieter Brueghel.¹¹

Pieter Brueghel el Viejo escapa aquí a la estructura encuadrada del paisaje, la ventana de la tradición flamenca e italiana. Muestra que además de la perspectiva lineal y geométrica, existe una perspectiva llamada aérea.

El hombre aparece con una nueva dimensión cósmica, ya no es más un referente antropocéntrico renacentista, es una parte ínfima de la naturaleza.

9. Jeffrey Kastner (ed.), *Land Art y Arte Medioambiental*, Phaidón, 2005.

10. Rosalind Krauss, “La escultura en el campo expandido” en Hal Foster (ed.), *La posmodernidad*, Barcelona, Editorial Kairós, 1983.

11. Christine Buci-Glucksmann, *L’œil cartographique de l’art*, París, Galilée, 1996.

Sin jerarquía ni centro, seres y detalles pululan en un mismo plano donde las fuerzas de la vida y de la muerte coexisten como lo trágico y lo grotesco, la diversión y el horror, la metafísica y la poética shakesperiana. En esta variedad infinita los seres no son más que los representantes de una multitud en acción.

El hombre conservó y amplió esa mirada aérea como lo registra György Kepes en “The New Landscape in Art and Science”. La mirada macro o micro fue su compañía hasta la actualidad.

IV

La exhibición del paisaje en un espacio interior fue ampliamente trabajada a través de las posibilidades de las nuevas tecnologías aplicadas a la producción artística.

En la obra de Olafur Eliasson *The Weather Project* (2003) instalada en la gran sala de turbinas de la Tate Modern, la tensión entre el paisaje natural y artificial, entre el exterior e interior se pone de manifiesto. La gran esfera de luz es creada a partir de miles de lámparas de mono-frecuencia que emiten una luz amarilla muy similar a la del Sol. En combinación con esta inmensa esfera, el ambiente se llena —mediante humidificadores— de una bruma que se condensa en la sala y contribuye a crear un clima artificial en pleno interior urbano.

Muchos de los espectadores que ingresaban al espacio se sentaban o acostaban en el piso como si estuviesen tomando Sol en el exterior, y al mismo tiempo podían contemplarse en el reflejo que se formaba en el techo, cubierto de un material reflectante. La situación planteada permite reflexionar sobre problemáticas ambientales, el gesto de imitación de la naturaleza, pero al mismo tiempo el encierro de un espacio sobre sí mismo en el goce de su propio artificio. Aquí el vidrio se convirtió en espejo.

La necesidad de bloquear la vista hacia el exterior es aún más radical en el caso de las creaciones virtuales como los sistemas de Realidad Virtual o los Videojuegos, donde la pantalla electrónica funciona como una ventana hacia “otra” realidad.

Aunque en la mayoría de las creaciones el paisaje es tan solo un contexto donde transcurre la acción, tal como ocurría en la pintura, podemos encontrar ejemplos como *Dear Esther* (2012) que ubican al paisaje como protagonista.

Si el concepto de los videojuegos se basa en sumar puntos, avanzar niveles, y perder la menor cantidad de vidas, aquí el desarrollo surge a partir del recorrido (virtual) de un espacio natural. Mientras exploramos una isla, contemplamos sus costas, el cielo, la vegetación movida por el viento, escuchamos una voz que lee fragmentos de cartas. En este caso no hay objetivos, ni puntos, ni cantidad de vidas, ni se deben tomar decisiones más que por dónde caminar o hacia dónde



The Weather Project (2003) de Olafur Eliasson.



Dear Esther (2012).

dirigir la mirada. Se hace hincapié en la contemplación de la naturaleza, la cual se construyó algorítmicamente a partir de fórmulas matemáticas. El paisaje se convirtió en una simulación electrónica.

Si los límites del exterior e interior en la obra de Eliasson estaban claros desde lo material del espacio, en las construcciones virtuales se deben imponer a fuerza de procesamiento de cálculos. El espacio abierto, hiperrealista y tridimensional que se puede recorrer libremente tal como lo haría en la realidad, se ve truncado en los límites materiales de cómputos. Y es allí donde se manifiesta su construcción artificial. El paisaje parece ganar en profundidad pero en el momento que encontramos su límite la ventana se vuelve opaca.

“Todas las imágenes del mundo son el resultado de una manipulación, de un esfuerzo voluntario en el que interviene la mano del hombre (incluso cuando esta sea un artefacto me-



Hyphotesis (2015) de Philippe Parreno.

cánico). Solo los teólogos sueñan con imágenes que no hayan sido producidas por la mano del hombre.”¹²

El espacio recorrible en profundidad también se manifiesta en las instalaciones, sobre todo las de gran tamaño. *Hyphotesis* (2015) de Philippe Parreno presenta una escala monumental que aprovecha las dimensiones de una de las salas del Hangar Biccoca (Milán, Italia). La misma está comprendida por marquesinas de acrílico con lámparas eléctricas, dos pianos de cola, una gran pantalla de proyección de video, un sistema de audio con varios parlantes, otra pantalla de gran tamaño semitransparente de LEDs y un potente reflector que recorre de punta a punta la sala con un trayecto elíptico como si se tratara de un sol artificial. Todos los elementos están sincronizados electrónicamente, de forma tal que componen una coreografía mecánico-audiovisual de más de dos horas.

El caminar por debajo de las marquesinas en semejante extensión nos recuerda al paisaje urbano de cualquier ciudad con teatros y cines, la pantalla de LED a los avisos publicitarios

de espacios públicos, en definitiva se nos presenta un espacio con escala semejante a un paisaje, pero en un interior artificial, controlado y automatizado.

V

La percepción puede delimitar un paisaje pero la creación de un paisaje es obra de artistas.

Dice André Lothe que los que han visitado Toledo han visto terrenos redondeados sin subidas abruptas, pero Domenikos Theotokopoulos (1541-1614) -El Greco- configuró para siempre su “patria elegida”.

En su obra *Vista de Toledo* de 1598-99, se establece un conjunto cerrado con un ritmo único que barre los perfiles agitados de los árboles, el terreno y los repite en el cielo.



Vista de Toledo (ca. 1598-99) El Greco.

12. Georges Didi-Huberman, “Cómo abrir los ojos”, Prólogo en Harun Farocki, *Desconfiar de las imágenes*, Caja Negra, 2013.

Dice al respecto Buci-Glucksmann que allí se encuentran dos frontalidades, la bizantina propia de su formación cretense y la del manierismo romano que frecuentó antes de partir para Toledo en 1577. Reconoce en ella las deformaciones, las elongaciones, la línea serpentina y los miembros desmembrados y que ambas frontalidades están como sacralizadas por la invención de un “barroco de la superficie” en la cual el mundo de abajo está aspirado por el mundo de arriba.¹³

“Una luz espectral cae sobre la ciudad alta y desplomada y las verdes arboledas del primer término profundizan aún más su

sombra (...) El Greco ha superpuesto al movimiento de esa línea de tierra, vertiginosamente inclinada sobre el río, el desmoronarse de un cielo en huida.”¹⁴

Aquí nos encontramos con Luis de Góngora, también en 1610, escribiendo:

*esa montaña que, precipitante
ha tantos siglos que se viene abajo*¹⁵

Sí, dos grandes artistas de las dimensiones del Greco y Góngora pueden crear un paisaje. Y convertirlo, además, en metáfora de una visión más amplia.

13. Christine Buci-Glucksmann, *L'oeil cartographique de l'art*, París, Galilée, 1996.

14. Dámaso Alonso, *Poesía española. Ensayo de método y límites estilísticos*, Madrid, Ed. Gredos, 1957.

15. Estos dos versos inolvidables se encuentran en una de las comedias de Luis de Góngora *Las firmezas de Isabela* (1610-1614).

Nelly Perazzo. Crítica de arte. Es profesora en Letras por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA, Diploma de honor). Ha dictado numerosos cursos y conferencias y ha participado en seminarios, mesas redondas, jornadas y congresos en el país y en el exterior. Fue Directora del Museo Municipal de Artes Plásticas Eduardo Sívori (1977-1983), colaboró en el Museo Municipal de Arte Español Enrique Larreta (1983-1990), organizó el Museo Libero Badii para la Fundación Banco de Crédito Argentino (1988). Es Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes desde 1987, de la que fue Presidenta (1998-2000). Recibió el Premio Konex en el rubro Comunicación y Periodismo en 1987 y 1997. Recibió becas de la Comisión Fulbright Argentina (1987) y de la Fundación Rockefeller (1990). Ha colaborado en las revistas *eos*, *artinf*, *Arte-Facto*, *Lyra* y en los diarios *La Prensa*, *Clarín*, y *La Razón*. Es colaboradora regular de la revista *Art Nexus Internacional*. Es autora de los libros: *El arte concreto en la Argentina*, *Adolfo Nigro*, *La escultura de Susana Lescano*, *Lydia Galego*, y recientemente ha presentado su investigación sobre *Galería Lirolay 1960-1981*.

Alejandro Schianchi. Magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas, Licenciado en Cinematografía y Técnico Electrónico en Computadoras. Doctorando en Artes. Profesor universitario y de posgrado. Investigador de arte electrónico y nuevas tecnologías. Su producción académica se presentó en ISEA (Inter-Society for the Electronic Arts), BANFF (Canadá) y MIT (EEUU), entre otros. Realizó publicaciones en Argentina, Alemania, Francia, España y Estados Unidos entre las que se encuentra la revista *Leonardo Electronic Almanac* (EEUU), *IEEE Computer Society* (EEUU), *Artnodes* (España), *Interartive* (España), *Virtual Worlds* (Francia), y los libros *El error en los aparatos audiovisuales como posibilidad estética* y *Arte virtual locativo: Transgresión del espacio con dispositivos móviles*. Ganador del Premio Lucio Fontana 2015. Su producción de arte electrónico y conceptual se exhibió en diversas muestras nacionales e internacionales.

La idea del paisaje en la obra de Clorindo Testa

CARLOS MARÍA REINANTE

JUSTIFICACIÓN

El presente escrito es parte de la investigación: *Últimos paisajes de la arquitectura argentina*, trabajo realizado en una pasantía docente efectuada en el Departamento de Arte y Comunicación de la Universidad Politécnica de Valencia. Un apartado del mismo incluye a Clorindo Testa, por considerar que fue uno de los principales actores en la producción de la arquitectura argentina contemporánea. Retomando la problemática con las reorientaciones que exige este número de *Temas*, lo hacemos con el propósito de particularizar sobre los dispositivos retóricos e intencionalidad estética, tópicos que se advierten como principales determinantes de los paisajes de la arquitectura de este notable maestro.

Pese a cierta resistencia teórica, partimos de aceptar la competencia conceptual que se plantea entre retórica y la actual idea de paisaje. Si bien el término se brinda ambiguo por la carga de significados que despliega, pensamos aquí al paisaje como desciframiento, como un modo cultural de acercamiento a las imágenes en procura de posibles iluminaciones, desocultamientos, legitimaciones o simples adhesiones intersubjetivas.

Con estas ideas inferimos que territorio, ciudad, arquitectura u objeto pueden constituirse en formas del paisaje, en discursos o narrativas donde los atributos enunciativos y significativos discurren atravesados por una dimensión estética que busca subjetivar. Por esta razón, obra de arte, espacio arquitectónico, paisaje urbano o naturaleza, componen escenarios visuales de recepción y apropiación intersubjetiva, lugares donde se desenvuelve una alteridad, una relación sujeto-objeto producto del encuentro entre estímulos y recepciones. Trátese de

efectores de orden natural surgidos de contemplar el paisaje, la región o el territorio, o como referentes de un orden artificial producto de objetos y espacios creados en arte, arquitectura o ciudad, uno y otro conculcan la presencia de un sujeto percipiente e imaginante, porque como se sabe, sin sujeto no hay paisaje, sin sujeto no hay objeto. Así, lo puro dado o lo puro existente cobra significado en la intersección de la mirada en tanto vínculo de interrelaciones, interpretaciones, significados. Visto de este modo, podría hablarse de retórica del paisaje a las figuras e imágenes creadas para ser percibidas o pensadas, un concepto que surge de la idea de que la mirada, en este caso paisajística, es particularmente una mirada estética, tanto en lo que se refiere al paisaje natural de una geografía específica, como a las representaciones simbólicas desarrolladas por la arquitectura y el urbanismo en el territorio.

RETÓRICAS DE UN PAISAJE CONTAMINADO

Con referencia a la arquitectura de Testa, creemos que es válido atribuir la condición de paisaje a obras contenidas dentro de los límites de una evidencia visual u objetual cuyas distintas representaciones simbolizan y seducen. Por cierto, esta idea de paisaje que hoy recorre diferentes interpretaciones y justificaciones, refiere en este caso particular a los modos de ser figurativos de su arquitectura, a sustanciaciones y creaciones que entre múltiples condicionamientos propios del uso, hacen explícita una intencionalidad estética, en el sentido de provocar estímulos, percepciones, aceptaciones o rechazos de naturaleza sensible más allá de la pura función práctica. Los paisajes de Testa siguen esta lógica, son paisajes cuya presencialidad visual, expresiva o tectónica, según las obras, revisten

un particular atractivo fenomenológico que podríamos calificar artístico o sensible, porque como se dijo son el resultado de una intencionalidad estética. Cuántas veces hemos leído y oído que Testa no diferenciaba procedimientos al momento de crear, diríamos que una heurística “contaminada” ponía en paridad arte y arquitectura sin demasiadas teorizaciones: una coincidencia que para el caso de la arquitectura puede pensarse en una transposición del referente, puesto que la forma práctica migra transformándose en función simbólica. Por cierto que la operación de traslación no llega a los límites del arte, donde todo es simbolización, sin embargo, vemos que gran parte de su arquitectura revela esta compleja intencionalidad de aproximarse a los bordes de las disciplinas, de crear en los objetos y espacios un *aura* de naturaleza retórica cuya manifestación tangible apela y seduce al receptor. Si tuviéramos que fundamentar sobre la génesis de estos procedimientos creativos, pensamos que tanto se trate de objetos y espacios como de dibujos y pinturas, el valor de arte o valor estético aparece siempre vehiculizado por el *signo* como fuente de mediación, de sentido y contrasentido según los casos. Es con la contundencia y manipulación de los signos como Testa elabora su pensamiento visual, y es a través de los mismos como logra alcanzar el estatuto de objetos funcionales o artísticos. Diríamos que una intencionalidad semiótica precipita una creación que aparece luego subsumida en las “lógicas” del arte o el proyecto de arquitectura. Coincidente con ello, y con la idea de que los paisajes de Testa desplegaron diferentes intencionalidades simbólicas a lo largo de su carrera, hemos imaginado sus creaciones como sintagmas, como conjuntos de signos que encuentran su inscripción dentro de determinadas constelaciones de sentido. Con ese fin se elaboraron las metáforas de huella, memoria, excavación, exploración, dispositivo y gesto, pensándolas como cartografías o representaciones en pos de iluminar y orientar un camino por las obras.

HUELLA Y MEMORIA. EXCAVACIÓN Y EXPLORACIÓN. DISPOSICIÓN Y GESTO

La primera —*huella y memoria*— nos revela el carácter físico de los recuerdos, del uso que hace la memoria de la espacialidad en el territorio.

La segunda —*excavación y exploración*— trae a la superficie los mecanismos reveladores del espacio negativo, las acciones por recuperar el espacio antecedente, el acontecer sucedido.

La tercera —*disposición y gesto*— cuenta de los objetos sin antecedentes, producciones ex novo lanzadas a construir una gestualidad sin otro requisito que la autorreferencialidad propia del arte.

Mientras huella y memoria homologan de algún modo el pasado vivido a través de un deseo de aferrarse y conservar, retener para poseer; excavación y exploración representan actuaciones sobre lo materialmente construido; son fragmentos indiciales de competencia futura, hallazgos o encuentros que pueden luego eclosionar en comportamientos o lugares con diferentes significados.

Disposición y gesto —en cambio— representan los aconteceres últimos, son operaciones súbitas y autónomas de una actualidad sin antecedentes. Personifican cambios y rupturas profundas respecto del pasado; son, como la flecha del tiempo, viajes hacia el futuro iniciados con la prisa de lo presente.

HUELLA Y MEMORIA

La huella, la marca, el índice son sinónimos de índice, una categoría semiótica acuñada por Charles Peirce para indicar una relación de tipo causa-efecto entre un significante y su significado. Cuando se eligió el término se lo pensó en estrecha vinculación semántica con la memoria, ese deseo de aferrarse a lo transitorio para conservar un momento del pasado. Ambos términos transmiten una vocación consciente por la rememoración de cosas ocurridas; traducen inevitablemente una imagen o impresión sensible de lo conocido o lo experimentado. Huella y memoria anidan en el recuerdo, como las fotografías y semejanzas de un viaje cuyo interés personal solamente atañe a quienes vivencialmente estuvieron en el presente de la imagen. De allí que ciertos relatos y álbumes de fotografías resulten tan absurdos para quienes no están directamente relacionados con la significancia subjetiva del recuerdo.

Si bien nuestro objetivo es centrarnos en la obra arquitectónica desarrolla por Clorindo Testa, vemos que la muestra retros-



Centro Cultural Recoleta.

pectiva realizada en la Fundación San Telmo en 1981 resulta por demás elocuente de cómo huella y memoria aparecen involucrados en los paisajes de su obra plástica. En general, son dibujos de fuerte impacto realizados en tinta que incluyen textos y fechas consignando en su revisión cronológica distintas visiones del pasado: son verdaderos *palimpsestos* que exploran historias e iconografías a manera de ideogramas de una historia. En varios de ellos aparece la voluntad de trabajar el arte con los medios gráficos de la arquitectura, de este modo el conceptualismo de la obra gráfica resulta de trastocar planimetrías, acotaciones y proyecciones Monge en estilemas artísticos. Con estas licencias, Testa construye narrativas visuales referidas a la Edad Media, el fuerte de Buenos Aires, la Acrópolis de Atenas

o su homenaje a los arquitectos egipcios: una compleja dialéctica —dirá J. Glusberg¹— entre la conservación del pasado y la construcción del presente. Nos queda admitir que estas operaciones en la obra artística representan cambios de lenguaje y lógicas que tratan de reorientar el sentido plástico hacia una imagería del derrumbe, a la exhumación de vestigios y sucesos arquitectónicos, pero que con otros códigos y programas, también aparecen conculcados en sus proyectos de arquitectura, una coincidencia que no entra en conflicto alguno, por el contrario, permite integrar ambas vías en un sistema que hemos denominado contaminado por utilizar dichas licencias.

1. Jorge Glusberg, *Clorindo Testa, pintor y arquitecto*. Buenos Aires, Summa, 1983.

GOBERNACIÓN DE LA PAMPA (1954-56)
CENTRO CULTURAL RECOLETA (1979)
BANCO DE LA NACIÓN,
SUCURSAL CARLOS PAZ, CÓRDOBA (1983)

Los edificios de la Gobernación de la Pampa, Centro Cultural Recoleta y Banco de la Nación Argentina en Carlos Paz, provincia de Córdoba, dan cuenta con diferentes estilemas de la asunción del paisaje de la huella y la memoria. El edificio de La Pampa conjuga la expresión tectónica, opera sobre los sentidos. Su huella en tal caso remite a una referencia virtual, surgida de conexiones y analogías con el Le Corbusier de “el juego de los volúmenes bajo la luz”, del material en bruto y una deliberada vocación por utilizar estructuras monumentales de hormigón armado a manera de fachadas autónomas que articulan los espacios de la arquitectura interior. Por tratarse de una referencia lejana más que de una “cita”, la recordación se justifica por cuestiones de procedimiento y de programa más que por sus formas; es el caso de la notoria modulación espacial abierta, el diseño volumétrico de parasoles, paramentos y rampas, paraboloides, etc. Un conjunto de huellas brutistas que se fueron completando con el tiempo, y que —pese a sus diferencias— aparecen conectados con los paradigmas arquitectónicos del último Le Corbusier, el único arquitecto de quien Testa reconoce influencias.



Gobernación de La Pampa.

El segundo caso es el Centro Cultural Recoleta, un edificio que a pesar de la ausencia de tipolización o normatividad, es el que con mayor contundencia viene a conculcar las pautas de huella y memoria exhumados de espacios coloniales, neogóticos y eclécticos; construcciones que acumuladas durante los siglos XVIII, XIX y XX son reinterpretados o ampliados con el firme propósito de expresar una consciente contemporaneidad. No pocas polémicas generó la intervención, ya que los trabajos no se plantearon como una restauración arquitectónica; por el contrario, es un espacio de resignificación, reciclaje y nueva arquitectura, producto de criterios de valoración y puesta en valor que no privilegia una rehabilitación ortodoxa sino un rediseño que actualiza lingüística y funcionalmente los 20.000 m² de uno de los lugares más emblemáticos de Buenos Aires. Como si se tratara de una reescritura, huella y memoria son reinterpretadas aquí en clave presente, como una homologación y oportunidad de realizar una nueva inscripción en el espacio-tiempo, apartándose de toda referencia e intencionalidad historicista. Así la actuación en el edificio con el rediseño de claustros, edificios, patios, escaleras, terrazas..., define claramente la posibilidad de experimentar el espacio en sus diferentes fenomenologías, deambulando y apropiándose de antiguos y nuevos recintos, como si se tratara de microrrelatos que recuerdan los eslabones históricos de una cronología edilicia revisita-



Centro Cívico de Santa Rosa, La Pampa.

da en presente. Nada confunde en esta apreciación porque los estilemas arquitectónicos, sus formas y colores —como artefactos mágicos— remiten a un paisaje que sin equívocos produce una contundente atracción visual. La heterodoxia respecto del funcionalismo como la sensibilidad puesta por Testa para resolver los lenguajes, llevó a R. Fernández a calificar esta obra como una verdadera *trovata* (idea-ocurrencia) en el campo de las relaciones entre arquitectura y ciudad.

El tercer ejemplo —el Banco de la Nación de la ciudad de Carlos Paz, provincia de Córdoba— es seguramente el que con mayor síntesis desoculta la idea de huella y memoria, una obra en que por fuera de su particular organización funcional y lenguaje, sobresale un nártex de escala urbana creado para orientar el ingreso principal del inmueble. Pese a su síntesis de forma abstracta que sugiere ser un tímpano apoyado sobre cuatro columnas, resulta evidente rememorar o “citar” el emblemático portal diseñado por A. Bustillo para la fachada central de la institución en Buenos Aires. Como en toda interpretación, aquí la huella abandona su ortodoxia normativa al no completar su base inferior en correspondencia con el entablamento, de modo de hacer más obvia y directa la trasgresión sintáctica como habilitar una reactualización del antiguo morfema arquitectónico. Dicha estrategia de diseño, que puede verse coincidir con ciertos

rasgos y operaciones realizados por la arquitectura posmoderna (vigentes en tiempos de la obra, año 1983), queda expresado en el apartamiento de la idea de unidad por la alteración de la regularidad del volumen y de la estereometría general del edificio: todas anomalías que se logran con un fraccionamiento compositivo, el diseño quebrado de aberturas y techumbres y el uso de un color ocre intenso que reúne piezas en sí mismas discontinuas. El giro operado confirma que un verdadero *work in progress* ha renovado las experiencias de Testa, abriendo de este modo una secuencia de proyectos que podríamos catalogar como arquitecturas del *genius loci*, es decir, surgidas de una lógica de dispositivos adhoc esencialmente autónomos en sus decisorios y circunscriptos a lenguajes figurativos absolutamente propios y originales en cada caso particular.

EXCAVACIÓN Y EXPLORACIÓN

La excavación es el resultado de una operación en el territorio, el desocultamiento de restos u objetos encontrados en un sitio acotado, exhuma una pre-existencia en el terreno. Etimológicamente proviene de la acción que deja al descubierto una cavidad; es sinónimo de vaciar, cavar, elevar lo que está sumergido, revelar y también develar. Generalmente supone la extracción de material acumulado para dejar liberado vestigios o restos de culturas y civilizaciones desaparecidas.

Excavar es en parte poner al descubierto el pasado, hurgar en el tiempo, invertir lo sólido en vacío, transponer la oscuridad en luz, invertir lo negativo en positivo.

Exploración, explorar, son términos vinculados a la excavación; sugiere la operación siguiente al hecho de vaciar o descubrir, e implica conceptualmente una tarea de construcción que incluye categorizaciones, opciones, comparaciones y un particular interés clasificatorio y ordenador. La exploración significa establecer conexiones, encontrar relaciones, comparar modelos, y como tal dar a conocer y hacer notar su influjo sobre lo descubierto y observado. En su accionar, excavación y exploración conforman un espacio interdependiente, un proceso epistemológico y heurístico de mutuas implicancias. Supone también la liberación de fuerzas subyacentes mantenidas



Centro Cultural Recoleta.

en silencio, la comunicación con voces que han sido acalladas en la geografía.

BUENOS AIRES DESIGN (1990)
BALNEARIO LA PERLA, MAR DEL PLATA (1985)

Estas obras en gran medida son consecuencia de un contexto topográfico preciso: la barranca. Aunque notoriamente diferentes en sus preceptivas arquitectónicas, conceptuales y lingüísticas, sus planteos de diseño exteriorizan de modo palmario formas de



Balneario La Perla, Mar del Plata.

desocultamiento, procedimiento que libera a lo arquitectónico las fuerzas del sitio como si tratara de asumir con diferentes códigos figurativos las vocaciones potenciales de los lugares o la natural entropía de un interior que busca eclosionar.

Mientras el Buenos Aires Design nos remite a una topogénesis producto de la acumulación de edificios históricos a resignificar y una actuación arquitectónica en la barranca en torno a la plaza del Pilar, el programa del Balneario de La Perla se desarrolla como restitución y completamiento de un accidente natural antropizado, una acción en un sitio del territorio urbano donde la ciudad se ha metamorfoseado para devenir en geografía, confrontando así el artificio de la obra humana con la dinámica de las mutaciones y el cambio del tiempo cósmico².

Excavar por debajo de la berma y soterrar varios niveles de barranca para alojar las nuevas arquitecturas y recorridos del Buenos Aires Design, representa una operación topológica y retórica de gran creatividad. Una resolución que parte de combinar lo heredado con formas ex novo en una planta arquitectónica que parece verse como un organismo acuático, con cabeza, ojos, cuerpo y cola. ¿Una coincidencia? Posiblemente lo sea, sin embargo, no resulta extraño su parecido con los dibujos de C. Testa y su incansable propósito de recrear homologaciones entre animales fantásticos y edificios. De todos modos son estas asimilaciones poéticas o reformulaciones utópicas las que nos permiten volver sobre el asunto: encontrar nuevamente la existencia de una heurística contaminada. Para este caso, comprobar que las lógicas del proyecto desembocan en un diseño de carácter corporal, es decir, encontrando para el espacio arquitectónico una particular fenomenología por vía de piezas y espacios de naturaleza fisioplástica. Únicamente un sentido innovador y en cierto modo desprejuiciado puede intervenir en edificios patrimoniales y descomponer sus elementos normativos con el fin de reunirlos recategorizados en figuras y cuerpos de valor iconográfico. No son operaciones simples, por el contrario, son complejas acciones de sintaxis y significado en pos de crear estilemas que surgidos de códigos heredados del vocabulario historicista, son combinados con elementos de la abstracción para integrar semas y signos de “formas surrealistas”, como imagina uno de los biógrafos de Testa.

2. Jorge Glusberg, *Clorindo Testa, pintor y arquitecto*. Buenos Aires, Summa, 1983.



Buenos Aires Design.

El balneario de La Perla remite a una *promenade*, puesto que persigue y promulga la continuidad de la experiencia existencial en el contexto de la barranca marplatense. Es un paisaje que se integra a la ciudad con una ajustada presencia de elementos retóricos. Paisaje que podríamos denominar tectónico por su artificialidad constructiva y su interés por alejarse de la mimesis. Como todo paisaje surge de intersectar visuales marinas con miradas, un *a priori* pensado para provocar en los sujetos un estado de ánimo placentero y lúdico, un lugar donde la calle se transforma en rampa, escalera, balcón, veranda, terraza, cubierta de barco..., funciones que se especializan y ocultan discretamente para garantizar la escena ritual. En un texto silencioso de direcciones y tensiones espaciales, los recorridos alternativos posibilitados por secciones variables y



Buenos Aires Design.

vínculos imprevistos, nos acercan a lo eventual tanto como al acontecimiento. Este proyecto se funda en la inestabilidad pragmática sobre todo en los niveles de confitería y anexos donde las concesiones cambiantes obligan a una contraprestación formal como evidencia de lo permanente³.

Si se acepta que un buen diseño deriva del correcto acople de la forma al contexto, y entendiéndose el contexto como la situación objetiva espacio-temporal de una obra, podríamos decir que ambas *promenades* son paisajes que reflejan en su concreción las preexistencias del sitio y las circunstancias que gravitaron su realización. Una, construyendo un paisaje que se

3. "Testa por Topos". Revista Topos, el espíritu del lugar, N°2, Santa Fe, diciembre 1990.

asume extrovertido y comunicativo, creado por arquitecturas de formas visualmente atractivas para que puedan provocar los vínculos de exhibición y consumo que tipifica a estos emprendimientos comerciales. Otra, como un paisaje que deposita su proverbial austeridad en pos de ciertos silencios, un espacio que quiere colocarse en la antípoda del heterogéneo repertorio de la arquitectura marplatense en la búsqueda de trascender más que aparentar. Un espacio que se vuelve introvertido y doméstico, casi huraño, de modo de ser fondo de una visual que domina la escena marítima. En Buenos Aires, un paisaje que se contextualiza con las estridencias de formas y colores propiamente metropolitanos; en Mar del Plata, un paisaje que acompaña la ascética horizontalidad del mar hecho con materiales de la tierra. En ambos lugares el quiebro de la barranca, un pretexto donde Clorindo Testa y colaboradores excavan y exploran libremente con la imaginación.

DISPOSICIÓN Y GESTO

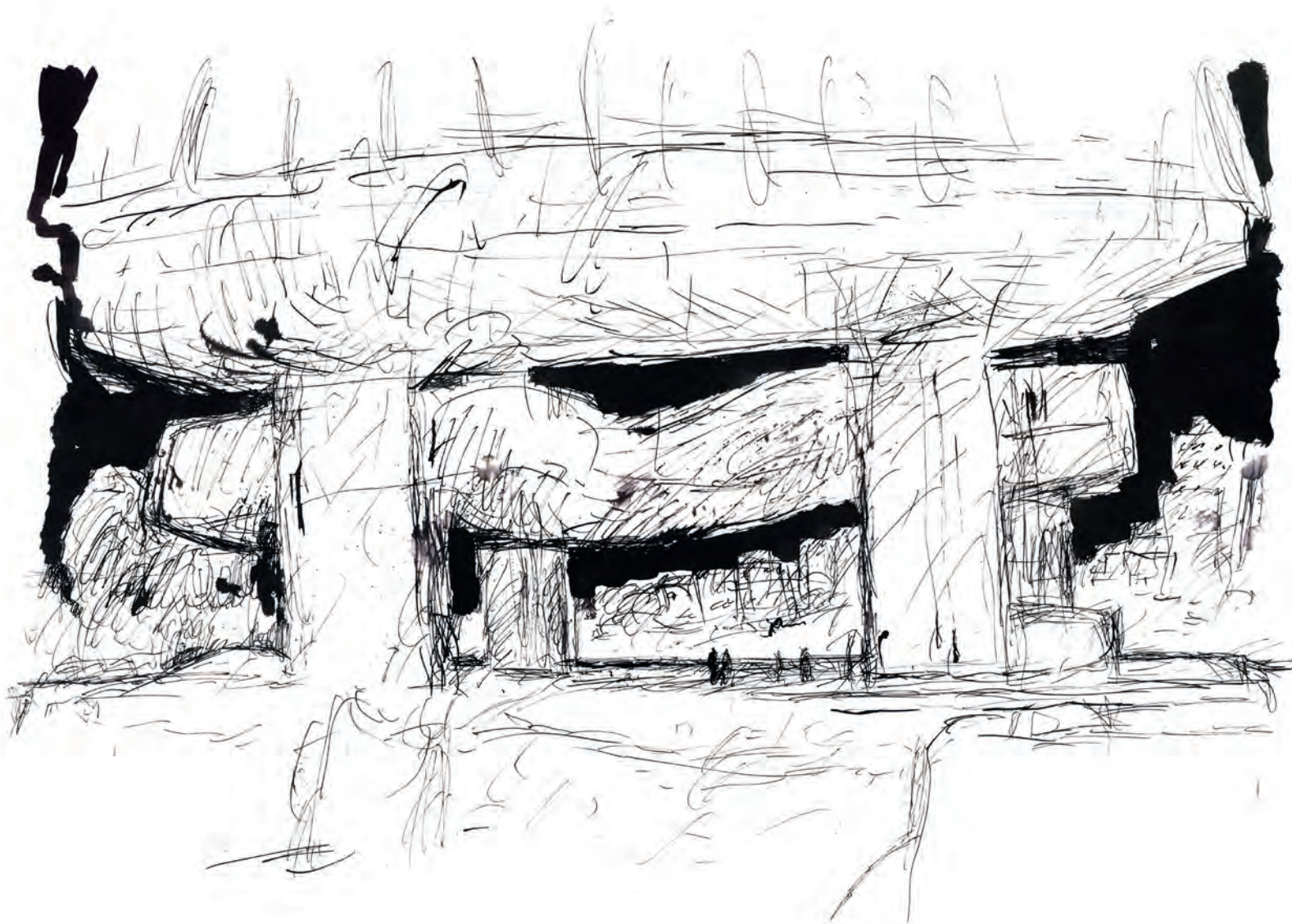
Disposición, arreglo, organización, posición de las partes, significan ubicaciones y orientaciones en el espacio. Con sus variantes semánticas representan términos que homologan la *dispositio* vitruviana: un concepto fecundo de forma, entendida como síntesis de direcciones múltiples, como factores de una morfogénesis particular. Disposición tiene que ver con predisposición, esto es, una voluntad de acción o predeterminación formal necesaria para desencadenar o constituirse en una creación ex novo. Antiguamente el término refería a un ordenamiento dado, a las armonizaciones naturales y también a los órdenes clásicos, a las reglas y dispositivos que organizaban la sintaxis arquitectónica. En Aristóteles, la *taxis*, la simetría, era el salvoconducto necesario para arribar a lo “bello”. Por esta razón, *taxis* anuncia la vecindad que existe entre *poiesis*, *arte* y *obra*, mientras que para el campo semántico distingue y separa lo *bello* de lo *verdadero*. El gesto, lo gestual, la gestualidad, remiten siempre a una morfogénesis personal o colectiva, a una voluntad de forma que se manifiesta en una creación particularmente autónoma y singular. Por ello el gesto es siempre una *aletheia*, un desocultamiento, una revelación, una creación cuya fuerza y originalidad surge por medio de un proceso de emergencia interrumpida de representaciones. Disposición y gesto consigna también un

logos específico: un campo de fuerzas que tensa y relaciona las operaciones y dispositivos enunciativos en arte y diseño. Si bien toda creación puede surgir de esta morfogénesis, son los desencadenantes de autonomía y autorreferencialidad los que distinguen a esta constelación en la sustanciación de ideas y procedimientos en arquitectura.

BANCO DE LONDRES Y AMÉRICA DEL SUR (1959-1966) BIBLIOTECA NACIONAL (1962-1992)

Pensamos que disposición y gesto son pretextos que están presentes en la determinación proyectual del Banco de Londres y la Biblioteca Nacional. En primer lugar porque una idea de signo autosuficiente parece imponer la morfogénesis de estas formas. En ambas obras predomina una masa monumental ahuecada de donde emergen volúmenes y formas con diferentes geometrías. Si bien en cada caso las situaciones varían, se reconoce en ellas una estética unitarista, ya que son el producto de una tectónica escultórica, continua y simbólica. Con diferencias sustanciales desde lo funcional, una y otra revisten decisivos de *partido* arquitectónico y lenguaje que permite relacionarlas. Por un lado el Banco de Londres, con una estereometría que potencia en gran medida las exigencias y vocaciones del sitio: la *city* bancaria de Buenos Aires y sus taxonomías. Y por otro, la Biblioteca Nacional, obra emplazada de modo exento en un amplio terreno en barranca de avenida del Libertador, un destacado lugar de Buenos Aires que por programa debía mantener las características de plaza pública. Son seguramente estas condiciones y exigencias lo que va a definir el leitmotiv de las obras: dispositivos, resoluciones, espacios y formas que —según los casos— se condensan en un cuerpo cuya estructura morfológica proviene de geometrías cuya claridad se desdibuja en fragmentos y expresiones de diferente notación y sentido. Pese a esta coincidencia, cada obra se especifica en espacios distintivos; para el caso del Banco de Londres sobresale el criterio de “realizar una plaza cubierta a la manera de la *Loggia dei Lanzi* en Florencia en la esquina de las calles Reconquista y Bartolomé Mitre”⁴. Una idea que imaginamos va más allá de generar un “tipo” urbano particular, más bien representa una operación simbó-

4. Jorge Glusberg, *Clorindo Testa, pintor y arquitecto*. Buenos Aires, Summa, 1983.



Biblioteca Nacional.

lica que parte de reemplazar el sólido de la ochava por un vacío monumental pleno de atributos figurativos: una resolución que sugiere recomponer el chanfle de la ochava mediante un volumen aplanado de hormigón que se integra formal y estructuralmente con los parasoles de fachada. Otro aspecto relevante del partido arquitectónico es su decisorio espacial: un programa de plantas libres sostenidas por un núcleo cen-

tral y pórticos laterales de hormigón armado trabajados como parasoles estructurales.

Para el caso de la Biblioteca Nacional, creemos que la estrategia estuvo centrada en soterrar parte del edificio, liberar el espacio circundante y crear una explanada cubierta a manera de atrio: punto de llegada de un recorrido que avanza entre esca-



Banco de Londres y América del Sur.

leras, rampas y formas que parecen superar sus propios límites. Se sabe que la Biblioteca tuvo un largo proceso constructivo, y que durante su desarrollo sucedieron transformaciones con opciones resolutorias muy distintas a las proyectadas por sus autores. Para dar un ejemplo, corresponde destacar que las terminaciones y detalles constructivos que en toda arquitectura vienen a redondear los aspectos más “sutiles” de un proyecto, aquí están ausentes. No solo se han modificado carpinterías y partes funcionales del inmueble, también se ha suprimido una visera perimetral que a manera de parasol daba a



Biblioteca Nacional.



Biblioteca Nacional.



Banco de Londres y América del Sur (actualmente Banco Hipotecario).

las fachadas vidriadas una protección e imagen visual que hoy no posee. Pese a todo, la obra sobresale justamente por lo que es inmodificable en su morfogénesis: una estructura orgánica de hormigón armado, un cuerpo de cuatro patas semienterrado que el propio Testa relacionó con un gliptodonte, basándose en el ocasional hallazgo de un caparazón de este mamífero prehistórico, justamente cuando se hacían los cimientos de la obra en el año 1971.

Son estos aspectos formales y estructurales lo que llevó a que buena parte de la crítica viera en estas obras signos expresionistas, brutalistas o pertenecientes un nuevo organicismo, denominaciones que tienen que ver con la presencia de cuerpos plásticos materialmente potentes y simbólicos, un ideario de diseño que es la contracara del orden cartesiano o normativo. Se sabe que proyectar, edificar, hacer arquitectura, no son ac-

ciones que puedan sustraerse del proceso de simbolización, de poner un objeto cualquiera (consciente o inconscientemente) en una cadena de semiosis. Por lo mismo, dichas acciones conculcan a la postre diferentes resultados significativos, desde un simbolismo ingenuo o infantil, hasta las más complejas configuraciones de sentido. En esta última opción situamos a Testa, desarrollando semánticas proyectuales aleatorias, formas y fragmentos que se van enriqueciendo en cada obra por virtud de procedimientos *ad-hoc*, una vía de diseño cuya noción de orden y proyecto es absolutamente distinta a la concepción funcional-racional de la modernidad. Pero también porque conforme fue pasando el tiempo, fue resignificando los conceptos de materia, espacio, edificio, arquitectura. Recuerdo al respecto que en una entrevista que le hicieramos para la revista *Topos, el espíritu del lugar*⁵, afirmaba que las relaciones entre las cosas habían dejado de ser tan sólidas y certeras, tan susceptibles de ser medidas; más bien son complejas y herméticas, no se revelan fácilmente. Sin demasiadas precisiones respecto a obras y autores, explicaba que el aumento sustantivo de la complejidad de la arquitectura actual obedecía a la “información que debían dar los edificios”; motivo por el cual, “muchos arquitectos hablan de *surfers* entre las olas, plantas fluctuantes, arquitecturas de flujos, espacio líquido”⁶. Hoy, al reconsiderar las denominaciones y los conceptos con que Testa comprendía las creaciones de fin de siglo, vemos que su pensamiento en gran medida asimilaba la idea de *heterotopía* de M. Foucault. Idea que califica a la ciudad contemporánea y a su arquitectura integrando un paisaje heteróclito y evanescente, escenario de un universo policéntrico de formas en permanente ebullición.

5. “Testa por Topos”. Revista *Topos, el espíritu del lugar*, N°2, Santa Fe, diciembre 1990.

6. “Testa por Topos”. Revista *Topos, el espíritu del lugar*, N°2, Santa Fe, diciembre 1990.

CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES Dibujos gentileza del Estudio Testa. Fotografías Carlos M. Reinante

Carlos María REINANTE. Arquitecto (UNR), profesor de Bellas Artes, especialista en Restauración de Monumentos por la UPC. Ex Profesor Titular Ordinario e Investigador de la FADU- UNL; delegado de la Academia Nacional Bellas Artes, miembro fundador de la Sociedad de Estudios Morfológicos de Argentina, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética y numerario del Centro de Estudios Hispanoamericanos. Fue regente de la Escuela de Diseño y Artes Visuales, director del Liceo Municipal y director de Patrimonio Cultural. Actuó como docente en universidades del país y el exterior. Publicó libros y artículos sobre arte, arquitectura, patrimonio y morfología; realizó cursos, conferencias y curadurías e integró jurados de arte, arquitectura y docencia universitaria.

El “exoimaginario” de los paisajes de las ciudades

LUCIA SANTAELLA

IMAGINARIO Y “EXOIMAGINARIO”

El término “imaginario” es una generalización de la palabra imaginación que, a la vez, deriva del vocablo “imagen”. Las posibilidades de imagen son muchas: mentales, perceptivas, sonoras, representadas visualmente, etc. En general, se dividen en dos grandes áreas. La primera consta de imágenes como representaciones visuales: dibujos, pinturas, grabados, fotografías, vídeos, imágenes cinematográficas, televisivas u holográficas, infografías, animaciones, etc. y todos sus híbridos actuales. Las imágenes, en este sentido, son objetos materiales, signos producidos por el ser humano que se presentan visualmente. El segundo grupo abarca las imágenes en nuestra mente. En este universo, las imágenes aparecen como visiones, fantasías, imaginaciones, sueños, esquemas, modelos... Ambos territorios se entrecruzan. Muchas representaciones visuales se generan a partir de imágenes que aparecen en la mente de quienes las produjeron. Por otra parte, se puede decir que —de cierta forma— las imágenes mentales siempre mantienen alguna conexión, fuerte o débil, con las imágenes perceptivas y, especialmente, con las imágenes representadas visualmente.

A pesar de tener un vínculo con la palabra “imagen”, el término “imaginario” está siempre más asociado al segundo dominio de las imágenes, o sea, al campo de las imágenes mentales. Y, de esta forma, el concepto de imaginario aparece en las teorías de los autores que más se destacaron sobre este asunto. Sin intención de agotar el tema, en la filosofía de Sartre, por ejemplo, dentro de su conocida obra *Lo imaginario* ([1940] 1978), la imagen no es algo externo. Por el contrario, corresponde a un acto intencional de la conciencia. En sus

propias palabras, “un trabajo sobre la imagen debe constituirse como una eidética de la imagen; es decir, para fijar y describir la esencia de esta estructura psicológica tal como aparece en la intuición” (ibid., p. 99).

En la celebrada obra *Estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand (2002) también privilegia el imaginario como una de las facultades mentales del ser humano. Para él, todo pensamiento descansa en las imágenes generales, los arquetipos, que funcionan como determinaciones inconscientes del pensamiento. Para explicar el simbolismo imaginario, el autor establece los núcleos organizadores de los temas arquetípicos, una arquetipología general que contrapone un enjambre exuberante de imágenes mentales a la lentitud de los procesos perceptivos. En estos conjuntos, prevalecen la mitología, la magia, la alquimia y la analogía.

Otro autor que se distinguió por la construcción de una teoría del imaginario social, en el campo de la sociología, fue Cornelius Castoriadis (1975). Para él, el imaginario es la clave para pensar los fenómenos colectivos. Las sociedades se caracterizan como un conjunto de significaciones sociales imaginarias que se exteriorizan en instituciones en las cuales esas significaciones cobran vida externa.

Como se puede ver, existe una marcada tendencia a considerar el imaginario como una capacidad que proviene del interior del espíritu humano. Éste es un punto en común entre los autores, a pesar de las diferencias teóricas. Esta idea se repite en Bachelard y, hasta cierto punto, en Freud y Lacan, para quienes las fantasías e ilusiones imaginarias ocupan un lugar destacado. Para no extendernos más en la mención de autores nota-

bles, sin negar o discutir la naturaleza de la imaginación como una capacidad que surge de las potencialidades mentales del ser humano, la propuesta que pretendo defender en este texto, especialmente en lo referente al imaginario arquitectónico y urbano, es que desde la invención de la fotografía y, cada vez en mayor medida, el imaginario urbano se fue transformando en un “exoimaginario”, o sea, en una externalización de la imaginación, una imaginación hacia afuera. Con la evolución y la sofisticación técnica de los medios de registros imagéticos y, especialmente, con la llegada de la computadora como *el medio* entre los medios, o metamedio, esta evolución se encuentra hoy en el punto en que el “exoimaginario” alcanza el nivel de la visualización de lo invisible.

LA FOTOGRAFÍA Y EL NACIMIENTO DE LAS METRÓPOLIS

A mediados del siglo XIX, las transformaciones urbanas de ciudades como París y Londres fueron el modelo de grandes transformaciones propiciadas por la revolución industrial. Como el flujo de capital se iba concentrando cada vez más en los centros urbanos, los campesinos y artesanos fueron forzados a abandonar sus tierras y a cerrar sus establecimientos. Para permitir la comunicación entre los hombres, especialmente entre aquellos que estaban al frente de los negocios y de la administración, surgieron la fotografía, el telégrafo, el teléfono y la consolidación de las redes de opinión, los diarios con noticias rápidas e inmediatas. Nació, así, un nuevo ambiente: el de las metrópolis que crecían al ritmo de las novedades. En las construcciones arquitectónicas, en los trazados urbanísticos de las calles, en las grandes tiendas, las galerías, los casinos, las exposiciones, en los museos de cera, y fundamentalmente, en la moda, se iba forjando la febril imaginación moderna.

El espacio urbano se constituía en la proximidad física, casi promiscua, de cuerpos que se chocaban en los mínimos espacios de las veredas tumultuosas, como fue descripto pioneramente por Edgar Allan Poe, en su cuento “El hombre de la multitud”, que ejerció una fuerte influencia sobre Baudelaire, para ser después tematizado brillantemente por Walter Benjamin (1989, p. 9-150).

Fue primero en la fotografía y, apenas después, en el cine que los modernos encontraron lo que les resultaba más contemporáneo: la velocidad de la reproducción y sustitución incesante de imágenes, porque estas imágenes formaban parte de una cultura organizada bajo el signo del impacto, de individuos acostumbrados a los desencuentros de las grandes ciudades. Las imágenes funcionaban, de esta forma, como una especie de aviso publicitario y síntesis de las construcciones de ese tiempo —especialmente— porque podían reproducirse en cualquier parte: diarios, revistas, panfletos, vidrieras, letreros y esquinas de las ciudades (ver Santaella, 2004, p. 24-31). Más cerca en el tiempo, la difusión de la fotografía y la aparición de las metrópolis dieron inicio a un enamoramiento mutuo y a una alianza que se volvería inseparable: las metrópolis y sus registros fotográficos y cinematográficos. Floreció, allí mismo, el creciente proceso del “exoimaginario” de las ciudades.

EL AGIGANTAMIENTO DE LAS GRANDES CIUDADES

Al cabo de un siglo, las ciudades se convertían en megalópolis al mismo ritmo que aumentaba la complejidad tecnológica de los equipos de fotografía, de cine y videográficos. Esta sofisticación se intensificó con la llegada de equipos digitales para captura de imágenes y la posibilidad de manipularlas en la computadora. Los edificios se perfilan en el horizonte y alcanzan una altura que hace empalidecer de envidia a las más magníficas montañas y son rediseñados con arquitecturas espectaculares que quitan el aliento. Las carreteras y los sistemas de iluminación aumentan su complejidad en esta era archimoderna del capitalismo y todo eso se materializa en vastos planos de imágenes que transportan el “exoimaginario” urbano al paroxismo, alcanzando un punto que, por ahora, podemos denominar como ápice de su potencial.

Entretanto, la inquietante aceleración del crecimiento demográfico provocó no sólo la expansión continua de las megalópolis, sino que generó la aparición de nuevas metrópolis a un ritmo de crecimiento desconcertante. Como consecuencia, están surgiendo megaciudades que priorizan la inversión en



Foto de Julio Boaro, CreativeCommons.

la sustentabilidad. Esta surge de la necesidad de enfrentar el conjunto de problemas relativos a la calidad de la vida urbana, tales como alteraciones climáticas, agotamiento de las fuentes de energía y del agua, consumo desenfrenado, violencia y desigualdad social, escaso transporte público, etc. Se trata, por lo tanto, de una cuestión que incorpora las dimensiones económica, social, cultural y, ante todo, política (ver Sampaio, 2009).

La necesidad y la búsqueda de la sustentabilidad han llevado también al “exoimaginario” de las utopías en imágenes que proyectan la presencia de oasis paradisíacos, lejos de la agitación ruidosa, por momentos en las alturas, espejismos celestiales, por sobre las grandes ciudades bulliciosas y contaminadas.

MOVILIDADES ARCHIBISELADAS

Mientras tanto, en el terreno de las ciudades, las poblaciones hoy se mueven en los intersticios de la movilidad física y de la movilidad informacional que, geolocalizada, diseña mapas dinámicos dentro de los territorios en tiempos y espacios coincidentes. No habían pasado ni siquiera veinte años desde la llegada de la cultura comunicacional planetaria de la computadora, en la primera mitad de la década de los '90, que ya surgió la era de la movilidad (Santaella, 2007). Esta provocó grandes transformaciones en el concepto de espacio digital o ciberespacio, en la medida en que lo informacional se funde con el espacio físico en el mismo momento en que se dan las conexiones. Los procesos de movilidad que ahí se interconectan son múltiples.

Dado que las superposiciones, los cruces, las intersecciones entre lo físico y lo informático son inextricables, parece que el término hipermovilidad encaja justo para definirlo; o mejor, se podría decir archimovilidad archibiselada, para hacer justicia al tema que estamos tratando, porque a la movilidad física del cosmopolitismo creciente se le incorporó la movilidad virtual de las redes. Con los equipos móviles, ambas movibilidades se entrelazaron, se interconectaron, y se han vuelto más agudas por las acciones de una sobre la otra (ibid., p. 186-187). Y, actualmente, con sistemas como el Waze —Santo Waze— lo que tenemos es movilidad teleguiada en vivo.

Entretanto, la complejidad de los procesos no se detiene ahí, pues con la inmensa potencialización de los medios de registro de los flujos de información, el aumento exponencial de los datos que pueden colectarse y los correspondientes medios de procesamiento que denominados *big data*, es el “exoimaginario” urbano el que ahora está sufriendo cambios inéditos.

CIUDADES INTELIGENTES Y BIG DATA

Las ciudades inteligentes y el *big data* forman la dupla que aparece más frecuentemente en los temas que se encuentran actualmente en la cresta de las discusiones y, también, de las prácticas. Si traducimos literalmente *big data* significa grandes datos, siendo que *grande*, aquí, significa *mucha cantidad* con potencial para dar un salto rumbo al cambio cualitativo. Boyd y Crawford (2012, p. 663) nos ofrecen una definición más exacta de *big data* cuando lo caracterizan como un fenómeno cultural, tecnológico y académico que se refiere al cruce de:

- a) Tecnología: maximización del poder computacional y de la precisión algorítmica para juntar, analizar, combinar y comparar grandes conjuntos de datos.
- b) Análisis: diseño de grandes conjuntos de datos para identificar estándares para responder a demandas económicas, sociales, técnicas y jurídicas.
- c) Mitología: la creencia difundida de que grandes conjuntos de datos ofrecen una forma más elevada de inteligencia

y conocimiento que genera *insights* previamente imposibles, envueltos en el aura de la verdad, la objetividad y la precisión.

El tema de las ciudades inteligentes, por otra parte, comenzó a surgir a partir del 2000. La expansión en aumento de internet en los espacios domésticos, públicos, corporativos, gubernamentales y su correspondiente incorporación en la infraestructura material necesaria de las ciudades acarrearón nuevas denominaciones para la ciudad, como ciudad-cyborg, ciudad digital y ciberciudad. Las primeras encuestas sobre este tema, en Brasil (Lemos 2000, 2004, 2006), preanunciaban la conversión paulatina de las ciudades en espacios archibiselados por medio de los equipamientos móviles y de los dispositivos de geolocalización o GPS (*Global Positioning Systems*).

Nuestras ciudades se fueron haciendo cada vez más inteligentes a medida que las capacidades de procesamiento de información se iban arraigando y desparramando por toda la infraestructura urbana. La conexión de la computación ubicua con los medios locativos, o sea, geolocalizados, permite que las ciudades sean no solo leídas, sino también escritas, ya que cualquier información que corre por las redes puede ser accedida y compartida desde cualquier lugar por cualquier otro, por medio de tecnologías y servicios basados en la localización (Santaella, 2014).

Evidentemente, el campo del que depende el desarrollo de las ciudades inteligentes es el campo de la gobernabilidad y la administración de gobierno. De esta forma, la e-gobernabilidad y la política 2.0 se refieren a los servicios ubicuos del gobierno, compromiso y participación de los ciudadanos, involucrando, por ejemplo, servicios y ontologías de información semántica gubernamental. Hoy, la mayoría de los sistemas están informatizados y la población está cada vez más conectada a diferentes medios de comunicación y a las redes sociales, lo que deriva en volúmenes gigantescos de datos que implican la recolección, almacenamiento de las informaciones e integración de muchas fuentes y tecnologías. Para eso, el parque tecnológico debe ser robusto con vistas a la identificación y clasificación de las informaciones esenciales para la toma de decisiones. Todo esto se constituye, cabe recordar, en una verdadera apoteosis de la sociedad de control, tal como

fue pensada por Gilles Deleuze (1992, p. 219-226). Y, en este punto, ingresa el *big data* como medio para el entendimiento y la atención de los ciudadanos y la adopción de procesos y acciones más eficaces. El monitoreo y la evaluación de las informaciones del *big data* permiten ofrecer nuevos medios para el autoservicio que facilite el acceso y disminuya el tiempo dedicado por los ciudadanos para resolver diversas cuestiones, otorgando más eficiencia y transparencia a los procesos gubernamentales. Otra posibilidad es identificar las áreas más requeridas por determinados servicios y asignar mejor los recursos, inclusive los recursos humanos (Elias, 2013).

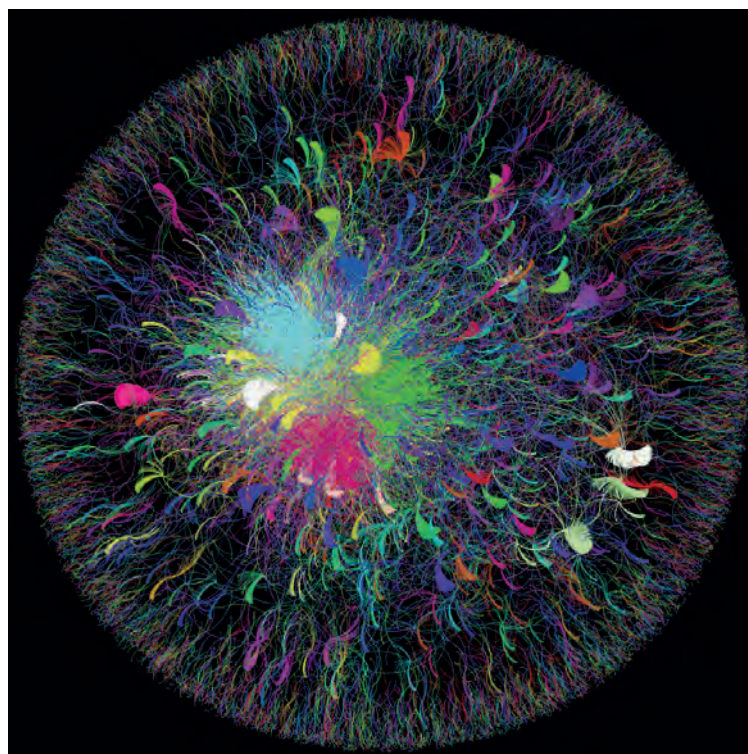
Las áreas que deben ser atendidas por los servicios gubernamentales incrementados por el *big data* son: medios de transportes seguridad pública, salud, incluso la salud preventiva, y educación. Lo que importa idealmente en todo esto es que los gobiernos encuentren condiciones para “unificar los sistemas, analizar mejor los datos, entrelazar diferentes indicadores en diversos formatos para definir con mayor firmeza sus objetivos y estrategias para mejorar el servicio a los ciudadanos” (ibid.).

Entretanto, lo que más interesa respecto al tema propuesto por este trabajo trata sobre el hecho de que los resultados de los procesos del *big data* se expresan en imágenes de visualización. Siempre hubo métodos estáticos de representación visual de datos. Las tecnologías digitales, mientras tanto, introdujeron los espacios de información, o sea, los modelos dinámicos de visualización para la experimentación e investigación en los más variados campos de las ciencias, estadística, arquitectura, diseño, arte o cualquier combinación entre ellas (Paul, 2003, p. 175). Gracias a los *softwares*, estos modelos son dinámicos porque sus datos pueden ser mapeados en otro dominio semiótico, del tiempo al espacio 2D, de la imagen 2D al espacio 3D, de sonido a imagen 2D, etc. Además, los modelos pueden manipularse por el uso de las técnicas de interfaz: búsqueda, filtro, zoom, vistas múltiples, resumen, etc.

Asimismo, las visualizaciones dinámicas de los flujos de datos permiten que los usuarios naveguen dentro de la información, experimentando los cambios que van sucediendo. En este contexto, el “mapeo” es un término usado para plantear

preguntas sobre los territorios que están siendo rastreados. En forma diferente a los mapas tradicionales, que tienen como referente un terreno exterior relativamente estático y que se utilizan para orientar a los usuarios sobre el terreno, el mapeo de informaciones digitales está —por naturaleza— en flujo incesante, porque responde a los cambios constantes que suceden en los datos representados.

Manovich (2002) define “visualización” como las situaciones en las que los datos cuantitativos, que por su propia naturaleza, no son visuales (por ejemplo, las señales recibidas por los sensores meteorológicos, el comportamiento de la bolsa de valores, el conjunto de direcciones que describen la trayectoria de un mensaje a través de una red computacional) se transforman en representaciones visuales. Y la visualización dinámica que “puede transformar un archivo de datos incomprendibles en algo más que una fila sin significado de *bits* y pedazos de una serie infinita de fragmentos no relacionados”.



HD.Br, CreativeCommons.

Cuando los sistemas de visualización tienen como objetivo los datos sobre los innumerables tipos de flujos de los ambientes urbanos; o sea, la existencia pulsante de los movimientos de la ciudad viva, se trata ahí de datos invisibles que la visualización convierte en visibles. Y es, en este momento, que el “exoimaginario” alcanza su punto más culminante. De la misma manera que un sismógrafo, el *big data* captura las redes capilares de la multiplicidad de flujos urbanos, devolviendo a nuestros ojos imágenes dotadas de un sabor estético que llega a ser embriagante.

EL ARTE A CONTRAPELO DEL “EXOIMAGINARIO” MIMÉTICO

Todas las formas de externalización del imaginario urbano hasta aquí discutidas presentan una característica común. Ellas mimetizan lo visible, esto es, registran las imágenes de las ciudades por medio de fotos, películas y videos, creando dobles de territorios, espacios y ambientes urbanos, algunas veces no visibles al ojo desnudo y exhiben una grandiosidad conquistada por medio de sofisticados equipos técnicos. Aunque se pueda pensar diferente, las hipercomplejas imágenes de visualización de datos, que hacen visible lo invisible, son también miméticas, un tipo de mimetismo que no se limita a imitar la apariencia de los ambientes urbanos, sino que diagrama las relaciones internas de sus flujos, devolviéndolas a la visibilidad. Por lo tanto, ni siquiera las imágenes de visualización escapan de la regla mimética del “exoimaginario” urbano.

Existe, sin embargo, un campo multifacético de la actividad humana que, en lugar de duplicar la apariencia de lo urbano, agrega a la *urbis* algo que ella jamás podría tener en caso que el espíritu humano no interfiriera. Me refiero ahora al arte urbano y a las intervenciones urbanas. Sus modalidades son innumerables, siempre atentas a los enredos en las marañas del tejido urbano. “La función del arte es construir imágenes de la ciudad que sean nuevas, que lleguen a formar parte de propio paisaje urbano” (Brissac, 1996, p. 13). Esto significa imágenes “nuevas”, no miméticas, que transformen el “exoimaginario”, reinventando las formas de habitar en un redescubrimiento de las ciudades.

Son, por tanto, formas de creación que van a contrapelo del “exoimaginario” mimético.

El espectro del arte urbano es amplio, desde sus formas más populares hasta las interferencias que usan las tecnologías más complejas de la actualidad. La forma popular más conocida es la de los grafitis y los murales, arte de las calles por excelencia. Pero, las apropiaciones del espacio público engloban también las estatuas vivas, los malabaristas, los teatros y bailes callejeros, etc. Las intervenciones artísticas, uno de los tipos posibles de arte urbano, varían en sus dimensiones, desde el uso de adhesivos hasta grandes instalaciones. Varían también en la naturaleza, desde las promulgaciones críticas de carácter político e ideológico, con el objetivo de denunciar problemas sociales y ambientales, hasta proyectos que se llevan a cabo por orden del poder público. Algunos proyectos se orientan a la rehabilitación funcional y simbólica, incluso por el aumento de nuevos usos, de territorios o de edificaciones, buscando integrar a la población en esos espacios. Los lenguajes y técnicas empleados en las intervenciones son también heterogéneos y van desde acciones pasajeras a cielo abierto, variadas inserciones en el ambiente urbano hasta la creación de nuevos paisajes urbanos antes inexistentes, aunque el precio sea lo efímero.

La creación de paisajes que exponen el “exoimaginario” no-mimético de forma más patente se encuentra en las fotografías hiperdimensionadas, en los festivales de luces, los paneles digitales, los *videomappings* que intervienen en la arquitectura de la ciudad, transformando calles y fachadas completas de edificios en espacios expositivos. O todavía más, cuando incorporan estratégicamente los minidispositivos inteligentes, los celulares, que los ciudadanos tiene entre manos, para llevarlos a actuar, interactuar y participar de los trabajos, como fue en forma ejemplar el caso de la exposición *Arquinterface*, realizada en las fachadas de 98 metros de altura del edificio de la Fiesp, en la Avenida Paulista de San Pablo.

La principal marca de arte urbano se encuentra, entonces, en la gran diversidad de sus propuestas e implicaciones. Por sus parentescos con el movimiento Dadá, el Fluxus, el happening, la performance, los accionistas, e —incluso— con el arte conceptual, las intervenciones urbanas ganaron *status* en



#QR-Comms, obra de Giselle Beiguelman, en la Galería de Arte Digital Sesi-SP.
Foto: Maya Messina.

el circuito de las artes, a pesar de que muchas veces queden al margen de los curadores de los museos, de las galerías o de cualquier otra forma tradicional de exposición. Además, las fronteras para distinguir las intervenciones urbanas de las instalaciones, del *land art* y —especialmente— del *site specific* no están muy claras.

Lo que perfila la especificidad del arte urbano, en medio de parentescos, es que se trata de un arte que particulariza lugares, recreando paisajes de la ciudad. Conduce, así, a una experiencia estética que produce formas regeneradas de percibir, habitar y habituarse a la ciudad. Al interceptar las miradas, los pasos y las expectativas de los habitantes, por medio de la sorpresa, del humor, de la ironía, de la inquietud, de las rarezas y los cuestionamientos, este arte desestabiliza el “exoimaginario” mimético que se encargó de las formas de representación de la ciudad y que dejó todo demasiado expuesto. Frente a eso, “el arte en la ciudad contemporánea sólo puede aludir a lo que se nos escapa allí, a lo que no tiene lugar” (Brissac, 1996, p. 42). Hay muchos más encantos secretos en lo que nos falta ver, en lo que buscamos ver, que en aquello que se nos muestra por completo.

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BOYD, Dana y CRAWFORD, Kate. *Critical questions for big data*. *Information, Communication & Society*, 15:5, 2012, p. 662-679.
- BRISSAC, Nelson. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac/Marca D'Água/Fapesp, 1996.
- CASTORIADIS, Cornelius. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Tusquets Editores, 1975.
- DELEUZE, Gilles. “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”. En *Conversações*, Peter Pál-Pelbart (trad.). Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992, p. 219-226.
- DURAND, Gilbert. *Estruturas imaginárias do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 3ª. ed., 2002.
- ELIAS, Fabio. “Big Data é oportunidade para o setor público”. En <http://www.guiadascidadesdigitais.com.br/site/pagina/big-data-oportunidade-para-o-setor-pblico>, 2013. Acesso: 05/05/2014.
- LEMONS, André. “Cibercidades”. En *Janelas do ciberespaço. Comunicação e cultura*. André Lemos e Marcos Palacios (orgs.). Porto Alegre, Sulina, 2000.
- _____. “Cidade-ciborgue: A cidade na cibercultura”. *Galáxia*, N° 8, 2004, p. 129-148.
- _____. Cibercidade. *Critical Dictionary of Globalisations*. En <http://www.mondialisations.org/php/public/art.php?id=22897&lan=PO>. 2006. Acesso 11/10/2011.
- MANOVICH, Lev. “The anti-sublime ideal in data art”. Disponível em www.manovich.net/DOCS/data_art.doc. 2002. Acesso: 20/01/2010.
- PAUL, Christiane. *Digital art*. New York: Thames & Hudson, 2003.
- SAMPAIO, Danusa Teodoro. “Sustentabilidade Urbana: Conceitos e Controvérsias”. IV Encontro Nacional e III Encontro Latino-Americano sobre edificações e comunidades sustentáveis. En http://www.iau.usp.br/pesquisa/grupos/habis/biblioteca/digital/artigos/sustentabilidade/Artigo_ELECS2009_Sustentabilidade%20Urbana_conceitos%20e%20controversas_Sampaio.pdf. 2009. Acesso: 15/10/2015.
- SANTAELLA, Lucia. *Navegar no ciberespaço. O perfil cognitivo do leitor imersivo*. São Paulo: Paulus, 2004.
- _____. *Linguagens líquidas na era da mobilidade*. São Paulo: Paulus, 2007.
- _____. “Dos não-lugares às cidades sencientes”. *Revista RUA*, N° 20, vol. II, 2014.
- SARTRE, J. P. *L'imaginaire*. Paris: Gallimard, 1940. Tradução para o português: *O imaginário*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Good looking: essays on the virtue of images*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.

Lucia SANTAELLA. Es Profesora Titular. Doctora en Teoría Literaria. Es Directora del CIMID, Centro de Investigación de Medios Digitales, del programa de posgrado en Comunicación y Semiótica. Coordina los programas de posgrado, maestría y doctorado en Comunicación y Semiótica del PUCSP. En 1987, fue Profesora Invitada en la Universidad Libre de Berlín. Fue Investigadora Asociada en el Research Center for Language and Semiotic Studies en Bloomington, Universidad de Indiana. Ejerció el cargo de Presidenta de la Asociación Brasileña de Semiótica. Fue electa Vice-Presidenta de la Asociación Internacional de Semiótica y Presidenta de la Federación Latino-Americana de Semiótica. Tiene más de 20 libros publicados entre los que se destacan: *Produção de Linguagem e Ideologia* (2000); *Arte e Cultura - Equívocos do Elitismo* (1982 - 1995) *O Que é Semiótica* (1983); *A Assinatura das Coisas - Peirce e a Literatura* (1992); *Cultura das Mídias* (1992); *A Percepção - uma Teoria Semiótica* (1993); *Miniaturas* (1986); *Imagem Cognição Semiotica Midia* (1998); *Lições e Subversões* (2009); *Percepção: Fenomenologia, Ecologia e Semiotica* (2011); entre otros.

Paisaje contemporáneo argentino: Algunos puntos de vista

GRACIELA TAQUINI - SEBASTIÁN VIDAL MACKINSON

Sólo el que conoce la naturaleza posee el arte.
Goethe citado por Raffaele Milani

MIRADAS CURATORIALES

Quienes escribimos este artículo, Graciela Taquini y Sebastián Vidal Mackinson, somos egresados de la carrera especializada en Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Nos separan más de tres décadas en el ejercicio de la profesión, al mismo tiempo que nos une el interés por la práctica curatorial. La consideramos un campo fructífero para la construcción de relatos, historias mixtas —visuales, espaciales y escriturales— donde el bagaje teórico se combina con una atenta lectura de aquello que los artistas proponen. A la elección de ese conjunto de obras no hemos llegado inocentes desde una *tabula rasa*, sino que buscamos hilos conductores, coincidencias y contradicciones implícitas y explícitas. Devenimos en editores de una narración en medio de un espacio aún abstracto, en este caso, el de la página en blanco.

El paisaje como otra Naturaleza es el eje de este número de la revista *Temas*. Entendemos que existe otra noción de naturaleza que opera como un aglutinador epistémico que amplía y resguarda, al mismo tiempo, su noción tradicional. Ya no sólo se trata de recortar un detalle de ella y posar una mirada estética contemplativa para su reproducción artística dentro del género paisaje, sino que su alcance se ha ampliado hacia la cultura, la biología, la historia del arte, la astronomía, planteando vectores híbridos, confusos, inmersos en nuestros días donde las imágenes occidentales y occidentalizadas diagraman estructuras de circulación de sentidos.

Los artistas aquí reunidos no son paisajistas en el sentido más habitual de su acepción, sino que el recorte y la relación directa con el objeto a representar se han modificado. Sabemos que este acercamiento tradicionalmente estuvo mediado por modos de ver inscriptos en particulares regímenes de visibilidad y representación. Hoy día, en el campo expandido del arte contemporáneo, es indispensable pensar este modo hacia la representación de un objeto influido por la vasta reproducción de imágenes, el recorte de saberes disciplinarios hacia diversos objetos, los acercamientos personales contruidos desde la proximidad y diálogo con maneras de la herencia filial, el interés hacia las ficciones de hazañas otrora imaginadas como imposibles, el recorte hacia ciertos episodios de la historia nacional.

Algunos principios rectores guiaron nuestro objetivo. Ya que no queríamos poner el foco sobre paisajistas puros, desechamos entonces al paisaje como exclusiva representación, como género tradicional. Tampoco incluimos el *bio arte*, que implica el trabajo con lo vivo como materia creativa. Preferimos, por el contrario, concentrarnos en artistas visuales que afronten un análisis conceptual y que trabajen en la escena artística nacional del centro y la periferia.

MAX GÓMEZ CANLE - BUENOS AIRES, 1972

“Soy un artista que trabaja con la historia de la pintura como un repertorio de imágenes y técnicas donde el factor temporal funciona como un color más”, define Max Gómez Canle a su práctica artística.



Buscando el Magdalena de Humboldt, 2014.

No le interesa estar inmerso en la naturaleza silvestre, ni tampoco se autopercebe como un paisajista que realiza su oficio al aire libre, sino como un obsesivo explorador de formas de esa representación pictórica. Acude a este género por mediaciones y filiaciones: toma pinturas del paisaje occidental realizados por artistas europeos para su escrutinio. Se acerca a ellas a través de fascículos, láminas, imágenes encontradas en internet, reproducciones de diversas fuentes, que son los soportes que operan como velos sobre las piezas originales, inscriptas en la mayoría de los casos dentro de la historia del arte. Esto ocurre en el paso al nuevo siglo, luego de pasar una etapa de video arte influido por el formato de los videojuegos primitivos, donde podía desplegar formas abstractas.

Este método de acercamiento a la naturaleza y al paisaje le es útil ya que halla que en la primera el caos y el desorden se hacen presentes. En su afán de ordenamiento de esta cantidad de datos, se acerca al paisaje en la pintura con el propósito de asir algunas nomenclaturas pictóricas. Así, esta caja de herramientas adquiere forma sensible a través de la implementación de diversos dispositivos. Por ejemplo, opera sustrayendo el paisaje en obras religiosas del renacimiento, despojando a la escena del relato. Algo que estaba desapercibido para el espectador común se hace carne en su obra. En estos



La sombra que toca el horizonte, 2013.



Ventanas, 2006 / Antiventana, 2007.

procedimientos descubre el sustrato con evidencia: el orden compositivo de perspectivas matemáticas o atmosféricas, el tratamiento del color, las escalas entre los diversos objetos y el marco que contiene a la representación.



El peso de una sombra, 2014.

“Me travestizo, soy una *drag*, me visto de...”, sostiene en alusión a la imitación con la que opera sobre motivos y estilos de artistas de la primera modernidad europea. Así, la distancia es capital ya que considera que representar cualquier tópico del natural corta la tirada, ciega y se pierde perspectiva analítica. Descree de la inmersión, de fundirse en lo percibido. La mezcla de citas incluye desde Pieter Brueghel a Joachim Patinir, pasando por Ulrico Schmelzer a la presencia de Juan Batlle Planas o Roberto Aizenberg. Sobre este sustrato de la historia del arte, Gómez Canle desarrolla su poética. A su vez, el peso de esta disciplina se hace presente en su trabajo. La tensión entre el formato y la representación se condensan en la relación mixta y mestiza entre lo propio autóctono y lo europeo.

Frecuentemente se contamina de restos, de despojos contemporáneos. Lo negro y abstracto/concreto aparece en forma de conjuro, restos de marcos de cuadros, de molduras, de formas invasoras, de marcos corridos. El trampantojo simula el paisaje y aquello que lo perturba. Ese orden no es un refugio calmo, sino que está cargado de elementos que descolocan la mirada confiada. El paisaje se enrarece, se desangela, se agujerea, como un *étant donné* sin forma humana.

PABLO LAPADULA - BUENOS AIRES, 1966

Pablo Lapadula se piensa “como un investigador visual del mundo natural, híbrido entre lógicas de producción racionalistas y sensualistas”.

Habitualmente, no se puede evitar que se lo asocie con su primera carrera, la biología. Sin embargo, este lugar común tiene su cuota de prejuicio. Lapadula es un intelectual, un investigador y un docente con una formación académica sólida, que hace años reflexiona sobre la estética de la naturaleza, su representación, sus procesos de experimentación como modelos de creación artística. Cuando en 1993 realiza su primera muestra en el Centro Cultural Recoleta lo guía un concepto conductor: el deseo de reducir el pensamiento científico positivista a su mínima expresión. Lo aborda desde un lugar que él califica como emotivo, sensorial y poético. Lo realiza con procedimientos que tienen que ver con primitivas tecnologías en desuso utilizadas por pioneros del cine y la fotografía durante la revolución industrial del siglo XIX. Esta es su zona de confort, algo que él controla, que puede dominar. Un especie de elogio a las *low techs* que alimentan su costado romántico y, por qué no, surrealista.

La búsqueda de la huella es un motor que lo conduce a las imprimaciones sobre superficies carbonizadas, como nuestros ancestros en el paleolítico. Otro procedimiento que utiliza son fotogramas, imprimación de la sombra de objetos orgánicos sobre superficies fotosensibles, técnicas heredadas de la protofotografía de mediados del siglo XIX que semejan a los procedimientos surrealistas del *frottage*, pero mediatizados. Son huellas que Lapadula no controla del todo. Un nuevo sustrato de su creatividad está en la libertad del azar, en lo irracional.



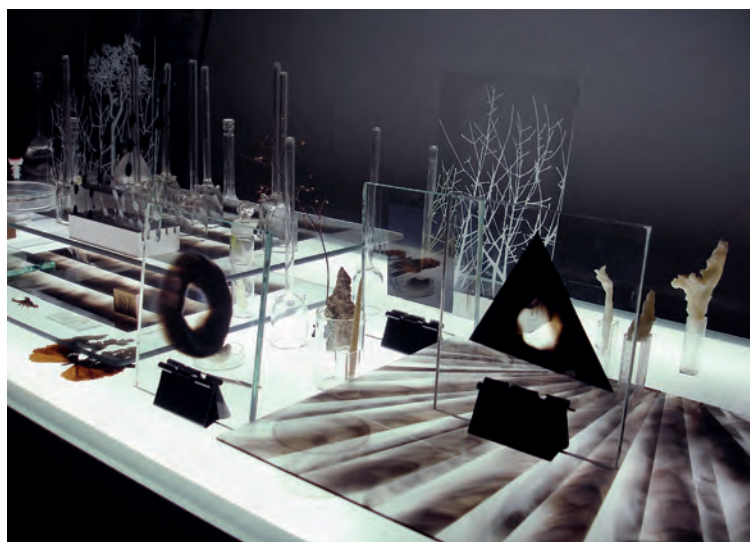
Lo natural tiene sus vericuetos, simulacros de carbono 14, el uso de la sombra, un elemento casi inasible y desmaterializado así como el uso que hará posteriormente del humo.

La perspectiva es el primer dispositivo matemático para la representación del espacio de la modernidad. Lapadula la utiliza como un *trompe l'oeil* y está teñido por impresiones de humo que le dan organicidad a la línea. A su vez, las investigaciones de Etienne-Jules Marey también están presentes en el uso del humo como atmósfera, como una manera de borramiento.

El humo, como huella, opera como ojo óptico, como lo indómito con lo que crea la ilusión de un paisaje de llanura. El



La perspectiva del humo, 2016.



Gabinete, 2016.

resultado es una pieza con mucho de diálogo entre el realismo y la abstracción donde podemos ver un plano profundo que contiene dialécticas de representación subjetiva entre lo orgánico y lo geométrico.

Lapadula no recurre al microscopio. Su naturaleza es un paisaje interior donde despunta el misterio, el proceso vital y sobre todo lo sentimental, junto con procedimientos científicos,



Gabinete, 2016.

que utiliza como recurso para representar un mundo natural propio. Sus dibujos sobre vidrio bucean en algo que le apasiona, el dibujo científico y enciclopédico positivista, que relaciona con la cosmogonía newtoniana y su expansión y adecuación a la alta modernidad del siglo XIX. Esta fascinación por los inventores y pioneros de la época precinematográfica se corresponde con mecanismos que van más allá de la razón.

Sus gabinetes de las maravillas o *wunderkabinets*, en formato de mesas transparentes, tratan de “redimir un mundo fragmentado por los saberes disciplinares en la búsqueda de una cosmogonía propia y subjetiva”, según confiesa en una entrevista. Cada objeto exhibido es parte de su historia personal, una taxonomía solo conocida por su subjetividad pero dispuesta de una manera que parecería poseer una cierta lógica perpleja.

LORRAINE GREEN - BARILOCHE 1978

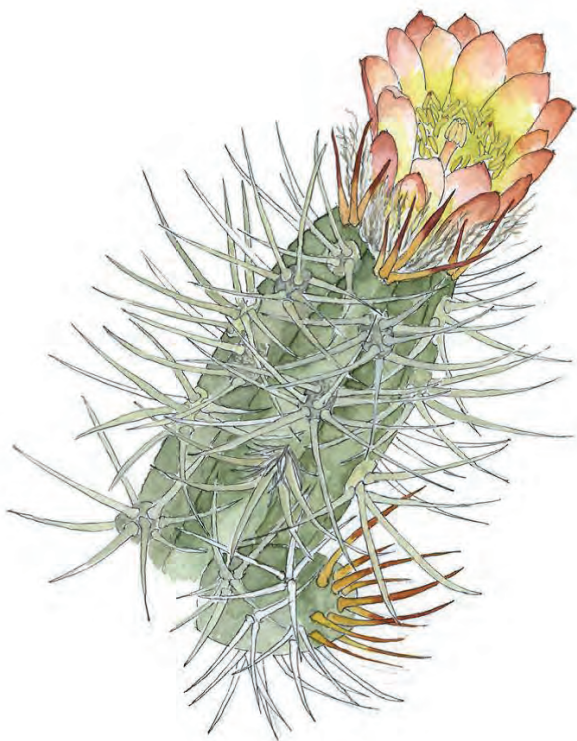
Desde sus comienzos, la producción artística de Lorraine Green se interesa por una representación naturalista y científica de corte decimonónico de la naturaleza, que proviene de la influencia de la tradición anglosajona de su familia: la vida al aire libre, los campamentos, la observación de aves, el cultivo de las plantas, la ilustración con acuarela. Para Green la “naturaleza” y el paisaje son construcciones del hombre,



Lorraine Green.

que varían según el ojo. La naturaleza de la región patagónica es, en un principio, su materia artística y, a su vez, su hábitat. La Patagonia, una región que, agrega, “era desconocida para y por el hombre blanco, pero recorrida por los nativos, y de sumo interés para la soberanía nacional”. Green encuentra interesante que las comisiones de límites de la nación argentina comenzaron a viajar para medir, nombrar, relevar, mensurar esta región. Estos exploradores comenzaron a concebir las primeras imágenes de lo que serían los “paisajes patagónicos” que cristalizaron vistas de la zona.

Después de formarse en Buenos Aires, regresa a Bariloche para comenzar un trabajo de largo aliento, *Apuntes sobre flora – La estepa patagónica* (2001-2012). En este caso, Green sale al ambiente natural y mediante un trabajo de campo, explora en soledad, con su cuaderno de bitácora, mientras fabrica un herbario precario con nombres inventados y especímenes acuarelados. En medio de la estepa ventosa, descubre un tesoro que nadie veía, con nuevos ojos. Realiza una taxonomía poética de esos humildes sobrevivientes vegetales que expanden su belleza adaptándose a lo desértico, desafiando la aridez. Encuentra en el esplendor del ser en lo pequeño e ignorado lo que está casi en estado salvaje: las raíces de la nobleza. Más tarde recorrerá los lugares con una botánica, Marcela Ferreyra, que le hará descubrir a través de la ciencia nuevas nomenclaturas, las huellas de toponimias teñidas de historia.



Austrocactus patagonicus.

Bethluision es el nombre de otro proyecto artístico que lleva adelante. Proviene de la tradición de configuración de un alfabeto de árboles de origen celta, usado por los druidas como lenguaje secreto. La artista vuelve a componer una taxonomía, esta vez de árboles autóctonos con los que construye un lenguaje. Combina cada tipo de espécimen extrapolándolo del paisaje y le incrusta una palabra diseñada con una tipografía industrial, en un equilibrado dialogo entre lo orgánico y lo artificial semántico. Asume el desafío de crear un lenguaje universal pero lo personaliza evocando el lenguaje aeronáutico que usaban sus ancestros pilotos.

Los paisajes de Green son nombrados. Nombra / nomina (denomina árboles y flores patagónicos para darles existencia), realiza paisajes de palabras, de árboles, de sentido. Este proyecto se compone, hasta el momento de un corpus de obras-palabras del orden de lo afectivo y amoroso *CASA*, *GREEN*,



Bethluision.

FAMILIA, *ALMA*; aunque también evocan miedos y peligros como *FUEGO*, *FRÁGIL*, *EMERGENCIA*.

Green es una exploradora, una viajera a su propia tierra pero también a sus raíces británicas, rebobinando como una tejedora caminos en busca de sus orígenes artísticos, Turner y Constable, en búsqueda de la perfección en el trabajo en acuarela. Según Ruth Viegner en su semblanza de 2015: “Ella adhiere a una técnica milenaria, pero su proceder no deja de ser contemporáneo. El naturalismo pictórico es reconocible, no así el pensamiento que construye el cuerpo de su obra. Ella pone la atención en la biósfera. Sus relatos son gráficos, acquarelables o en blanco y negro. La palabra la busca entre las especies retratadas que arman el ecosistema. Una viajera posmoderna que observa los fragmentos, el estado actual del mundo, y reconstruye el rompecabezas que primero inventa en el tablero de un *Scrabble* significativo y querido. Y así aparecen los nombres que la nombran y nos nombran, que echan raíces constituyendo lengua y lenguaje, entre fonemas y morfemas, texturas y transparencias, matices y pertenencia. Si, digo pertenencia, porque para todo esto ella usa agua, la de acá, la de este cielo y este suelo.”

ERICA BOHM - BUENOS AIRES, 1976

Desde que inicia su práctica artística en 2003, va apareciendo en su producción la influencia de películas y novelas de ciencia ficción. Bohm siente pasión por la ciencia, los archivos y se considera una exploradora de Google. A su formación artística, su experiencia docente influida por la estética y la filosofía, suma su aprendizaje de fotografía con Gabriel Valansi y de video con Carlos Trilnick.

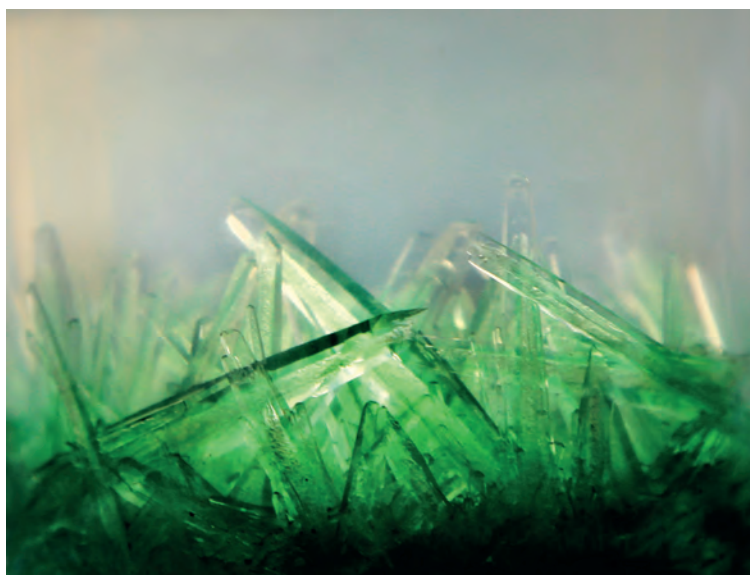
A través de su quehacer fotográfico, se interna en una búsqueda original rompiendo con el carácter documental preg-



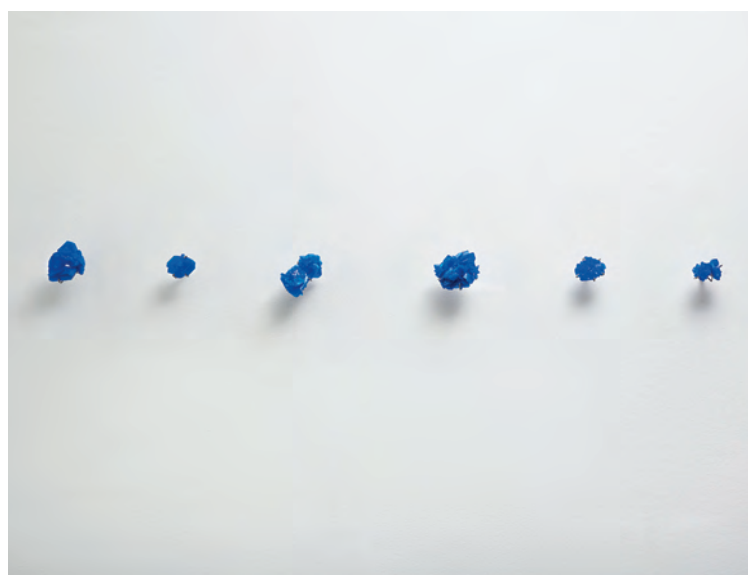
Erica Bohm.



El cristal perfecto, 2015.



El cristal perfecto, 2015.



El cristal perfecto, 2015.

nante en cierta fotografía arquitectónica. Lo que hace es incorporar un relato en sus fotos blanco y negro. Va mutando sus visiones de arquitecturas imposibles de Rosario o Buenos Aires en escenarios futuristas (2009). De esa manera imprime una especie de narración suspendida en sus paisajes urbanos perturbados de misterio. Más tarde logra una beca para estudiar en la NASA que da lugar a la serie *GALACTICA* del

2009/2012) o emprende una expedición a la Antártida entre enero y febrero del 2015, cumpliendo el sueño de una saga ancestral, la del viaje y la aventura, donde hace carne el rito de iniciación, el cruce del umbral hacia otra dimensión.

De la misma manera que Green o Gómez Canle, Bohm descubre en el paisaje lo que otros no han logrado ver, la pulsión

de vida de la humilde flor en el desierto, el trozo de pintura de extraordinaria factura desglosado de un relato o en su caso la metáfora del simulacro del porvenir en el presente.

Con su proyecto *EL CRISTAL PERFECTO*, que se propone realizar dese el 2010 al 2025, se transforma en una heroína de una épica mitológica contemporánea que emprende un camino cargado de vicisitudes en busca de un tesoro, que, finalmente se le revelará en los confines de su Jardín de las Hespérides. Se trata de hallar el cristal perfecto que encuentra cerca del Polo Sur, en el fin del mundo. Decide fabricarlo de gran tamaño, simulando procesos geológicos de millones de años, como si fuera un demiurgo capaz de descifrar los enigmas de la Naturaleza. La belleza de lo puro e incontaminado se logrará eventualmente transportar con toda su pertinencia hasta la sacralidad del cubo blanco del espacio de arte. La utopía se construye de esa manera, en lo artificial superando lo Natural.

Bohm trabaja en series, dada su condición de fotógrafa, en proyectos y procesos continuos y largos, en la realización de sus utopías personales para contarnos utopías planetarias. Arranca el secreto de los paisajes que investiga y los cita en el campo del arte contemporáneo.

VALENTIN DEMARCO - OLAVARRÍA, 1986

Demarco parecería estar inmerso en el discurso del arte contemporáneo que aparenta ser su propio estado natural, que es tanto su punto de partida como de llegada. Es el locus desde donde percibe y construye su punto de vista, no exento de un cierto descaro.

El artista está influido por su formación cultural y por referentes diversos, amplios y hasta posiblemente contradictorio, entre los que incluye a intelectuales referentes de nuestra historia nacional como Domingo Faustino Sarmiento hasta Rodolfo Kusch. Así también, Demarco subraya su valoración hacia algunos escritores como César Aira o Juan José Saer, a los que se suele citar visualmente. El concepto de territorio, la relación conflictiva campo-ciudad está marcada por su historia personal de joven nacido en el interior.



Sin título ("Indio vago, gaucho matrero, artista contemporáneo").

Una de sus múltiples fuentes visuales es la producción del artista moderno Florencio Molina Campos, al que no refiere ni de manera libresca, folklórica o popular. En la pieza *INDIO VAGO, GAUCHO MATRERO, ARTISTA CONTEMPORÁNEO* (2014) es posible trazar una línea de tiempo: un horizonte gráfico-conceptual, el horizonte de la pampa misma y la figura humana que se recuesta sobre el caballo, que es la cita misma a una pieza de Molina Campos. Toda esta composición ha devenido en un autorretrato donde él mismo aparece desnudo acostado boca abajo en la grupa del caballo. En franjas



El exilio, 2016.



Indio vago, gaucho matrero, artista contemporáneo, 2014.

superpuestas elaboran una genealogía que comienza a partir de lo prehispánico, indio, pasando por lo criollo hasta llegar a sí mismo, como epítome del artista contemporáneo. Se muestra tan horizontal como el horizonte mismo. El discurso gráfico se superpone al horizonte real, el autorretrato irreverente marca una nueva línea superadora.

Demarco nos muestra su entorno personal, que lo construye tomando diversas aristas de lo aprendido en su paso por la educación artística junto con lo vivido como niño, sus lecturas o lo adquirido por su curiosidad. La iconografía/iconoclasta se amplifica en los apelativos descalificativos y racistas sobre el indio,



Cultivar el suelo es servir a la Patria (Dennis Oppenheim), 2013.

sobre el gaucho. La transgresión y desparpajo de las nuevas generaciones aluden también a la condición de género, donde el humor es utilizado para disolver lo impostado, donde nada se sacraliza y todo puede ser cuestionado, revisado.

A su vez, en *CULTIVAR EL SUELO* (2013) cruza la línea histórica del arte contemporáneo desde el minimalismo y el *land-art*, ubicando el paisaje en un segmento cronológico, histórico desde una perspectiva cenital a la que usualmente se llama la mirada de Dios. Interviene digitalmente la obra del minimalista estadounidense Dennis Oppenheim *CANCELLED CROP* de 1969, una imagen apropiada de Internet para crear

la propia, enmarcándola con el logo y el lema de la Sociedad Rural Argentina: “cultivar el suelo es servir a la patria”.

Nuestro artista confiesa que le interesa “más allá del horizonte: la posibilidad de pensar una teoría estética que articule la supuesta aridez del territorio pampeano con el minimalismo norteamericano”. El relato oficial de la historia del arte con sus ismos heredados del hemisferio norte, se pone en diálogo con el paradigma del poder de los dueños de la tierra que parecen condenarnos a ser el granero del mundo.

¿Cómo llegan estos artistas al paisaje? Los caminos de acceso conducen a una toma de distancia frente a él. Entre el artista y el paisaje se posiciona un elemento que, como artistas contemporáneos, priorizan al pensamiento como antecesor a la acción. Crean sus propios métodos programáticos basados, a veces, en investigaciones de un carácter procesual.

Esta no inmersión directa en la naturaleza, está construida a través de dispositivos y procedimientos previos y clasificaciones subjetivas que fundamentan su obra y su desarrollo en el tiempo y en el espacio, algunas inventadas pero que son poéticamente funcionales.

Antes de enfrentarse al paisaje han desandado viajes exploratorios geográficos, históricos, culturales, interiores y afectivos.

Debido a estas profundizaciones conceptuales, la representación de la naturaleza nunca es mimética y siempre es metafórica. Las visiones nunca son del todo bucólicas, los recorridos estéticos y las búsquedas utópicas anuncian algunas distopías, algunas desconfianzas en la razón, en la mirada o en la misma naturaleza.

Los cinco artistas están alejados del tropicalismo folk, de las convenciones sobre este extremo sur del mundo; por el contrario predomina un clima de desolación donde el imaginario del desierto tiene un peso liminar. Estos paisajes mentales / visuales se alteran en una cierta extrañeza, como una forma de lo siniestro, temores reprimidos, una vuelta al romanticismo que Goethe prefiguró en los términos de inmensidad, alteridad, enigma, retomados por el surrealismo: “Lejanía y a la vez cercanía, fusión, algo sobrehumano que se arrima a nuestra esencia y nos empuja de lo visible a lo invisible”.

Bibliografía

- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- GOMBRICH, Ernst H., *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, Nueva York, Phaidon, 2004.
- MALOSETTI COSTA, Laura, *Pampa, ciudad y suburbio*, Buenos Aires, Fundación OSDE, 2007.
- MILANI, Raffaele, *El arte del paisaje. (Paisaje y teoría)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.

Graciela Taquini. Profesora y Licenciada en Historia de las Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Profesora Consulta Universidad Maimónides Escuela de Diseño Multimedial. Fue Coordinadora de la Maestría de Curaduría en Artes Visuales UNTREF. Docente Seminario Curadurías Expandidas UNTREF. Pionera en el campo del video arte y los nuevos medios como gestora, investigadora y artista. Curadora de muestras de arte contemporáneo, tanto nacionales como internacionales. Desde 1988 produce obra en video y nuevos medios. En 2011 realizó una muestra antológica de su obra en la Sala Cronopios del Centro Cultural Recoleta que se replicó en 2012 en el Espacio de Arte Contemporáneo de Montevideo. Algunas de sus obras están en colecciones nacionales e internacionales. Premios: 2005 Primer Premio Video Brasil, Premio a la Acción Multimedia Asociación Argentina de Críticos de Arte. 2012 Diploma Konex rubro Video Arte. Konex de Platino. 2013 Premio Igualdad Cultural Secretaría de Cultura de la Nación. Gran Premio Adquisición Salón Nacional 2014. Ha realizado libros y publicaciones sobre historia del video y los nuevos medios, incluyendo la Revista TEMAS de la Academia y textos críticos para catálogos.

Sebastián Vidal Mackinson. Curador e investigador de arte contemporáneo. Integrante del equipo curatorial de Mamba (Museo de Arte Moderno de Buenos Aires). Ha obtenido la beca Profession Culture como investigador de arte latinoamericano en Institute Recherche et Globalisation (Centre Georges Pompidou, 2013) y Jumex para participar de ICI (México DF, 2014). Ha ganado el Programa Jóvenes Curadores arteBA 2015, con la propuesta Europa. Entre varias exposiciones colectivas e individuales, ha curado Oasis. Afinidades conocidas e insospechadas en un recorrido por la producción artística de nuestro tiempo, junto a Lara Marmor y Federico Baeza (DIXIT, arteBA 2016); Hacer con lo hecho. Arte y vida cotidiana en la escena argentina contemporánea (MMAM, Cuenca, Ecuador); Soberanía del Uso. Apropiaciones de lo cotidiano en la escena contemporánea, junto a Federico Baeza (F. Osde, 2014); Panteón de los Héroes. historias, próceres y otros en el arte contemporáneo (F. Osde, 2012); entre otras.

El paisaje como otra naturaleza

CHRISTO | CHILLIDA | BEUYS | NOGUCHI

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

El arte es el arte porque no es la naturaleza.
Goethe

La iconología, esa rama de la historia del arte que se ocupa del tema o sentido de las obras *por oposición a la forma*, según la definición de Erwin Panofsky, es curiosamente esquivia y diversa, contradictoria y no pocas veces anárquica, cuando de ubicar la jerarquía y los tiempos del paisaje se trata. El método de Panofsky, interesado en estos vaivenes, se cifra en tres pasos sucesivos de interpretación:

1. Descripción preiconográfica y análisis seudoformal, teniendo por objeto el tema primario o natural.
2. Análisis iconográfico, teniendo por objeto el tema secundario o convencional que constituye el mundo de imágenes y alegorías.
3. Síntesis iconográfica, teniendo por objeto el sentido intrínseco o contenido, que constituye el mundo de valores simbólicos.

Más allá de que no existe en la obra un sentido separado de la forma, como no hay forma separada de su significación, la interpretación de ésta, en definitiva, es el *centro* de la cuestión. Motivado, contenido y proyección del paisaje, pueden orientar desde las apuntadas descripción, análisis y síntesis iconográficas, pero no *certifican* un valor irrefutable de sistema en sí mismo.

Tras las kantianas belleza libre y belleza adherente, en el juego de los estilos, el paisaje danza tiempos opuestos. ¿Qué es

hoy el paisaje? ¿En qué medida puede interpretar una era nueva? ¿Cabe, dentro de las corrientes conceptuales?

Sin profundizarlo semióticamente, el paisaje puede responder a *otra naturaleza*. Ser un tanto escenario de otras interpretaciones o vínculos que —sin desinsertarlo de su condición de tal— puede traspolarlo a otros sistemas perceptuales y expresivos.

El arte contemporáneo ha dado ese *pie de razón*, más allá de vulnerabilidades interpretativas. ¿Modificar el paisaje; intervenirlo y darle otra proyección temporal; ajustar el espacio natural, inmutable, a un nuevo discurso de las formas?

El arte efímero, las vertientes del *land art*, acciones conceptuales, ciertas propuestas de reconversión del paisaje de la década del 60, pueden aceptar sobradamente la apuntada posibilidad estética. Intervenciones que generan sorpresa y rechazo, paralelamente, pero que a pesar de los enormes esfuerzos conceptivos, económicos y físicos de quienes las gestan, no constituyen sino temporarios y muy reflexivos gestos (¿demiúrgicos?) de artistas que reniegan de un destino de taller y caballete.

La coloración de las aguas del argentino Nicolás García Uriburu no es sino un ejemplo original-no contaminante, de estos proyectos pro ambientalistas, en muchos casos.

Una figura singularísima es la del búlgaro Vladimir Javacheff, inmortalizado artísticamente Christo (1935-2013). Sus trabajos, de enorme repercusión mediática, atravesaron países

y regiones de casi los cinco continentes: tal su ímpetu y volumen creativos. Siempre el paisaje ofreciéndole *respuestas posibles* a su intento de reformularlo, de darle significados inesperados, otros vuelos perceptuales. Calificar los grandes espacios, imponer su crédito ecológico. Si bien Christo comienza empaquetando sillas, botellas, bicicletas, su visión se proyecta sin mayores dispersiones a ciudades y monumentos. Son sus famosos *packages* (paquetes) y *wrapped objects* (envolturas), los medios que impulsan su invención de organizar envolturas de edificios y montañas.

En Berlín, en 1994, decide envolver y atar el famoso Reichstag, edificio construido por el Kaiser Guillermo II en 1890, auténtico símbolo de la historia germánica. Cabe suponer (fuera de los testimonios de los medios) la reacción opositora que el proyecto recibió de la mayor parte del pueblo. Si bien era sólo temporario y sus antecedentes (venía de hacer lo propio en el Pont Neuf, de París, tres años atrás) avalaban un crédito inexplicable y en aumento, la sociedad no aceptaba tales agresiones. Pero Christo, avasallante, no cejaba con sus proyectos. Nada menos que 4.700 m³ de aire embolsado en Eindhoven, Holanda. El *package* de una torre medieval en Spoleto, Italia. El monumento de Leonardo en Milán y el muro de Marco Aurelio en Roma.

Incontenibles, las acciones pasarían del Viejo al Nuevo Mundo. La cortina de 450 metros de largo Valley Curtain, Rifle,



Christo. *The Pont Neuf wrapped*, París, 1985.

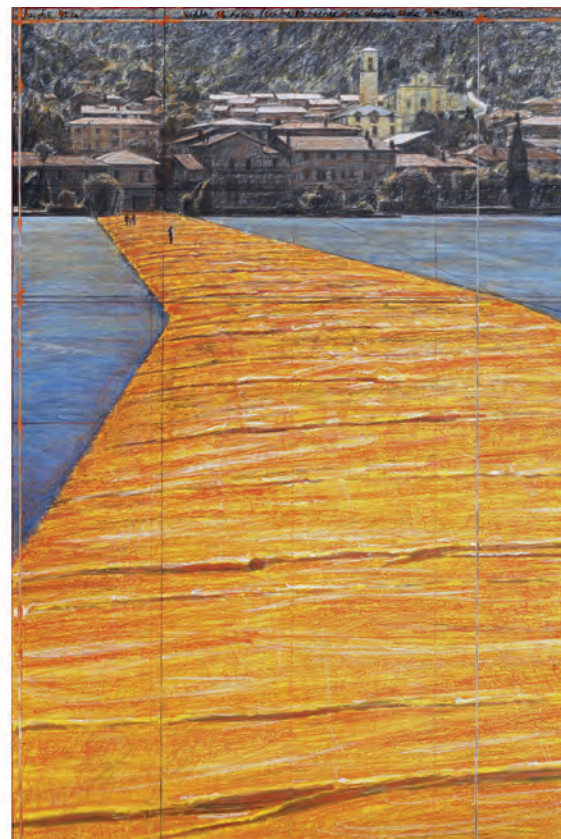
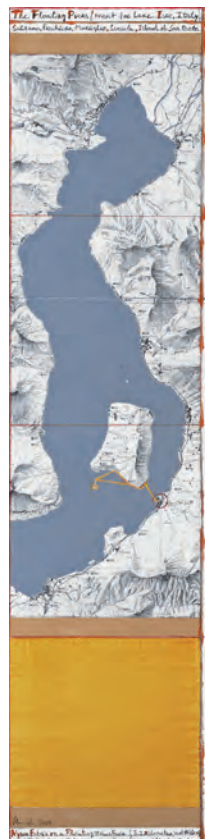
Colorado (1970-1972). En Biscayne Bay, Greater Miami, Florida (1980-83), el rodeo de once islas con una cortina rosada y en la Florida, una muralla de cuarenta kilómetros poniéndole límites al mismísimo horizonte. El paisaje *revisitado*, en una instancia real que invita a develar al ojo.

Fuera de todo circuito convencional, la obra de Christo se impone como un gigantesco dedo universalista que aporta diferencias, distribuye acuerdos, reconstruye distancias. Recrea sobre lo infinito. Reformula sin invadir. Son acciones realistas: así las 1.760 sombrillas amarillas de seis metros de alto cada una —*The Umbrellas*— que distribuye en Tejon



Christo. *Valley Curtain*, Rifle, Colorado (1970-72).

EL PAISAJE COMO OTRA NATURALEZA



Puente flotante sobre el lago Iseo, Italia. Imágenes del artista trabajando y ángulos de la obra en vista aérea, nocturna y con desplazamiento de público, en 2016.

Ranch, California. Un ejército de soldados. Que vuelve a reproducir: 1.340 paraguas en color azul, frente a las aguas del río Sato, en Ibaraki, Japón (1984-1991), con la colaboración de Jeanne-Claude, quien lo acompaña en sus últimas intervenciones. Recalifica el paisaje, accede a un tono mágico a escalas monumentales.

Después de 40 años, Christo vuelve a Italia con un entusiasmo incontenible. Recorre los lagos del norte durante 2014 y finalmente elige el gran espejo de agua de Iseo, sobre el cual construye un paseo de tres kilómetros de extensión en tela amarilla, que responde con ondulaciones en acuerdo al movimiento de las olas. Puente virtual, conducido por un sistema de dique flotante integrado por 200.000 cubos de polietileno de alta densidad. A 100 kilómetros de Milán y 200 de Venecia, el artista crea una fantástica realidad que, a vuelo de pájaro, reconstruye el paisaje de agua y piedra para que lo caminen y descubran miles de ciudadanos del mundo. Tácitamente, *caminar sobre las aguas*, o como dice al propio Christo, *estar sobre la espalda de una ballena*. 70.000 m² de otro paisaje, imaginado y construido por un hombre de 81 años que, después de haber empaquetado la Muralla Aurelia-

na en 1974 (proceso por el cual obió más de quince millones de euros) y concretar el mismo gesto con fuentes, puentes y edificios romanos de Italia con Jeanne Claude, retornó esta vez solo para dar su último testimonio de reconversión de la naturaleza.

Difiere a la visión del español Eduardo Chillida (1924-2002), quien integra las fuerzas naturales del paisaje en el sentido proyectual de la obra. Sus *peines del viento* armonizan el espacio en esas grandes tenazas que parecieran atrapar el aire en que están contenidas y que, a partir de 1971, concuerdan ritmos que van de la verticalidad a la augustez horizontal del hierro, del cemento, de la madera. Diversas versiones de esta construcción original serán emplazadas frente al mar, en tierra vasca, a lo largo de años. Su visión constructiva —*Elogio del aire, Rumor de límites, Elogio del agua*— le van marcando un camino de identidades con el paisaje. Y en él, Chillida inventa templos para los hombres, pronuncia gritos de paz. De los místicos europeos, de Santa Teresa y San Francisco, puede pasar a los poetas malditos: desde Baudelaire a Rimbaud. Sin embargo, el espíritu vasco sobrenada los grandes cuerpos en los que, inequívocamente, el tiempo está siempre presente.



Eduardo Chillida. *Peines del viento*, Donostia, San Sebastián, 1977.

El arte está ligado a lo que todavía no se crea. ¿Qué sin el mar y la luz del Atlántico? El mar y la luz del Atlántico donde laten sus peines del viento...

La idea de esculpir una montaña lo asedia, después de ver que en Canarias, en canteras, estaban destrozando una. Surge su *Monumento a Hokusai*. Un hombre que, escoplo en mano, piensa con Guillén que lo profundo es el aire... (Algo de raíces orientales circundan su visión conceptual: desde la época de sus piedras funerarias, *Ilarriak*, que constituyen las primeras piezas abstractas de su trabajo).

El *Monumento a la Tolerancia* (1990) que en Menster, Alemania, levanta con una fuerza testimonial en la que conviven su amor por Grünewald y el medioevo alemán, con Durero a la cabeza, desnuda paralelamente sus principios sociales. Principios que harán que su obra sea analizada desde ese punto por filósofos y pensadores de la talla de Heidegger y Bachelard. A esta altura, hormigón y acero dialogan en espacios abiertos de París, Londres, Milán, Nueva York, Chicago. Su obra está gestada para integrarse y convivir con un *universalismo natural*, en el verde de la naturaleza y en los espacios urbanos más opuestos, con su trama de fuerzas.

Un orden conceptual totalmente diferente es el que guía a Joseph Beuys (1921-1986). Trata de interpretar los fenómenos como si fueran un órgano humano. Y la escultura puede equivaler a la impresión de una huella en la arena. Los temas de la naturaleza —que irrumpen entre los '50 y los '60— son para él crecimiento y transformaciones permanentes. Dentro de este concepto inscribe sus *acciones*. Desafiando las reglas ocultas del arte. Asumiendo la supresión de los límites y la abolición de la competencia. Toda la vida humana y el futuro del hombre caben en su concepción de utopista, de visionario: los árboles viejos mueren: los nuevos acceden a la vida.

Porque Beuys es un *protagonista del espacio*. Busca la dimensión de ese espacio para sumergirse, para ver, escifrar, componer. En él conviven el escultor y el poeta, el performer y el teórico, el utopista y el pintor. *Homo faber, homo ludens, homo videns*, sus especulaciones van más allá de la materia. El espacio, en su obra, es una forma del tiempo. El espacio como metáfora. El espacio que es memoria y tránsito.

Sus experiencias en el *Grupo Fluxus*, sus vínculos sutiles con un neodadá, lo proyectan casi naturalmente a una conciencia de *socialización participativa* del arte. Beuys entra en lo lingüístico y lo sonoro, lo gestual-corporal y lo comunicacional en el más amplio de los sentidos. Para ello, requiere el espacio de la naturaleza. (Admite que el suyo es un *arte ampliado*). Así, sus acciones van del postminimalismo a lo



Joseph Beuys. *Fin del arte del siglo XX*, 1983-85.



Joseph Beuys. *Transformación*, 1982.



Isamu Noguchi, *California Scenario Sculpture Garden*, Costa Mesa, California, 1980-82.

multicultural. No obstante, sus acciones polémicas y aún revulsivas para algunos teóricos, afirman una personalidad estética que, sobre contradicciones que al final son camino, convocan a la reflexión. Y sin embargo, construye un andamio inmenso de concepciones en que lo antropológico desnuda al mito; lo religioso convive con lo popular; lo abyecto desafía a la belleza.

Una de sus últimas concepciones polemizantes fue la instalación *Fin del arte del siglo XX*, en la Bienal de Venecia de 2001. Atrás había quedado su propuesta *Transformación*, plantación de 7.000 robles en la VII Documenta de Kassel 1982, que la muerte le impidió completar. Utopías sociales y estéticas que conmueven su espíritu, su pensamiento y sus crisis emocionales. Transformar sociedades, cambiar ángulos de visión del público, contribuir a configurar otra realidad más *vivable*. *Hacer que la gente sea libre es la finalidad del arte. Por lo tanto, para mí el arte es la ciencia de la libertad.*

Isamu Noguchi (Los Angeles 1904, Nueva York, 1988) es otro escultor que se desafía a entrar en el paisaje. Interpreta a Oriente en Occidente, sin transculturaciones espúreas. Contactos en Pekín (después de haber sido ayudante de



Isamu Noguchi, *UNESCO Gardens*, París, Francia, 1985-86.

Brâncuși, en Francia), lo llevan a descubrir palacios y jardines que tomará como generadores de espacios ambientales. Pero es en 1931, al volver a Japón, cuando descubre las claves de su cultura paterna japonesa. Noguchi, en su taller de Kioto, trabajando la cerámica penetra en los jardines de contemplación Zen. Y entre antiguas cerámicas funerarias *haniwa*, reestructura su pensamiento. Lo pequeño puede convivir con lo enorme. Las genealogías de las formas son indescifrables.

Es a su regreso a Nueva York donde aplica su nueva sabiduría. Sus esculturas públicas en grandes edificios, la monumentalidad de murales, relieves y fuentes, le hacen tocar otra realidad: el Rockefeller Center, la Ford Motor Company, el edificio de la Associated Press. Noguchi conjuga sus vitalismos, dentro de una contagiante voluntad por armonizar fuerzas en la síntesis. Lo fascina el espacio, con su gran carga de energías. Todo lo que puede contener y puede desplazar ese espacio frente a un paisaje determinado. *Es el escultor quien ordena y anima el espacio, confiriéndole significado.* De ahí, imagina y proyecta grandes parques, que verá concretados en las afueras de Tokio (hoy abandonado) y en el Piedmont de Atlanta, Georgia. Instalaciones recreativas y otros acuerdos de orden público, conviven conceptivamente con nuevas es-

culturas biomórficas que, como *La semilla*, sugieren un riguroso sentimiento racionalista.

A fines de la década del 40 abandona los EE.UU. y se dedica a viajar y a descubrir los menhires y dólmenes prehistóricos de Inglaterra, los monumentos de Grecia y Egipto, los palacios del sur de Asia y de India. En 1950 se reencuentra con Japón.

El sincretismo oriental —Oriente en Occidente, como dos palmas enlazadas, Oriente y Occidente bebiéndose sus néctares— imbrican sus lenguajes en la obra. Definitivamente. Desde sus esculturas luminosas, sus *akari*, hasta los redimensionamientos de la naturaleza. En 1956 le encargan el diseño del patio para la nueva sede de la UNESCO, en París, proyecto del gran arquitecto Marcel Breuer. Un jardín oriental que el artista *arma* como un gran mecano: piedra a piedra. Y después el gran jardín del Museo de Israel, en Je-

rusalén, con la proyección de una colina como gran espacio escultórico. Y durante la década del 60, una incursión a las canteras de mármol de Querceta, Italia, lo lleva a concebir la serie de *aberturas*. El despojamiento formal, la imposición del signo, la sintaxis primitivista, ubican este periodo con la fuerza dimensional de piezas tan formidables como *El vacío*, *La montaña* o *Anillo mágico*. El saber oriental continuará en su estudio de la isla de Shikoku, donde piedra y mármol, en toda su rusticidad natural, su impronta háptica, su sensualidad de tiempo suspendido, retornarán a conjugar el paisaje.

Para cerrar con el inicial Panofsky, en su estudio *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte* registra el principio de superación de la naturaleza, es decir, una actividad que traduciría en forma visible una belleza nunca realizada en la realidad. Para pensarlo.

Jorge M. TAVERNA IRIGOYEN. Crítico, ensayista e historiador del arte. Ha realizado una activa labor de promoción y difusión cultural, ocupando cargos públicos del área, presidiendo fundaciones y comisiones de cultura de instituciones privadas. Fue Profesor de Introducción a la Crítica y de Historia de la Crítica de Arte. Ha publicado, entre otros libros de arte argentino y de estética, *Aproximación a la escultura argentina del siglo*, *Del arte religioso a lo religioso del arte*, *Cien años de pintura en Santa Fe*, *La vida cabe en el arte*, *El juguete: una estética de la posmodernidad*, *Supisiche*, *Gambartes o una visión de América*, *Sergio Sergi*, *Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*, *Juan Grell*, *Obra gráfica*, etc. Miembro de Número de la ANBA desde 1995. Presidió la corporación entre 2007-2009. Presidió la Fundación Alberto J. Trabucco e integró el Consejo de Administración de la Fundación Federico Jorge Klemm. Fundador y Director, desde 1993, del Centro Transdisciplinario de Investigaciones de Estética. Es miembro de las Asociaciones Argentina e Internacional de Críticos de Arte. Ha recibido, entre otros, los premios Fundación Lorenzutti, Santa Clara de Asís, ADEPA-Rizzuto. Docencia, Ensayo y Prólogo del año de la AACA, Alicia Moreau de Justo, por su labor. Curador independiente de muestras y salones, colabora en publicaciones especializadas del país y el extranjero.

1 : 1 Fragmentos del territorio

CARLOS ALBERTO WALL

*El paisaje sólo existe realmente si existe la contemplación,
y contemplar es ver el alma de las cosas.
Incluso si se trata del vacío.*
Rafael Argullol

El eje temático propuesto para esta publicación *El paisaje como otra naturaleza* y la posibilidad de su abordaje como contenido y continente guarda una particular vinculación con el proyecto de investigación que he dirigido durante los años 2012-2015 en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Nacional de Misiones, denominado *Agrestes e inadvertidos, visualizar fragmentos de espacios locales no urbanos a través del grabado*.

La elección del término visualizar, definido por el diccionario de la lengua española como *hacer visible lo que no puede verse a simple vista*, no ha sido casual, encierra el sentido más profundo de la investigación, descubrir la piel del territorio a través del arte. Esto nos evoca la célebre frase acuñada en 1920 por Paul Klee en su texto Confesión Creativa: *El arte no reproduce lo visible; sino que lo hace visible*.

Con este propósito, se desarrolló el trabajo de campo en los nueve municipios que conforman el Departamento Oberá, en la provincia de Misiones, cuyos espacios no urbanos o rurales se caracterizan por tener caminos terrados, vegetación exuberante, vertientes, arroyos, cascadas, serranías, cultivos, componentes que determinan un singular paisaje.

Así, Campo Ramón, Campo Viera, Panambí, Los Helechos, San Martín, General Alvear, Colonia Alberdi, Guaraní y Oberá constituyeron el territorio de acción.

Conscientes de que dicho territorio sufrirá modificaciones, el objeto de la investigación fue identificar, seleccionar y estampar por medio del *frottage* fragmentos representativos del mismo, los que admiten diferentes miradas en tanto constituyen huellas, identidad, memoria.

Territorio se refiere a un área determinada de nuestra percepción, asimilada y reconocida como propia por los cinco sentidos. Puede ser una calle, un barrio, una comunidad, una zona urbana o rural. Son lugares que amamos a través de los buenos recuerdos que mantenemos y las experiencias vivenciales. Podemos ser o vivir en un territorio determinado, pero pertenecer a otro, diferente, que guarda nuestro origen, identidad y singularidad.

Con el tiempo vamos internalizando elementos culturales nuevos, construyendo nuestro territorio individual. De esta manera podemos ampliar nuestra visión del mismo, ocupando espacios emocionalmente nuevos, ya sea por asimilación de sus cualidades y virtudes o por la necesidad o el deseo de apropiación.

Desde esta perspectiva el territorio es un conjunto complejo de elementos de identificación, cuyas fronteras están definidas por nuestros sentimientos.

Es decir que cuando se analiza desde una percepción individual, el espacio territorial adquiere otra dimensión, no sólo física sino también simbólica.

En tal sentido, los elementos que definen el territorio son las intervenciones humanas (edificios y usos del suelo), las especificidades y singularidades (fauna, flora, paisaje), más las

emociones y sensaciones relacionadas con la experiencia y la memoria.

Por otra parte lo local y lo regional se mimetizan en el territorio, en lo cercano y en lo externo, en la frontera del imaginario y de lo simbólico. Lo local, es lo interno, y lo regional por ende lo externo, pero ¿las personas realmente tendrán dos tipos de concepciones en cuanto a su identidad, es decir dos formas de entender y percibir un espacio?

Según Aponte García (2003): *El ser humano es, en general, un desprevenido perceptor del paisaje. Es decir, un involuntario receptor de los múltiples y variados estímulos provenientes del lugar que habita. No obstante, es precisamente aquello que penetra al espíritu sin la razón, tocando las fibras más sensibles de los sentidos, lo que puede lograr ese nexo aparentemente inexplicable entre el individuo y su espacio vital; aquel que llamamos identidad.*

La autora distingue entre identidad del paisaje natural e identidad del paisaje cultural. En nuestro objeto de estudio estas dos variables aparecen entrelazadas en lo que denominamos *espacios locales no urbanos*.

SOBRE EL FROTTAGE

Con respecto al procedimiento utilizado para la obtención de las estampas, cabe señalar que si bien existen antecedentes de calcos en la antigua China y en el campo de la Arqueología, el *frottage*, voz derivada del francés *frotter*, frotar, irrumpe en el campo artístico en el año 1925 de la mano de Max Ernst —artista pionero del Dadá y del Surrealismo— quien inspirado en el veteado de un gastado piso de madera realiza una serie de impresiones colocando hojas de papel sobre el mismo y frotando con un lápiz. Las imágenes creadas remiten a formas orgánicas y el artista publica algunos de estos dibujos en 1926 bajo el título de *Histoire Naturelle* (Historia Natural). A Ernst se le ocurre la idea, la explora, la desarrolla, la legitima y la carga de valor simbólico.

Jiménez Rosales (2013) expresa: *El frottage capta en detalle y a escala, el estado de un hallazgo, casi un fósil de la huella del paso del tiempo. (...) El lugar por donde pasó el peso de la mano apoyando al*

grafito hace aparecer instantáneamente el material presente, en donde están inscritos todos los tiempos del lugar. Se le extrae la memoria al fragmento, la materia posada sobre el papel es la memoria hecha gesto.

En este mismo sentido, la mirada atenta del equipo investigador ha permitido capturar, por medio de este procedimiento, la memoria atesorada en distintos escenarios del territorio objeto de estudio.

ESCENARIOS DE TRABAJO

Municipio de Campo Ramón

■ GRAPIA MILENARIA

Uno de los atractivos del municipio. Se trata de una especie vegetal autóctona cuyo nombre científico es *Apuleia leiocarpa*, y su nombre en guaraní, *Yviráperé*. Es un ejemplar añoso que presenta una altura de alrededor de sesenta metros y para rodear su tronco se necesitan cinco personas adultas con los brazos extendidos. Las características del tronco resultan altamente atractivas por la notable rugosidad de su corteza como también por la extensión de su circunferencia. Llamativamente, en una zona de cultivos, la especie se encuentra “protegida” por vegetación silvestre.

A fin de dar cuenta de la monumentalidad de la grapia, se decide “envolverla” con el soporte y se realiza en forma colectiva una impresión de gran formato, 138 x 820 cm, que resulta la mayor estampa del proyecto.



Grapia Milenaria.



Grapia Milenaria.

Merece destacarse que en el escudo del municipio la Grapia Milenaria está representada como símbolo de la flora misionera.

■ PUENTE QUEMADO. ARROYO BONITO

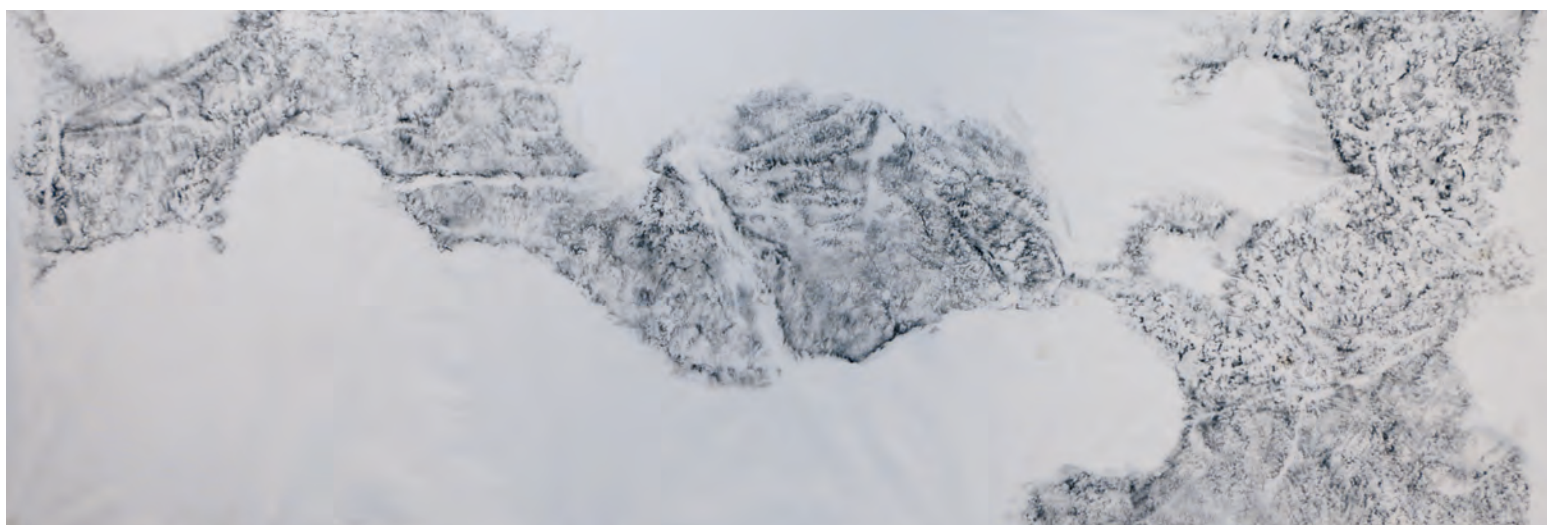
El lugar toma el nombre a partir del incendio intencional de un viejo puente de madera. Según relatos el puente se encontraba en mal estado y resultaba un peligro para los usuarios, razón por la cual un grupo de vecinos, a fines de



Puente Quemado, arroyo Bonito.

la década de 1970, decide tal medida con la intención de que se construya otro.

Rodeado de abundante vegetación, el arroyo presenta desde el puente dos vistas bien diferenciadas, a un lado importantes formaciones rocosas con desniveles de agua que han erosionado la roca provocando en muchos casos concavidades muy pulidas y atractivas; al otro, un importante embalse natural.



Puente Quemado, arroyo Bonito.

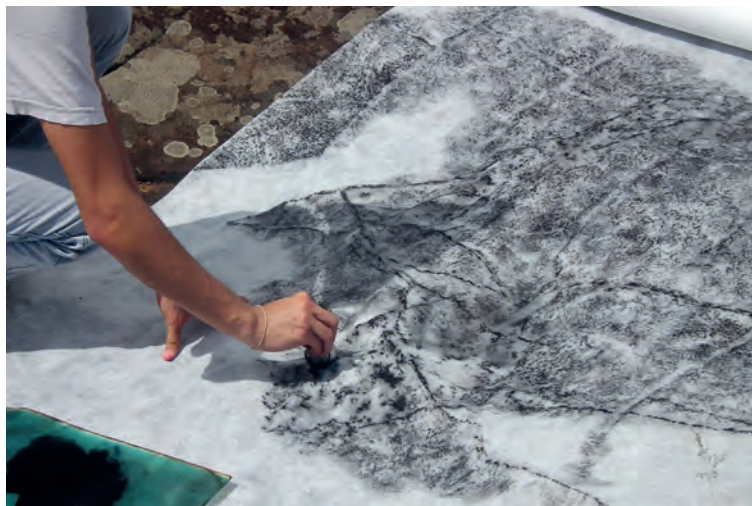
Municipio de Panambi

■ PEÑÓN DE MBORORÉ

Refiere a un cerro ubicado a orillas del río Uruguay, límite natural con Brasil. En la cima se encuentra una gran explanada de roca basáltica que constituye una gigantesca matriz de impresión y a la vez posibilita vistas inmejorables del lugar. Además de su atractivo, posee una gran carga simbólica e histórica.



Peñón Mbororé.



Peñón Mbororé.

Un cartel existente en cercanías del lugar señala: *El peñón de Mbororé fue el mudo testigo del valor desplegado por jesuitas y guaraníes que el 11 de marzo de 1641 defendieron con su vida estas tierras, deteniendo total y definitivamente el avance de los bandeirantes portugueses, marcando con su triunfo al Río Uruguay como límite de lo que es hoy la República Argentina.*

Municipio de Colonia Alberdi

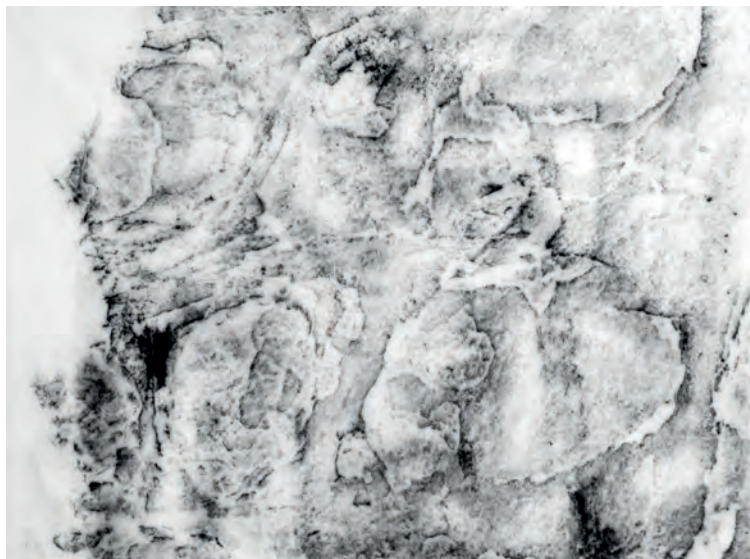
■ MURALLONES DE PIEDRA

Enormes paredones de piedra basáltica de aproximadamente cuatro metros de altura resultantes del dinamitado efectuado para el trazado de la ruta provincial N° 5. Ubicados a ambos lados de la misma, su superficie ofrece aristas y planos variados sumamente interesantes.

Representan una característica observable en el paisaje local a partir de la construcción de rutas asfaltadas, que permite ver lo que está debajo de la superficie de la tierra.



Murallones de piedra.



Murallones de piedra.

Municipio de Oberá

■ OLERÍA

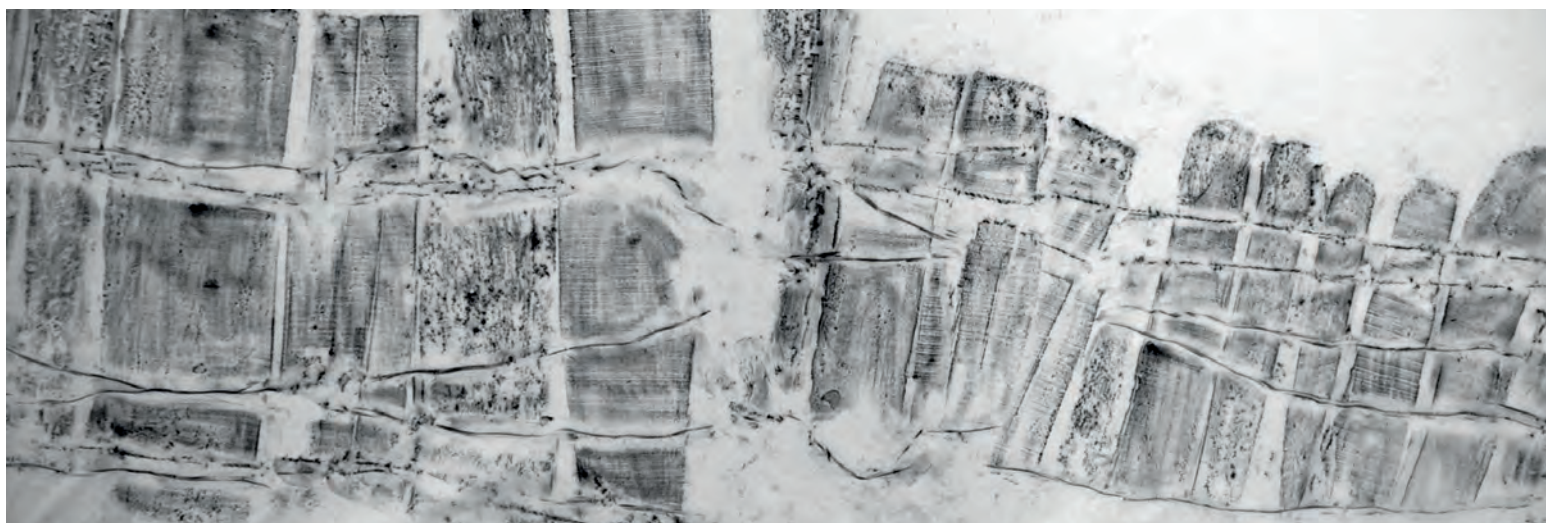
Fábrica artesanal de ladrillos extremadamente rudimentaria en la que el malacate es tirado por una yegua. Se observan adobes dispuestos en encadenado para el secado final y otros extendidos en el suelo, canteado previo al secado final. Ca-



Olería.

rretillas rústicas de madera y otros enseres propios de la actividad completan la escena. El lugar ofrece los dos elementos indispensables para la producción: el barro *ñaú* (arcilla) y el agua dada por una vertiente.

Conocimiento ancestral transmitido de generación en generación, cuya producción es totalmente artesanal. Comúnmente ubicadas a la vera de caminos, las olerías forman parte del paisaje de la zona.



Olería.

Municipio de Campo Viera

■ RUTA PROOVIINCIAL N° 210

En un tramo de la ruta, localizado en el paraje llamado Sierra de Oro, se encuentra una singular y atractiva matriz constituida por un yacimiento de piedra tosca a flor de tierra que forma parte del camino, cuya coloración contrasta llamativamente con el verdor circundante.

Parte del trabajo de campo consistió en realizar entrevistas a personas del lugar a fin de conocer los significados y valoraciones que éstas tienen de su entorno. A modo de ejemplo, se transcribe parte de una de ellas: *Estoy acá porque siempre me gustó la tranquilidad y pude criar a mis hijos. En general hay buena gente y como todos nos conocemos nos respetamos. La tierra, el monte y los animales son indispensables para nuestra vida. Estos*



Ruta Provincial N° 210.



Ruta Provincial N° 210.

espacios son de tranquilidad y paz, jamás iría a vivir a la ciudad. Estas actividades que ustedes hacen demuestra que hay interés por (...) el monte sobre todo, que es lo más sagrado y es nuestro.

F. G., 59 años. Olero.

A MODO DE CONCLUSIÓN

El trabajo de campo en el Departamento Oberá implicó un corte transversal en el tiempo, ya que está constituido por una selección de casos atractivos y particulares plasmados en diversas estampas que han capturado rasgos identitarios del territorio.

En los diversos espacios de trabajo se hallaron matrices como piedra mora, tosca y tierra, también especies vegetales, naturales o implantadas, autóctonas o exóticas, recortadas en raíces, troncos y hojas. Además, objetos construidos por el hombre como mesas, bancos, puente, tranquera, caminos, adobes, carretilla, malacate; o construidos por las hormigas como es el caso del *tacurú*. Todos ellos partes constitutivas del paisaje natural o antrópico que definen la singularidad de este territorio.

Las estampas obtenidas producto del tacto/contacto representan fielmente cada matriz seleccionada puesto que capturaron en escala 1:1 (uno en uno) todos sus detalles.

El desarrollo del proyecto posibilitó al equipo investigador un nuevo posicionamiento frente a la naturaleza, al territorio y su paisaje.

En Agrestes e inadvertidos se encuentran involucrados en un singular diálogo, territorio, hombre, paisaje, identidad y arte.

EQUIPO DE INVESTIGACIÓN

Carlos Alberto Wall | Claudia Alejandra Marinaro | Jorge Alberto Arcieri | Carlos María Wall | María Alejandra Pe-

rottil | Néstor Darío Burkiewicz | Vanesa Heckler | Priscila Mazur | Erick Pertile | Fernanda Andrea Wall | Marcos Javier Escobar | Mauro Farah | Sebastián Motta.

Bibliografía

ARGULLOL, Rafael. (1999). "Ver el alma de las cosas", en Suplemento cultural *Babelia*, Diario *El País* 13/11/1999, Madrid.

APONTE GARCÍA, Gloria. (2003). Paisaje e identidad cultural. *Tabula Rasa*. Bogotá, Colombia. No.1: 153--164, enero-diciembre de 2003. p. 154. Recuperado de <http://www.revistatabularasa.org/numero-1/Gaponte.pdf>

JIMÉNEZ ROSALES, Sergio. (2013). "El frottage y las ciudades". Recuperado de <http://arsser.com/video/>

WALL, Carlos Alberto y Marinaro, Claudia Alejandra. (2012). *Oberá cotidiano inadvertido*. Posadas. Editorial Universitaria de la UNaM.

Carlos Alberto WALL. Magíster en Educación por el Arte y Licenciado en Artes Plásticas. Decano de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Misiones períodos 1990-1994 y 1998-2002. Docente investigador titular de la cátedra de Grabado en dicha institución. Ha dirigido los proyectos de investigación *Soportes alternativos para estampar grabados* (2007-2008); *Matrices urbanas* (2009-2011) y *Agrestes e inadvertidos* (2012-2015). En curso *Picada Bonpland a Yerbal Viejo. Rescate de un patrimonio cultural en imágenes*. Desde 1997 dirige el proyecto de extensión *Miniprint Nacional de la Tierra Colorada*. Académico delegado ANBA en la Provincia de Misiones.

ISBN 978-950-612-120-4



Academia Nacional de
BELLAS ARTES