

Introducción

El trabajo propone un encuentro e intercambio de miradas a partir de los distintos saberes que pueden operar en torno al concepto de paisaje. Este concepto emerge a partir de un proceso que implica tanto las intervenciones que cada grupo social imprime sobre la naturaleza como las transformaciones que la modifican en el tiempo. Es marca en el territorio y huella en la memoria social; comprenderlo invita a desentrañar experiencias y representaciones sociales¹ que legitiman las prácticas de un grupo en su entorno. El paisaje no sólo muestra cómo es un lugar sino, también, una forma de percibirlo².

El recurso que vertebra los avances argumentales del texto está dado a través del uso de imágenes, mecanismo que permite referenciar espacios, lugares y actores. Este seguimiento se hará desde las lógicas propuestas por los creadores, en sus distintas manifestaciones, hasta alcanzar su reconocimiento e interpretación por parte de los receptores. Asimismo, es posible comprender en este estudio que el entorno natural, registrado en las pinturas, puede integrar el proceso de tutela dentro de las gestiones que se generan en torno a la acción patrimonial.

Al aproximarnos a una representación de paisaje podemos ver transfiguradas experiencias sociales; modos de vida; pertenencias grupales; intervenciones en la naturaleza; técnicas artesanales y escenarios vigentes, ausentes o imaginados. Resultan contenidos en forma visual que permiten interpretar distintas dimensiones espaciales, experimentar sensaciones y reconocer que son el resultado de la herencia de un pasado y la historia de un lugar. Asimismo, pueden percibirse los diferentes papeles que esas imágenes juegan en la memoria de cada uno, junto a las cargas simbólico/significativas que califican y ponderan esa expresión. Se trata de un conjunto de herramientas que dan como resultado una lectura densa y compleja que será testigo de diferentes grupos sociales y de las prácticas de transformación gestadas en el tiempo.

Como parte del análisis cognitivo, se propone un acercamiento según diferentes escalas: una naturaleza disponible para su representación; la percepción espacial a través de los sentidos; una construcción simbólico/significativa que caracteriza y califica el lugar junto a los agentes que provocaron la producción social del paisaje. Es decir que se trata de un entrecruzamiento entre naturaleza, prácticas y agentes junto a la interpretación de los significados.

La elaboración de una imagen de paisaje permite al creador moldear y configurar el material expresivo y visual (pinturas, dibujos, grabados, afiches) que, a la vez, está acompañada por un deseo de transferir lo vivido a otros. Por lo tanto, hay una expresa intencionalidad de hacer participar a un receptor, quien abordará el encuentro y diálogo con la obra, tamizado por el capital simbólico que disponga.

Ante el interrogante acerca de la inclusión del paisaje como problema dentro de los estudios sociales, es posible adelantar que se trata de un concepto integrador, dinámico y permeable que facilita, desde diferentes perspectivas, ingresar a los mecanismos de lectura e interpretación vinculados con los procesos de construcción histórica³.

Inicio

Pensar la idea de paisaje nos remite, en una primera aproximación, a una provocación de los sentidos. Sin embargo, no es posible limitar su concepto al resultado de la observación de un escenario natural, condicionado a partir de un solo canal perceptivo. Todo lo contrario. El resultado se enlazará con una serie de conexiones y vínculos tanto con otros sentidos como con otras formas de conocimiento. El espacio que observamos y que percibimos como paisaje, provoca una movilidad en el pensamiento, en los sentidos, en las valoraciones, en la reflexión. Se trata de redes y tramas que aportan datos para la comprensión e interpretación. Se advierte, entonces, que la percepción de un mismo paisaje no es igual para todos; siempre es posible descubrir otros itinerarios en la búsqueda de sentido.

En relación con la aproximación a un paisaje es importante advertir que requiere de un acto de percepción, acto que implica a un agente y un proceso en el que intervienen estímulos externos, lectura, interpretación, inclusión de registros de la memoria y vivencias sensoriales entre otras maniobras. Sin alguien que lo perciba, el paisaje no es tal. Es un fenómeno complejo dentro de un marco histórico y de las condiciones sociales en las que se incluye quien percibe; estimula y provoca la generación de significados a través de una serie de factores culturales recurrentes. Se trata de una polisemia, de naturaleza diversa que prepara la entrada a múltiples estratos del pensamiento.

Las herramientas conceptuales seleccionadas para la comprensión del tema, están comprendidas dentro de la práctica de intertextualidad. En tal sentido, los aportes de Deleuze y Guattari, en *Rizoma*, perfilan modos de acción sobre

el proceso o procesos de construcción cognitiva que, por transferencia, se pueden aplicar para reflexionar acerca del paisaje. Los mecanismos “rizomáticos”⁴ puestos en movimiento, operan como un sistema de vínculos que se entretajan y complejizan los modos de acceso al conocimiento. La actitud fundada en rizoma se conecta continuamente con lo diferente, lo dinámico y con los cambios de direcciones en lo simbólico. Una configuración estática, de límites rigurosos e inmutables, no podría participar de la heterogeneidad ni de la conjunción de relaciones que se desencadenan ante la percepción del paisaje. Entra en funcionamiento un pensamiento múltiple que cambia de naturaleza a medida que aumentan sus conexiones; no se pueden reducir las relaciones naturaleza/paisaje/agente a un significativo que evoque un significado. En la concepción de lo múltiple se favorecen articulaciones y agencias plurales dado que todas las asociaciones son posibles; así, cada nueva aproximación puede desdibujar el sentido anterior otorgado e incluir otros aportes.

Dentro de este campo de trabajo, el uso de la imagen visual resulta un medio para retomar la memoria del lugar a la vez que permite potenciar los caracteres y transformaciones logradas en las diferentes prácticas históricas. Es posible construir distintas dimensiones, recorridos complejos junto a carriles físicos e imaginarios. Para un agente receptor, reflexionar ante la imagen de un paisaje pintado, implica jugar diversos posicionamientos, alternando recuerdos y olvidos dado que acontece a partir de una interpretación que se mueve entre apreciaciones estéticas, emociones, lo pintoresco, la belleza y lo sublime.

El paisaje-forma está filtrado por niveles de conocimiento, de cultura, de sensibilidad y por categorías morales de relación con nuestros escenarios [...] La mirada del hombre vuelve paisaje lo que naturalmente es un territorio. La mirada reordena lo que percibe y construye una relación cultural. Martínez de Pisón (2009:7)⁵

En relación con la memoria es importante reconocerla como asociada a una función que permite evocar experiencias del pasado. Es afectiva, emotiva, cambiante y selectiva; aunque sea una práctica subjetiva, es lugar de almacenamiento y resguardo.⁶ Se infiere, entonces, que el paisaje guarda memorias significativas que posibilitan su transferencia a través de los procesos generados en el creador y replicados por el observador. Esta práctica de activación permite jugar con mapeos y pliegues de la memoria que recuperen pasados sensibles, otros tiempos, otros espacios y otros comportamientos.

Encuentro, experimentación y relectura

Recorrer la historia del paisaje, materializado a través de la pintura, es encontrar un cambio en los modos de organizar y dar forma a su representación. De ser un espacio escenográfico para algún tema de trascendencia consagrado, se transfigura en expresión protagónica y núcleo de atracción, sin complementos, como representación singular y substancial. Como correlato, se gesta un proceso que resta presencia en el paisaje a personajes de la historia y la religión y distingue una valorización de ese escenario como lugar privilegiado en sí mismo. Por esta nueva caracterización, los artistas recorren espacios, activan sus sensaciones y conjugan formas. Viajan, perciben, construyen y transfieren la experiencia vivida a sus telas y escritos.

Si se acepta que el paisaje va unido al goce estético y al placer de incluirse en un estado subjetivo, se desprende que no todos nos aproximamos a su percepción de la misma manera. Es importante advertir que se producen experiencias desiguales entre quien pinta un paisaje y quien observa lo pintado. Como consecuencia, resulta significativo diferenciar las particularidades discursivas y los alcances que legitiman cada postura.

Así, se va concibiendo una doble manera de aproximarse al paisaje: la del creador que elabora imagen y la del espectador que percibe la obra; se trata de un proceso que reúne el encuentro, la experimentación y la relectura que, a su vez, activa claves para decodificar e interpretar. La práctica vivida por el creador, desencadenada en su vivencia, permite configurar el paisaje y habilitar todas las entradas posibles de interpretación que los diferentes espectadores pondrán en funcionamiento. El observador “contempla lo contemplado” por el artista⁷ y es estimulado por la imagen construida y vivida por otro, al tiempo que reconfigura su propia percepción.

Al emprender la lectura del recorte practicado por el artista, se reconocen los procesos generados para explorar el medio seleccionado (física o mentalmente): los mecanismos de diseño; los recursos de composición; el uso de medios retóricos; la configuración de estructuras significativo-simbólicas junto a los aportes de la memoria, como una de las puertas de acceso a lo experimentado. Se desprende, entonces, que es posible que el artista, en algunas intervenciones, deje sus huellas y, en otras, su silencio. Ante el paisaje elabora su registro, lo carga de sentido y lo libera para que otro lo disfrute e interprete. El encuentro y permanencia en un lugar mueve a la reflexión y a la acción creativa; es ineludible visualizar el lugar, en su lugar.⁸ Un mismo paisaje se rescatará desde tantas perspectivas como creadores

diferentes se aproximen y lo perciban. Para Hall “el ojo del pintor ve y hace ver, aprende y enseña [...] ayuda al hombre a ordenar su universo cultural”.⁹

Una obra de la pintura resulta una ventana, una manera de comprender el paisaje desde una perspectiva y una composición precisada por el creador. El resultado no es el correlato real del paisaje contemplado sino una particularidad; lo que el pintor pasa a su tela no es lo que está viendo sino el recuerdo de lo que acaba de ver. Siempre se pinta a través de la memoria.

En relación con los receptores, se trata de reconocer que son quienes vuelven a ver lo ya visto por el artista y son los encargados de descubrir nuevos vínculos con el medio y otras formas de complacer el disfrute. Paralelamente, actúa movilizándolo el capital simbólico que lo asiste. Toda mirada de observador tiene un anclaje cultural que le asigna filtros a su experiencia. Asimismo, varían las percepciones según la escala de aproximación y según los intereses o vínculos afectivos que se desencadenen; así, se privilegian unos atributos en desmedro de otros.

Estas experiencias se renuevan en el tiempo y hace que en cada encuentro se materialicen nuevos diálogos con otras cargas significativas. El paisaje percibido y reinterpretado anida en tiempos distintos, es redescubierto, especulado y/o recordado; puede ser de interés evocar algo que ya no existe.

Recorridos y articulaciones visuales

La historicidad no es la única estructura de la vida social. También lo es, inseparablemente, la ambientalidad. En la unión de ambientalidad e historicidad toma cuerpo, por así decirlo, la historia humana. Tetsuro Watsuji.¹⁰

En consonancia con el texto anterior, George Simmel ubica el paisaje como un fragmento de la naturaleza, al que los grupos le adjudican sentido y simbolización y concibe la naturaleza como una “[...] conexión sin fin de las cosas, el ininterrumpido surgir y desvanecer de formas, la unidad fluida del devenir que se expresa en la continuidad de la existencia espacial y temporal”.¹¹

Disfrutar la naturaleza siempre ha sido una experimentación generada en todos los grupos sociales a través de la historia. El hombre que se encuentra con la naturaleza no es un mero receptor de los estímulos a los que se enfrenta, es influenciado y, como consecuencia, promueve cambios, enriquece ideas

y concibe otros vínculos con el contexto en el que se mueve. Para tal fin, estructura y acondiciona el espacio según cómo lo percibe y desarrolla su vida en consecuencia. En esta interacción, se mueven las emociones, los sentidos y los símbolos que traducen esa lectura.

Para Mathieu Kessler “El paisaje es la imagen pintada de un modelo que ha carecido de imagen durante mucho tiempo, ya que el espacio geográfico existe previamente sin el paisaje”.¹² Captar un lugar particular implica andar, percibir, concebir las virtudes y las actitudes que se generan como devolución. No sólo se trata de contemplar sino de caminar y vivir el recorrido. A partir de este enunciado, se desprende que el artista se parece al viajero: recorre, contempla, experimenta y traduce en el plano bidimensional sus percepciones, destacando sus aproximaciones y silenciando sus distancias.¹³

Los creadores seleccionados, dentro del corpus trabajado, han transferido sus experiencias del paisaje y han procesado las maneras de provocarnos con su obra. Las reacciones ante lo revelado estarán en sintonía con las capacidades individuales de los observadores y, al descubrir el sentido de las metáforas y los símbolos diseñados en la obra, permitirán abrir un infinito campo interpretativo. Se presentan tres focos temáticos: el río, la pampa y el mar a partir de los cuales se promueven algunas entradas para recorrer posibles articulaciones e interconexiones.

Con los colores del río

El litoral argentino reúne llanura, paja brava, río, quebrachales, islas, humedad, lluvias. Caracteres plurales que permiten el acceso a la conformación, a orillas del río, de una diversidad visual de la que se desprenden símbolos, fantasías, simulacros, utopías y realidades. Los diferentes movimientos de vanguardia, gestados entre los años cincuenta y sesenta en el siglo XX, permitieron inaugurar la construcción de imágenes incorporando nuevos procesos de diseño. Esto implicó una renovación en el lenguaje plástico que propulsó la abstracción tanto desde el campo del expresionismo como el de la geometría; dos formas que permitieron desdibujar los alcances del realismo y la figuración.

En Ricardo Supisiche¹⁴ es posible ver estos pasos en sus obras, un cambio que se sumerge en la posibilidad de desrealizar la naturaleza del litoral y provocar un acercamiento a los modos de vivenciar la zona en la que se ve comprometido. Sus encuentros con el paisaje, sus recorridos y el descubrimiento de lugares y colores a veces accidental y otras provocadas, le permiten construir una atmósfera singular, algo misteriosa, según monocromías, contrastes y

transparencias no vinculantes con las vistas exteriores. Lo pintado es el resultado de introspecciones, subjetividades y ficciones alimentadas por el tiempo vivido en ese espacio; lejos de convenciones y composiciones académicas a la vez que distantes de cualquier referencia mimética.

Supisiche impulsa una síntesis formal, despojada de ornamentos, apegada a los planos y sus superposiciones. Es una lectura que reactualiza las modalidades del paisaje, redescubriendo los contenidos tanto espaciales cuanto formales. Asimismo, trabaja y caracteriza los núcleos de atracción visual que señala como protagónicos en cada obra. Así, personaje, agua, tierra, cielo comparten el color y se diferencian por contraste; una innovadora representación local.

Es increíble, pero todavía hoy recuerdo 'retazos' de ese paisaje de la infancia. Y aún después de andar y desandar el río tantos años, de descubrirle no pocos secretos, reencuentro ciertos espacios que creía eran nada más que de mis sueños [...] Ricardo Supisiche¹⁵

El pintor tuvo desde su infancia la posibilidad de percibir diferentes texturas junto a cualidades formales auditivas y olfativas de la costa y, al evocar esa experiencia, encuentra el valor del redescubrimiento y la contemplación con una nueva mirada. Y tuvo la convicción de que eran sus recorridos interiores los que le permitían construir su entorno; sin correlatos con la realidad externa y con transformaciones significativas. El espacio siempre lo atrapa y en su composición se advierten vínculos con los procesos de diseño de la pintura metafísica italiana.¹⁶



Figura 1 - Ricardo Supisiche (1912-1992), Figura en el paisaje, 1964. Óleo, 80 x 120 cm. Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez

En la obra seleccionada (Figura 1), el paisaje se organiza según diferentes planos en superposición. Un horizonte alto coincide con la dirección de anclaje de la silueta, que se dirige al receptor, con el árbol que le sirve de apoyo. La monocromía legitima la identidad litoral y el mayor contraste define la presencia de la figura femenina, silenciosa, pasiva, en soledad y contenida en el espacio del que es parte. Un mundo posible, el del isleño, en un campo de ficción. La paleta elegida ayuda a profundizar los caracteres reclusos del personaje y la síntesis formal logra el recorte de filiaciones innecesarias. Las sombras en el espejo de agua provocan la fantasía de algún enigma a desenmascarar. Color y matices se mezclan con el trabajo de la luz en función de componer un espacio metafísico, con un clima austero, despojado de toda materia. La controlada composición se dinamiza con algunos declives y curvas poco pronunciadas tanto en el plano de base como en la figura que se vincula con el soporte vertical.

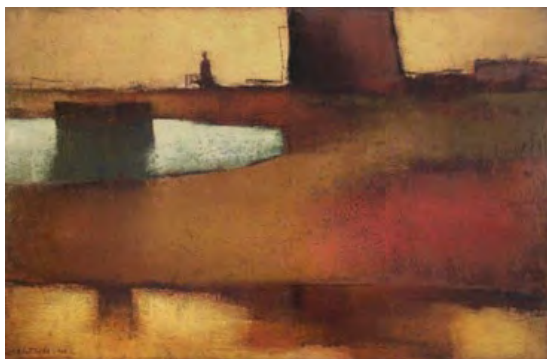


Figura 2 - Ricardo Supisiche (1912-1982), *El paisaje como presencia*, 1966. Óleo sobre tela. Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez



Figura 3 - Ricardo Supisiche (1912-1992), *Paisaje amarillo*, 1961. Óleo sobre tela, 81 x 122 cm. Museo Provincial de Bellas Artes Rosa Galisteo de Rodríguez. Museo Figari, Montevideo

En esta obra (Figura 2), la silueta aislada sin señas particulares, se mimetiza con el paisaje, pierde protagonismo, juega como símbolo y es el escenario del litoral quien asume la presencia con más peso. El color mantiene la monocromía como identidad que el autor le adjudica al sitio y se sostienen las sombras y los espejos de agua en torno a una canoa sin ocupantes.

Finalmente (Figura 3), la síntesis despoja la obra de toda referencia a personajes locales. Un árbol truncado, un tronco seco y una nube se incluyen en el color que mantiene su protagonismo. No hay marcas ni huellas en el territorio, sólo un espacio para componer relaciones en la memoria; una ventana a la evocación.

El orden de las tres pinturas analizadas no se corresponde con la cronología sino con un juego fundado a través del color constante y la proximidad o lejanía de la figura, con el fin de reconocer el valor de las percepciones del creador en su historia personal y a la cualidad esquiva y recluida que guarda para el isleño.

En esta secuencia construida se reconocen los pasos de la transfiguración y la reelaboración de los caracteres del medio físico desde una poética atemperada y cargada de emociones. Son itinerarios que habitan lo múltiple, un espacio en relación con entrecruzamientos y ramificaciones, de allí que se necesiten varios agentes para recorrer sus entradas y varias aproximaciones para descubrir sus contenidos.

El ombú en la pampa

[...]
Y aun en las llanuras
como láminas del planeta,
bajo un fresco pueblo de estrellas,
rey de la hierba, el ombú detenía
el aire libre, el vuelo rumoroso
y montaba la pampa sujetándola
con su ramal de riendas y raíces

[...] Pablo Neruda,¹⁷ *Vegetaciones*



Figura 4 - Pedro Figari (1861-1938), *En la Pampa*, ca. 1923-32. Óleo sobre cartón, 69 x 99 cm. Museo Figari, Montevideo

Pedro Figari¹⁸ compone este escenario (Figura 4) a través de una casi perfecta simetría, marcada por la presencia del ombú y “su bella sombra”,¹⁹ el caballo, los dos pájaros en la rama y la luna. Se genera un espacio en soledad acompañado por unos cauces de agua y un cielo que juega detrás de las formas vegetales. El ombú se erige en el motivo que incluye y relaciona a todos, cumpliendo con su capacidad protectora. Su copa de gran desarrollo y densidad, sus raíces interiores junto a las de clara presencia exterior, construyen una función simbólica recreada y considerada por artistas y actores sociales, como parte de los atributos naturales del Uruguay.

Crece en la soledad, como si sólo fuese para la llanura un profundo deseo de bosque, de follaje, penosamente realizado. Y es un árbol muy atareado. Por sí solo necesita dar sombra a los hombres igual que a los perros y a los caballos, encasillados o no que esperan a veces horas, con la paciencia de huesos enterrados. Jules Supervielle,²⁰ *Beber de la fuente* (1951).

El caballo, enflaquecido y viejo profundiza la soledad del espacio de la pampa como escenario extenso, sin resaltos y se vuelve hacia el observador como reconociendo cierta complicidad.



Figura 5 - Pedro Figari (1861-1938), *Fantasía*, s/f. Óleo sobre cartón, 62 x 81 cm. Museo Figari, Montevideo

Otra perspectiva del fragmento espacial en la que aparece el ombú (Figura 5), nos conduce a reconocerlo como un refugio en las noches y una cubierta acogedora en el día. Era bien reconocido por unos, según sus beneficios medicinales y mal renombrado, por otros, por su falta de madera. Su mala fama dio origen a una serie de dichos populares: “Casa con ombú, acaba en tapera”; otro: “El ombú no sirve ni para fuego”. Sin embargo, estas particularidades no disminuyeron la incursión en la fantasía de manera peculiar en esta obra de Figari. Un horizonte bajo permite el crecimiento de una nube con boca abierta que, junto con las ramas del ombú, comparten el sector con rocas transfiguradas. Todos toman un aspecto diferente al de su propia esencia, las rocas miran, el ombú abraza, la nube se reelabora y se corporiza. Tres caballos se recortan en el horizonte, casi imperceptibles, por el uso del color que los mimetiza con el fondo y, posando en el centro, otro caballo con mayor definición bajo una luna llena con aros concéntricos.

Todos cobran nuevas vidas y están en movimiento, materializando un imaginario en un mundo fantástico, un acceso posible y subjetivo ante la percepción del paisaje.

Desde el mar

De dos maneras se llega a Despina: en barco o en camello. La ciudad es diferente para el que viene por tierra y para el que viene del mar. Ítalo Calvino, *Las ciudades y el deseo*.²¹

El análisis se centra en torno a la costa de Mar del Plata, teniendo en cuenta que a partir de reconocer el sector como una región vinculada con la explotación de recursos agrícola-ganaderos, se irá gestando, lentamente, una villa balnearia junto a la conquista de los baños de mar.²² Estos cambios y transformaciones se fueron elaborando en relación con las demandas que el contexto histórico generaba junto a las prácticas sociales que fueron caracterizando el tiempo de ocio en el espacio recién acondicionado. Se acuerdan nuevos usos y valores atribuidos a la llegada de los nuevos actores y a las inéditas percepciones del mar.

El paisaje costero, ahora reconocido por los protagonistas del balneario, será visto como espacio para el consumo cultural en diversos encuentros y ámbitos que fueron consecuencia de los tiempos ligados al ocio y al turismo. Analizar las modalidades asumidas por los creadores en torno a las pinturas gestadas frente mar, nos conduce a interpretar los resultados de las prácticas que se desarrollaron en la historia del lugar y los modos de gestión que la caracterizaron y que, en las sucesivas temporadas veraniegas, fueron consolidando el advenimiento del balneario.

Ante estas huellas y vestigios, se hace hincapié en recuperar la dimensión simbólica como modo de desandar los procesos registrados en la elaboración de las imágenes. Mar del Plata se vuelve un palimpsesto a descifrar, una verdadera estratificación de sistemas paisajísticos que favorecen la habilitación de múltiples ingresos para su conocimiento. Se trabajan tres artistas que irrumpieron, desde lo simbólico, en campos y códigos diferentes y que permitieron la construcción de un corpus complejo para el estudio junto a los efectos de la mirada que permite decodificar las relaciones entre el hombre y el medio en que vive.

En torno a lo sublime

A partir de los conceptos encontrados en los trabajos de E. Burke, es posible concebir lo sublime,²³ como opuesto a lo bello neoclásico; no promete armonía, ni serenidad, nace en medio de una suspensión de los momentos de la cotidianidad y permite descubrir la resiliencia ante la adversidad de la naturaleza. Pero ese sentimiento no pertenece a las cosas de la naturaleza sino a las ideas que construimos a partir de ellas; se elaboran, se las imagina y, como correlato, se toma conciencia de uno mismo. La imaginación se desliza, a la vez, entre atracción y rechazo; placer y displacer. Se trata de descubrir cómo se gesta una actitud vinculada con la infinitud y una sensación interior

que remite a un proceso denso. De allí que la infinitud o la vastedad, aquello que va más allá de los límites, se incluyan dentro de esta categoría estética.

En la obra seleccionada, se toma la categoría estética de lo sublime²⁴ como una de las estrategias del proceso de percepción que permite una entrada diferente al análisis del paisaje y que, en el entretrejimiento de posibilidades, conduce a evocar resonancias románticas. Resulta un instrumento privilegiado para la reflexión frente a una obra que apunta al área de los sentimientos antes que a los de la razón.

Cuando salgo al interior, todo lo que veo es de una grandeza ilimitada, por eso mis vistas son siempre panorámicas y no podrían ser de otro modo, quiero que cada uno de mis cuadros sea una ventana abierta sobre la inmensidad. Ceferino Carnacini²⁵



Figura 6 - Ceferino Carnacini (1888-1964), *Barrancas de Mar del Plata*, ca.1922. Óleo sobre tela. Fuente: Fotos de Familia N° 10.093, Diario La Capital, Mar del Plata. Enviada por : Prof. Julián Mendozzi.

En los años en los que el artista pinta la obra (Figura 6), el balneario ya funcionaba en las temporadas de verano con la participación de los visitantes en consagradas prácticas de sociabilidad. Sin embargo, en la imagen no se advierten reuniones sociales ni se muestra la playa como campo favorable para los baños. Se elige componer un fragmento espacial lejos de los encuentros, implicado en lo ilimitado y con la oportunidad, para el personaje incorporado, de lograr permanecer en soledad aunque sea efímera.

Las barrancas en zigzag frente a un mar agitado y un horizonte alto interrumpido por algunas embarcaciones, casi no dejan ver la figura humana, hacia la derecha, como observador de la inmensidad que tiene por delante.

La mujer en las rocas encuentra una unidad entre la naturaleza del sitio y la cercanía del mar en la que se ve comprendida. Ya no es actor protagónico sino un espectador del entorno en el que se inscribe y se confunde. El uso de una monocromía, que abarca el paisaje y la protagonista, ayuda a esa lectura.

El paisaje así acondicionado, no es una escenografía subsidiaria sino que se distingue como agente visual notable. Se asume con una nueva carga simbólica y significativa a través del uso de recursos retóricos que reacomodan la figura humana en su condición de observador del infinito. A través de los filtros de la imaginación y de la metáfora, se entiende lo sublime como un efecto que conmueve por lo sobredimensionado de la extensión.

No se trata de representar el paisaje tal cual es, sino de configurar sentidos vinculados con la capacidad de introspección dentro de un estado de soledad manifiesto. Lo sublime se cuele entre las posibles lecturas, hay evidencia de lo empujado del personaje y un espacio que lo domina. Una vista que entrega más desolación que medida, más inseguridad que serenidad, más fragilidad que resistencia. Su soledad actúa como paradigma de una nueva condición humana la que se implica en una de las maneras de reflexionar ante el mar, desde la costa y en introspección.

Nuevos viajeros, otros trayectos

Los años '70 estuvieron calificados por la construcción de nuevos comportamientos sociales y culturales entre los jóvenes. El abandono de los intereses materiales, las conductas transgresoras, las distintas formas de la militancia política, los sueños revolucionarios y las utopías abrían nuevas expectativas. Un tiempo de creatividad que conmovió todas las áreas del arte y de las libertades individuales. Así, entre estas transformaciones, los viajes a emprender se alimentaban con itinerarios no convencionales, sin guías preconcebidas ni pautas esquematizadas. La figura del mochilero encarna al joven que accede a disfrutar su autonomía y movilidad para planificar su tiempo de ocio.

Juan Carlos Castagnino²⁶ bucea y se expresa a través de diferentes medios y soportes como el óleo, las acuarelas, los pasteles, la carbonilla y la pintura mural. Esta diversidad de materiales y técnicas le permitió experimentar las cuestiones formales y las distintas modalidades expresivas. A partir del mundo rural de su nacimiento, que le entrega sus temas y personajes, se incluye en problemas propios de la ciudad de Mar del Plata, su entorno costero y la acogida de los nuevos visitantes, como protagonistas de la obra.

El fragmento espacial que recorta la pintura (Figura 7), registra la última modificación e intervención arquitectónica en la bahía fundacional de la ciudad. La obra conformada por el conjunto Casino-Hotel Provincial de Bustillo, iniciada en 1938, reemplazó la Rambla afrancesada y permite divisar tanto los cambios atribuidos a la modernidad, como las nuevas formas de gestionar encuentros, caminatas y permanencias en las playas. Implicó en su ámbito renovadas prácticas sociales e intervenciones paisajísticas a través de una composición monumental y académica que vincula la ciudad con el mar a través de un eje que articula la preexistente plaza Colón con el nuevo conjunto.



Figura 7 - Juan Carlos Castagnino (1908-1972), *Amanecer en la explanada*, 1971. Óleo sobre tela, 150 x 150cm. Colección Privada.

Estas gestiones registradas en la historia del lugar, conducen a reconocer el concepto de paisaje cultural,²⁷ es decir, aquel que ha complejizado y resignificado las cualidades naturales a través de diferentes prácticas humanas. La pintura hace jugar los resultados de la arquitectura con la participación de actores que reconocen, desde su nueva condición, la posibilidad de disfrutar un tiempo de ocio reelaborado.

Una serie de visuales diferenciadas forman parte en la composición: en primer plano los mochileros, a cielo abierto, que observan la vista privilegiada de la bahía nombrada y el moderno conjunto construido; el mar sin ocupantes, la

playa intervenida y acondicionada, el amanecer y el perfil urbano que, en su conjunto, fue dando forma y carga simbólica a lo que sería la “postal de Mar del Plata”.

Como proceso de diseño toma distancia del dibujo realista; se aproxima a la definición de sus personajes con trazos y gestos inconclusos; desmaterializa el material pictórico, sin texturas ni densidades e incorpora una técnica que le permite trabajar algunas transparencias. El espacio costero de Mar del Plata está convocado con pocas definiciones pero se vuelve estímulo de identidad necesario para el llamado de otros jóvenes a disfrutar la ciudad y la oferta de sus propuestas.

La perspectiva visual, desde la posición de los jóvenes, registra la inclusión de las nuevas modalidades del ocio recreativo local; mirada que motivó la concreción de viajes reales y virtuales. La imagen de los mochileros y el paisaje que los incluye, pudieron provocar la idea de un viaje imaginario o los deseos de conocer el sitio aludido.

A partir de lógicas abstractas

Mi aspiración es crear una obra que conserve la fluidez de una conversación... o el juego. Pablo Menicucci



Figura 8 - Pablo Menicucci (1933-2012), *Mar del Plata sol y mar*, 1985. Acrílico. Museo Municipal Juan Carlos Castagnino.

En la obra de Pablo Menicucci²⁸ (Figura 8), se aprecia la percepción de la costa marplatense como recorte dentro de un espacio azul. Se trabaja el plano bidimensional según leyes de profundidad gestadas con adelantamientos y retrocesos que logran la yuxtaposición de sol, arena, actores, toldos y diversiones. Son sensaciones, personajes y prácticas traducidas al color y al movimiento. El mar y el sol definen los caracteres protagónicos del paisaje. Una síntesis en plano rebatido en la que se advierten las variables de los tonos, los matices, las transparencias y los contrastes.

Hay trazos que inducen la evocación de objetos y colores que implican la sugerencia de sus cualidades externas (toldos, banquinas, juegos). Sin embargo, lejos está de una traducción fiel de lo percibido. Se transforma materia en sentido; se decodifica lo descubierto y se lo resignifica a través de un nuevo código de carácter subjetivo. Se trata de transitar el entorno sin referencias realistas sino a través de un trabajo compuesto según una lógica interior que toma como motivo el paisaje costero.

El autor incorpora poética a la lectura consumada; memoria a su espacio vivido y un juego cromático con la percepción del escenario del que es parte. Promueve en el receptor la ampliación de su mirada; pura evocación de sentimientos. Como resultado, es posible rescatar las acciones gerenciadas por diferentes entradas al reconocimiento de un lugar en la playa.

Reflexiones

Cuando se analizan imágenes, nos adentramos en constructos de sentido y en un ámbito que nos permite descubrir la lógica que se puso en movimiento para su elaboración. El campo de los estudios visuales se funda bajo la convicción de que la visión es tan importante como el lenguaje y que puede ser pensada como expresión de relaciones sociales.

Recorrer representaciones visuales habilita la posibilidad de relacionar el pasado con lugares y espacios sociales; colores y formas; texturas y sensaciones; olores y sonidos. La imagen así concebida, es un motivador para rescatar redes de relaciones y tramas tejidas por otros protagonistas que actuaron antes que nosotros. Estas construcciones se hilvanan a través de múltiples fragmentos que habitan lugares en la memoria.

Por otro lado, el marco teórico vinculado con mecanismos rizomáticos, permite ahondar en la carga cultural y de valores implícita en las diferentes manifestaciones del paisaje y la pluralidad de accesos a su experiencia

y su conocimiento. Se trata del reconocimiento de un enfoque procesual y de un tejido de interdependencias. Más que un espacio físico, el paisaje se configura a través del entrecruzamiento de sensaciones, perspectivas visuales, representaciones, imaginario, cotidianeidad.

Entendido el paisaje como construcción que muta y que invariablemente cambia permite detectar que esta misma variación se realiza en quien lo percibe. El paisaje no sólo se resuelve como testimonio de los agentes relacionados en cada proceso histórico, sino que opera como producto de las múltiples prácticas con las que el paisaje se percibe y se descubre.

Los paisajes juegan un papel fundamental en el conocimiento e interpretación de los grupos culturales y su memoria; traducen, en alguna medida, cómo se vive un territorio, cómo se lo comprende y transforma, cómo se lo reescribe con cada huella reconocida y con cada nueva intervención material o inmaterial. Además, tiene una compleja conformación que se incluye dentro del estudio de los procesos culturales patrimoniales. Se trata de una densidad de factores que se imbrican y permiten el rastreo tanto del pasado cuanto de la memoria que lo reactualiza abriendo una entrada para su tutela.

Notas

¹ El concepto de representaciones sociales permite conocer cómo un grupo construye las explicaciones de su realidad y cómo cuenta con un marco interpretativo relacionado con el mundo simbólico en el que se incluye. Cf. Moscovici, S. (1986), *Psicología social. Vol. 2, Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona, Paidós; Jodelet, D. (1986), "La representación social: fenómenos, concepto y teoría, en Moscovici, S. (1986). op. cit.

² Se trabaja en concordancia con el texto de Joan Nogué, quien expresa: "El paisaje no sólo nos muestra cómo es el mundo, sino que es también una construcción, una composición de este mundo, una forma de verlo" Cf. Nogué, J. (ed.) (2016), *La construcción social del paisaje*, Madrid, Paisaje y Teoría, Biblioteca Nueva, p. 12.

³ Para consulta acerca del concepto paisaje ver Maderuelo, J. (2005), *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada editores; Berque, A. (1996) "El nacimiento del paisaje en China", *Actas II Curso de Arte y Naturaleza*, Huesca, Diputación de Huesca, pp. 13-21; Berque, A. (1999), "Prologue" en *La mouvance. Cinquante mots pour le paysage*, Paris, Éditions de la Villette, pp. 40-41; Roger, A. (2007), *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.

⁴ "A diferencia de los árboles o de sus raíces, el rizoma conecta cualquier punto con otro punto cualquiera, cada uno de sus rasgos no remite necesariamente a rasgos de la misma naturaleza; el rizoma pone en juego regímenes de signos muy distintos e incluso estados de no-signos. El rizoma no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple [...] No está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes" Cf. Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2004) *Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos, p. 25.

⁵ Cf. Martínez de Pisón, E. (2009), "Los paisajes de los geógrafos, en GEOGRAPHICALIA, 55, p. 7.

⁶ "La memoria es extremadamente voluble, juega con muchos papeles y no tiene pasado, ya que por definición es un pasado siempre presente". Cf. Entrevista a Pierre Nora: "El historiador es un árbitro de las diferentes memorias" y Nora, Pierre (1984), *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

⁷ Cf. Argullol, R. (2000). *La atracción del abismo*, Barcelona, Destino, pp.63-73

⁸ Cf. Roger, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*, Madrid, Biblioteca Nueva.

⁹ Cf. Hall, E. T. (1973). *La dimensión oculta. Enfoque antropológico del uso del espacio*, Madrid, Instituto de Estudios de Administración Local.

¹⁰ Cf. Witsuji, Tetsuro (2006). *Antropología del paisaje: climas, cultura, religiones*, Salamanca, Ediciones Sígueme, p. 33

¹¹ Cf. Simmel, Georg (2013). *Filosofía del paisaje*, España, Casimiro, p. 8.

¹² Cf. Kessler, Mathieu (2000). *El paisaje y su sombra*, Barcelona, Idea Books. p. 14.

¹³ "Kessler recuerda, en todo caso, cómo la pintura de paisaje y la correspondiente apreciación estética desinteresada suponen tanto un concreto espacio geográfico previo, que hace posible la pintura y su contemplación, como la travesía por ese espacio geográfico, su andadura". Cf. Torregroza Lara, 2008. *Del viajero al turista: Estética y Política del paisaje urbano, Desafíos*, Bogotá (Colombia), (19), pp. 88-89

¹⁴ Pintor argentino, nace en Santa Fe en 1912 y muere en la misma ciudad en 1992. Comienza su formación en la Academia Reinas y luego en la Escuela Municipal de Arte organizada por el artista Sergio Sergi. Transita las técnicas del dibujo publicitario y es docente en cátedras de Diseño Gráfico. Su obra se expone y participa en concursos entre los que recibe el Premio Estímulo Artistas Plásticos Santafesinos. Formó parte del *Grupo Setúbal* que favoreció

la renovación de la plástica. Fue docente titular en Pintura y comienza una carrera artística entre exposiciones, reconocimientos nacionales y viajes por América y Europa. En 1990 es nombrado ciudadano ilustre por la Municipalidad de Santa Fe.

¹⁵ Cf. Taverna Irigoyen, J. M. (1978). *Supisiche*, Buenos Aires, Galería Rubbers, p. 20.

¹⁶ En su viaje a Italia recorre los talleres de distintos maestros, de los que absorbe cuestiones vinculadas con las técnicas y con los procesos interiores. Conoce la obra de Carrá, Sironi, De Chirico entre otros.

¹⁷ Pablo Neruda ha destacado en sus discursos poéticos "la importancia [...] a las materias y fuerzas naturales, en particular al mundo vegetal, especialmente a través de la presencia constante de la imagen del árbol." Se trata de una aproximación de innegable atracción que, desde su infancia, provocó la naturaleza. Cf. Moreno, Fernando (2001), "Canto general, árbol de América" en *Nueva Revista del Pacífico*, N° 46, Valparaíso, Chile, pp. 71-82

¹⁸ Nace en Montevideo en 1861 y muere en la misma ciudad en 1938. A pesar de manifestar su inclinación por el arte, estudia Derecho y, como abogado, ejerce la Defensoría de Pobres, cargo que lo estimula al conocimiento del campo, tema que más tarde será motivo, entre otros, de su obra pictórica. En 1897 es electo Diputado impulsando a través de uno de sus proyectos la creación de la Escuela de Bellas Artes. A los 59 años decide dedicarse plenamente a la pintura y se traslada a Buenos Aires. Publica *El Arquitecto* la novela utópica *Historia Kiria*.

¹⁹ El nombre ombú viene de "umbú" que significa bella sombra en guaraní. Perteneció al género *Phytolacca*, que viene del griego *phyton* y significa planta y del persa *laq* que significa laca, en alusión al color rojo del jugo del fruto.

²⁰ Poeta, nace en Montevideo en 1884 y fallece en París en 1960. Su obra se desarrolla entre el mundo rioplatense y sudamericano junto al europeo de París a través de sus experiencias

agenciadas en diferentes viajes. La naturaleza aparece de manera categórica en sus textos y la pampa resulta determinante al componer sus paisajes y el entorno significativo de sus personajes. En su obra lírica en prosa, titulada "*Boire a la source*", o "*Beber en la fuente*" expresa mundos fantásticos en disonancia con los modelos racionalistas europeos. Escribió cuentos, algunas piezas de teatro y se introdujo en la revisión y corrección de sus propias obras, práctica que lo llevó a reediciones de un mismo texto.

²¹ Calvino, Ítalo (1974, 2012). *Las ciudades invisibles*, Madrid, Ediciones Siruela, p. 21

²² A fines del siglo XIX, la costa marplatense comienza a conformar su perfil de balneario, quebrando el supuesto destino esencialmente agropecuario de los pueblos fundados en la expansión de las fronteras al sur del río Salado. Las primeras empresas allí instaladas estaban relacionadas con la captura del ganado cimarrón y la posterior explotación industrial, a través de la venta de tasajo. [...] Más tarde, tanto los hombres del saladero como los pescadores abandonan el escenario dado que el atractivo del lugar, por su naturaleza y características, permite pensar prácticas relacionadas con el goce del mar y los baños. Cf. Zuppa, G. (2004), "Prácticas de sociabilidad en la construcción de la villa balnearia. Mar del Plata y el acceso al siglo XX" en *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870-1970*, Mar del Plata, El Faro, UNdMP, p.55.

²³ El concepto se ha desarrollado a través de la consulta de distintas matrices teóricas, como el tratado del siglo I *Sobre lo sublime*, atribuido a Longino; el texto de E. Burke *De lo sublime y de lo bello del siglo XVIII*; el trabajo de I. Kant "Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime" en *Textos estéticos* y las elaboraciones más recientes a cargo de R. Assunto, *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*.

²⁴ Lo sublime teorizado por Burke es, exactamente, lo contrario no sólo de lo bello

[...] sino de "lo sublime" tal como aparecía en los tratados clásicos, que a menudo terminaba confundiendo con "lo bello". Cf. Assunto, R. (1989), *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid, Tecnos, p. 27.

²⁵ Pintor y grabador que nace en Argentina pero inicia su formación plástica en Italia. Al regresar al país ingresa a la Academia de Bellas Artes donde se forma con Reinaldo Giúdice, Ernesto de la Cárcova y Carlos Ripamonte. Trabajó el paisaje, el retrato y naturalezas muertas dominando el dibujo, la pintura y el grabado. Incursionó en docencia y llevó su obra a diferentes Salones. Su primera exposición la realiza en la Galería Witcomb, espacio que estimulaba las diferentes prácticas del arte. Su condición de viajero lo lleva a focalizar su interés en el paisaje y los temas locales. Hoy su casa natal es un Museo de Bellas Artes y un Centro Cultural que lleva su nombre y promueve la difusión de las artes visuales.

²⁶ Pintor y Arquitecto marplatense, nació en 1908 y pasó parte de su infancia en Camet, inmediaciones de Mar del Plata, rodeado por un paisaje rural y los instrumentos de la herrería que manejaba su padre. Allí comienza el registro de los colores, los personajes y el entorno que irá diseñando en cada obra planteada. Estudia arquitectura, cursa un taller de croquis y se inicia en los estudios en la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación Ernesto de la Cárcova. Fuera del país se vincula con creadores cubistas y futuristas y guarda como referente formal a los pintores orientales. Consolidó una práctica comprometida políticamente que lo llevó a fundar el primer sindicato argentino de artistas plásticos. Se incluye en el grupo de pintores muralistas que realiza la cúpula de la Galería Pacífico e inicia una serie de viajes a Europa, Oriente y América que le aportan procesos de diseño y técnicas para su formación. Participa en exposiciones nacionales individuales e internacionales colectivas y obtiene premios en distintos Salones. Fue Medalla de Honor en la Expo '58 de Bruselas y recibió una Mención especial en la Bienal de México de 1962. Como

reconocimiento a su producción artística, el Museo de Arte de Mar del Plata lleva su nombre.

²⁷ "Al definir el paisaje cultural como el resultado de la acción de un grupo social sobre un paisaje natural, la cultura pasa a ser el agente que transforma el paisaje y el entorno natural en que viven". Cf. Sauer, Carl O. (2006). "La morfología del paisaje", *Polis, Revista Latinoamericana* (15).

²⁸ Artista marplatense (1933-2012) que logró consolidar las transformaciones del arte en la ciudad. Se forma con distintos maestros, como Castagnino y Policastro, que fueron quienes estimularon su paso por distintas formas expresivas, desde el Pop hasta la abstracción y desde el teatro a la escenografía y vestuario. Es primera promoción de la Escuela de Artes Visuales Martín A. Malharro de la ciudad. Realiza performances, happenings, instalaciones, juegos visuales y audiovisuales, fotografía junto a la reelaboración y resignificación de objetos. Activa su interés por las divas del cine y hace un homenaje particular a la figura de Sofía Loren. Participa en muestras nacionales e internacionales y recibe varios premios entre los que se encuentra el Premio Braque que, en 1967, lo lleva a París. Posteriormente, un viaje a Milán y su vínculo con un arquitecto, lo llevan a trabajar con el uso de la geometría como mecanismo de diseño. Incursiona también en torno a la vida familiar y la de los gatos a través de la elaboración de series dedicadas a esos temas. Su obra forma parte de colecciones privadas y distintos Museos.