

PATRIMONIO CULTURAL Y REPRESENTACIONES VISUALES

HUELLAS DEL PASADO EN EL PAISAJE COSTERO

Mg. Lic. Graciela Zuppa

PRESENTACIÓN

El patrimonio cultural es el resultado de una construcción social. Los objetos que lo conforman están determinados por sus cualidades materiales y por los contenidos simbólico/significativos que les dan sentido. Dentro de un contexto social determinado, estos productos manifiestan los caracteres identitarios de un grupo porque surgen de los vínculos que se gestionan entre sus actores y el medio en el que viven.

El concepto de patrimonio cultural así concebido, es dinámico y complejo ya que no depende sólo de los objetos o bienes sino que se incluyen, también, los valores renovables que las sociedades les atribuyen en el devenir histórico. La visión acotada y singular del patrimonio como “monumento” fue superada a través de la inclusión del concepto de valor cultural. La UNESCO¹ y las distintas convenciones internacionales que trabajaron el tema, sostuvieron el reconocimiento de esta nueva concepción del patrimonio a través de una noción más inclusiva que califica tanto entidades materiales como inmateriales.

El enunciado antes acreditado, se corresponde con el concepto antropológico de cultura, comprensión que abre el camino hacia la tutela de la diversidad cultural, entendida como una concepción permeable y abierta que favorece el reconocimiento de los diferentes y desiguales grupos sociales.

La Convención del año 2003 reunida en París, que impulsó el concepto de la diversidad, decidió defender y rescatar otro aspecto necesario como es el de la salvaguarda de bienes que comprende: “la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión – básicamente a través de la enseñanza formal y no formal – y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos (Art. 2.3).

Como resultado de estos fundamentos, acceder al conocimiento del patrimonio cultural implica poder explorar un universo múltiple y heterogéneo junto a sus diversas posibilidades de lectura e interpretación. Este trabajo sostiene como núcleo de interés, la aceptación de la diversidad cultural junto a sus formas de expresión. Se estudiarán artefactos materiales, sus procesos de elaboración y sus contenidos inmateriales significativos. El campo de trabajo lo constituye una serie de pinturas que favorecieron el registro de huellas en el borde costero de Mar del Plata y que fueron diseñadas a partir de las primeras incursiones en el paisaje, hasta que se concretó la inauguración de la villa balnearia.

Para alcanzar tal fin, se siguen las claves renovadas de investigación que han propuesto la consulta de nuevas fuentes para el conocimiento de la historia y del patrimonio, atendiendo no sólo a documentos escritos sino, también, pinturas, afiches, folletos, historias orales y grabados (entre otras). Asimismo se incluyen, como metodología para el análisis, las estrategias desarrolladas por los estudios visuales, mecanismos que permiten revisar las imágenes generadas en torno al paisaje, a fin de mostrar su pertinencia operativa para los estudios del patrimonio.

A pesar de intentar habitualmente disponer una separación instrumental entre el patrimonio material e inmaterial, se plantea cierta dificultad para disociarlos. Por este antecedente, se trabajarán las obras pictóricas como soporte material, a la vez que se indagará su proceso de diseño y materialización junto a los significados adjudicados en cada representación visual.

IMAGEN Y MEMORIA. LECTURAS E INTERPRETACIONES

Cuando se disfruta parte del patrimonio cultural, se pone en movimiento la capacidad de conocimiento y la recuperación de un pasado a través de la memoria social. Esta memoria compartida permite reactualizar, selectivamente, aquello que se ha querido resguardar. El uso de imágenes juega un papel importante porque permite referenciar espacios, lugares, actores y, en su conjunto, son parte de ese juego de recurrencia. Así, el patrimonio visual se vuelve fuente de conocimiento para la interpretación de un entorno seleccionado.

Desde el escenario del patrimonio cultural, al aproximarnos a una pintura de paisaje, es posible ver representadas experiencias sociales; modos de vida; pertenencias grupales; intervenciones en la naturaleza; técnicas artesanales y situaciones vigentes, ausentes o imaginadas. Paralelamente, reconocemos en su producción los materiales empleados y las modalidades adoptadas para su muestra y exposición. El proceso de diseño, generado por el creador, operará para lograr la transformación de una materia como el óleo, el acrílico o la acuarela en un artefacto visual con sentido significativo. Como contraparte, los receptores iniciarán experiencias de interpretación que dependerán del capital simbólico que cada uno disponga.

Esta propuesta hará hincapié en las modalidades de realización de las pinturas, los contenidos y los valores, antes que en las cualidades del resultado. Desde los estudios del patrimonio, se atenderá tanto a los hechos ligados a la memoria y a la historia como a la idea de rescatar los caracteres emblemáticos del paisaje detectados en el conjunto de obras analizadas.

INTERVENCIONES EN EL PAISAJE COSTERO

El proceso de construcción de un paisaje implica tanto las intervenciones que cada grupo social imprime sobre la naturaleza como las sucesivas transformaciones que la modifican. Ante su percepción, se inicia un camino para comprender su realidad visual y descubrir cómo fueron orientadas las decisiones de intervención operadas en el tiempo. El paisaje no sólo nos muestra cómo es un lugar sino, también, una forma de verlo. Hay visiones endógenas y otras exógenas; los residentes y gestores del lugar lo ven de una manera más interactiva y los visitantes, desde una perspectiva menos participativa.

Ante un observador, los paisajes representados aparecen para ser interpretados y para reconocer que son herencia de un pasado e historia de un lugar. El paisaje es marca en el territorio y huella en la memoria social, de allí que comprenderlo implique desentrañar los procesos y las representaciones sociales que legitimaron la instalación de un grupo en su entorno. Así, los actores sociales que modificaron su medio, lo hicieron según sus particulares condiciones y las posibilidades de dar respuesta a las inevitables demandas espaciales. Como consecuencia, no se pueden escindir de los estudios del paisaje los relacionados con su historia social.

Este análisis cognitivo propone un acercamiento según diferentes escalas de percepción: una naturaleza disponible para su intervención; los agentes que provocan la producción social del paisaje y una construcción simbólico/significativa que caracteriza y califica el lugar. Es decir, se trata de un entrecruzamiento entre naturaleza, agentes y prácticas.

PATRIMONIO VISUAL, ALGUNAS MUESTRAS DE MAR DEL PLATA

I - Hacia la mitad del siglo XIX, en la costa del sudeste de Buenos Aires, no se había aún madurado la planificación de un lugar con caracteres de balneario, sólo un grupo de empresarios proyecta actividades vinculadas con la explotación rural y la industrial. La sociedad encabezada por el Barón de Mauá y José Coelho de Meyrelles² se movilizó hacia la zona, con el objetivo de alcanzar los beneficios económicos que podía traer aparejado la captura del ganado cimarrón y la posterior explotación de un establecimiento industrial relacionado con la venta de tasajo.

La acción de José Coelho de Meyrelles determinó, además, una de las primeras incursiones en el territorio y el estudio de las posibilidades de explotación de sus riquezas. Para lograr su proyecto, envía al Ing. Guillermo Bragge en un bergantín, con el fin de reconocer y verificar la viabilidad de

construir un puerto en la bahía de la actual playa Bristol. El enviado elabora, en el año 1856, un informe y un gráfico de la zona siguiendo esta descripción:

El Establecimiento está situado a cerca de 100 leguas de la ciudad de Buenos Aires [...] y se compone de tres estancias [...] reunidas bajo una sola administración. La más importante de ellas, en cuanto a magnitud y situación, tiene de frente 30.000 varas al Atlántico, y al examen de este frente o línea de costa, dediqué mi atención con preferencia [...] La primera colina de piedra que se encuentra se llama Sierra de la Chacra, y a corta distancia más al Sur, cerca de 1.200 metros (1.380 varas), se levanta otra colina de forma semejante, y que denominaremos nosotros la Sierra de la Hydra (en alusión al nombre del bergantín que los había transportado hasta el lugar). Entre estas dos colinas, está la Bahía principal destinada a la formación de un puerto [...] La profundidad es de 200 metros. El terreno entre las colinas es llano y bajo. Al pie de la Sierra de la Chacra corre un arroyo permanente de agua dulce que podría estancarse para el servicio de todas las futuras necesidades del puerto [...] Considero muy oportuno el establecimiento allí de un Saladero que haría cuenta, aun cuando hubiera en el distrito menos ganado que el existente en la actualidad. Solamente en la Laguna de los Padres hay de 75 a 80.000 yeguas alzadas, que solo pudieran beneficiarse planteando un Saladero en el terreno mismo.³

La imagen aérea construida en el escrito y el gráfico del sitio (Imagen 1), sin ocupantes, apunta a ser lo más precisa posible para no desvirtuar las formas de identificar la zona y los recursos aprovechables. Se trata de estimular los deseos de conocer el lugar y, a la vez, permitir un proyecto de emprendimiento sustentable dado que acentúa las posibilidades alentadoras para quienes quisieran conformar una sociedad. Por otra parte, el agregado significativo de un rompeolas en madera de pino – inexistente en el sitio - y un muelle de hierro en forma perpendicular a la línea de costa, acrecientan los atractivos para el futuro comprador. Estas intervenciones expresivas responden a las construcciones sociales necesarias para configurar un espacio calificado que permita la instalación de un puerto en la bahía. El diseñador decide mostrar un mar apacible y dentro de un ámbito protegido entre las dos lomas.

Esta primera representación de la costa materializa una visión positiva de la zona con una carga significativa que permite salvaguardar las formas primeras que caracterizan el lugar.

II – Más tarde, un mural de 1913⁴ (Imagen 2), realizado por el pintor Fausto Eliseo Coppini,⁵ dibuja las características topográficas de la misma bahía, junto a las construcciones precedentes a la traza en cuadrícula que planteaba la ocupación de la costa. De izquierda a derecha, se perfila la casa del fundador Patricio Peralta Ramos, una barraca y un almacén de ramos generales, un

saladero con sus corrales y construcciones para el personal, un molino, una capilla, un muelle y, destacándose como improntas lineales, el cauce del arroyo las Chacras y algunos caminos que indican los trayectos hacia Balcarce y Buenos Aires. También se advierte una bajada hacia la costa que registra el paso de los caminantes y por donde “de tarde en tarde podía llegar un gaucho errante de la pampa a refrescar la cansada cabalgadura (...) no sin esfuerzos y sin peligros podía llegar hasta la orilla de la bahía”.⁶

Esta composición genera, nuevamente, una vista aérea desde el mar que, a su vez, jerarquiza y destaca la posibilidad de reconocer la bahía como puerto natural. Las aguas en reposo expresan la posibilidad de desplazamiento seguro para embarcaciones que se acerquen desde Buenos Aires, en señal de anticipar un promisorio futuro comercial. En la loma Stella Maris, a la izquierda, (Sierra de la Hydra en el plano Bragge) se encuentran pastando ejemplares vacunos y algunas gaviotas que rodean las naves del primer plano. No se muestran indicios de prácticas vinculadas con el mar como sitio para el placer y sólo se advierten en la playa algunas barcas fuera de servicio.

De carácter evocativo, la imagen registra las intervenciones que definen los pasos iniciales del fundador haciendo que, junto a las instalaciones del saladero, se destaque en la parte más alta de la loma de Santa Cecilia (hacia la derecha), la capilla en honor a su mujer y, en el centro, la fachada triangular de su vivienda particular, conocida como “La Casilla”.

Todos estos hitos resultaron los referentes principales para proteger la memoria de los mojones puestos por el fundador y lograr la configuración originaria del lugar.

III - Avanzando en el recorrido, la pintura de Francesco Paolo Parisi ⁷ (Imagen 3), diseña el mismo sitio a partir de un ángulo de vista desde su extremo sur. Se trata de una obra con una importante información, guardada en la memoria de muchos y transferida a los escritos de los historiadores locales. Resulta una perspectiva que expone y revela el ingreso de las operaciones hoteleras que acompañaron la historia inicial del balneario.

Para un mejor análisis, se ha fragmentado la obra en tres partes que, a su vez, serán analizadas según tres planos espaciales:

En la primera (Imagen 4) se advierten, en primer plano, las viviendas de los pescadores que mantienen una misma tipología resuelta con un volumen simple y cubierta a dos aguas. La distribución en el sitio no establece límites entre las edificaciones sino que se evidencia la idea de una ocupación compartida de la playa. Hay referencia a personas en actividad y algunos encuadres de la vida doméstica; todos testimonios diseñados desde la técnica de captación de lo instantáneo acorde con los movimientos artísticos

del momento. En un segundo plano se advierte la vivienda de un notable, Arturo Paz, en dos plantas y cubierta a cuatro aguas y, en tercer plano, la volumetría de la catedral con menor definición en su perfil.

En la segunda (Imagen 5), aparecen actores y algunas construcciones en la playa; en la parte media los hoteles y en último término, el edificio religioso ya identificado. Se puede advertir que en un mismo escenario se alojan distintas funciones y se concibe una convivencia de realidades aún no deslindadas con claridad. En el primer plano, se diseña un marco para el enlace del hombre con la naturaleza junto a la articulación de agentes que trabajan en la pesca y sus viviendas particulares. Asimismo, se esbozan personas que caminan, se bañan y se protegen del sol; resulta un mundo de contrastes tanto materiales cuanto sociales. En el plano medio, la presencia de hoteles (Bristol y Gran Hotel) anuncia un tiempo para inaugurar estadias de verano y, en último plano, con sus límites desdibujados, se destaca la aguja y el cuerpo de la Catedral como un acento visual protagónico y religioso de la ciudad.

En la tercera (Imagen 6), aparecen las diferentes intervenciones, ya localizadas, con la inclusión, aislada y sobre la ondulación de la derecha, de la Capilla Santa Cecilia que el fundador levanta en homenaje a su mujer, arquitectura que determina la traza en damero de la ciudad, a partir de su línea de fachada.

La presencia de hoteles en la pintura habla del deliberado rescate del servicio para turistas. Estos emprendimientos tuvieron en sus orígenes defensores y detractores. Una nota de un periodista, luego de la inauguración del Hotel Bristol, se refería al acontecimiento en estos términos:

*"... el día 8 de enero de 1888, se inaugura con música, rumor de olas y mugir de vacas a sus puertas, o gritos de pescadores reparando sus redes; a unos metros sobre la arena [...] allí el lujo, el esplendor. A su alrededor, la ciudad que recién dejaba de ser campo y que por ello, albergaba en sus calles y cerca del monumental edificio, sus vacas, caballos y perros."*⁸

La obra de Parisi anticipa los primeros referentes de la idea de transición hacia una villa balnearia. Las acciones a emprender estarán vinculadas con la posibilidad de incorporar el mar como medio de disfrute junto a los encuentros sociales que implicaban los desplazamientos desde otras ciudades. Diferentes intervenciones irán acompañando decisiones empresarias e institucionales para despejar la arena de las prácticas de la pesca y buscar otra localización, acorde con sus necesidades. La convivencia entre veraneantes y pescadores se mantuvo hasta que la actividad se mostró como un impedimento para el desarrollo de prácticas de sociabilidad y rituales distinguidos. Lentamente, los trabajadores del mar debieron cambiar su ámbito para instalarse en otro barrio, alejado de su emplazamiento inicial y con algunas condiciones

nunca bien aceptadas. Si bien la reglamentación exigía la demolición de sus viviendas y su traslado hacia el sur, permitía la continuidad de la actividad de los barcos con la expresa recomendación de no limpiar el producto de la pesca en el lugar.⁹

IV - Las temáticas vinculadas con los retratos y las escenas costumbristas dan un giro; el impresionismo gana terreno y los artistas se disponen a trabajar en torno a los espacios exteriores, con el uso de la luz natural y el protagonismo de las nuevas prácticas sociales. Mar del Plata se verá favorecida con este propósito y será registrada a través de los distintos artistas que llegan a la ciudad y que colaboran, con sus obras, a impulsar, difundir y promocionar las transformaciones que se originan en la ciudad.

Pronto llegan maestros y artistas desde Francia, Italia, España quienes, junto a los argentinos, acceden a las vistas de la costa para captar su nueva ocupación. Entre esos pintores se encuentra Julio Vila y Prades¹⁰ quien rescata y configura una visión compleja de playa Bristol (Imagen 7). El espacio de la composición está ocupado por un grupo de pescadores, sus barcas tiradas por caballos saliendo del mar y las redes al viento como testigos de la finalización de una jornada de trabajo. Siguiendo la línea que dibuja el borde costero, se asienta una serie de casillas de madera con pilotes sobre el mar que conforman el barrio de los trabajadores.

En primer plano, un grupo de veraneantes sentados sobre la arena, es observado por "los otros" que sólo reconocen la playa como su espacio de trabajo. Esta relación desigual preanuncia los cambios que se están gestando en la ciudad y algunos de los conflictos muy próximos a la concreción de una villa balnearia. Estas novedades culturales también se ven refrendadas con la aparición, en último plano, de los bocetos de sus viviendas sobre la loma Stella Maris. Casi imperceptible, el Torreón presenta su silueta sobre el extremo sur de la bahía (a la izquierda de la imagen) cuyas pinceladas abiertas y sus formas sin contornos definidos, manifiestan el uso del nuevo lenguaje *au plein air* de los impresionistas.

Con la inauguración de los primeros balnearios se pudo verificar que esos artefactos materiales y sus instalaciones afines, se convirtieron en estímulo de un modo particular de modificar el entorno natural y de incentivar el proceso constructivo de la ciudad. Fue necesaria una serie de transformaciones y la concreción de un equipamiento, para que el ámbito recreado se adaptara a las nuevas demandas.

V - En la obra de Antoni Utrillo Viadera¹¹ (Imagen 8), se compone una reunión próxima al mar en la que se acuerdan vínculos entre mujeres y hombres en una actitud poco relacionada con las actividades propias en una playa. Casi

podría hablarse de un ámbito de sociabilidad urbano sin un correlato con el medio en el que se encuentran efectivamente. Todos usan trajes de calle, con calzados acordes para la misma ocasión y las cabezas cubiertas; condición que los mantiene interesados en la convocatoria y sin mostrar atracción por la vista del mar. La mujer en primer plano, envuelta en transparencias, se aleja del grupo en un claro intento de ser retratada para avalar los deseos de trascendencia y el de ser recordada por su estadía en la playa.¹² Nadie se baña, sólo los niños juegan en el agua pero sin ocupar un lugar destacado en la estructura de la obra. Llegar a Mar del Plata significaba el mostrarse y ser vistos, sin pensar en incorporar en sus maletas un traje de baño

[...] ninguna señora que se preciara como distinguida, ponía sus plantas desnudas en la arena húmeda de la playa. Bañarse en el mar no era chic; quien lo hiciera, correría el grave riesgo de ver eliminado su nombre de las crónicas sociales.¹³

El poblado inicial se fue modificando y la playa se manifestó como un complejo escenario para recibir intervenciones y novedades vinculadas con la idea de un balneario. Las nuevas prácticas promovieron abrirse a las riberas y gestaron la necesidad de formalizar un medio público capaz de alojar y de construir otras formas de relación ambiental. Los sitios preferidos por “todo el mundo”, como las ramblas, serán los que permitan nuevos encuentros, distendidos, lejos de las discusiones económicas, de los litigios políticos y de las conductas urbanas de la capital.

VI- La construcción de ramblas fue adoptada por todos los centros balnearios costeros, algunas se resolvieron con madera y otras de material; Mar del Plata, no se alejó de esta iniciativa. Para el análisis del nuevo espacio, se ha tomado la obra de Léonie Matthis¹⁴ (Imagen 9) quien propone una de las vistas, desde la playa, de la Rambla Bristol. El ángulo seleccionado presenta uno de los accesos al paseo en el que se advierten dos de sus cúpulas junto al perfil del Club Mar del Plata que se encuentra hacia el lateral derecho. Se elude la incorporación del mar en el encuadre y sólo se ve la arena, las luminarias y los caracteres constructivos del paseo. La arquitectura ideada complementa la naturaleza porque resuelve la prolongación de la caminata por la arena, a través de un trayecto sobreelevado con distintos niveles y con capacidad para una circulación social, la contemplación del entorno y de algunos fragmentos de la ciudad. Estas vistas, en la actualidad, son guardadas en la memoria social, integran los álbumes de fotografías familiares e institucionales y participan del patrimonio cultural preservado.

Nota inmaterial en la obra de la autora: La técnica pictórica utilizada, el *Gouache*, es de origen medieval y fue adoptada por los ilustradores de libros iluminados. Se asimila a los procesos empleados en las acuarelas y aguadas

porque usa como diluyente el agua. Tiene un grado de opacidad mayor que el de la acuarela, característica que permite cubrir colores saturados con colores desaturados. Se pueden lograr transparencias con el control de la intensidad de las pinceladas o con el agregado de agua. El soporte es el papel y sus diferentes calidades como el *Ingres*, los de envolver como el *Manila* o los coloreados, todos materiales que deben ser tensados antes de comenzar la pintura. Fue una práctica transmitida por el uso y en forma oral hasta el tiempo en que se industrializó su elaboración.

VII - Luigi Zago¹⁵ conduce la mirada hacia la última transformación del borde costero seleccionado. La pintura *Desde el Torreón* (Imagen 10) materializa, a lo lejos, el complejo Casino – Hotel Provincial que dibuja la concavidad de la bahía en estudio. En la imagen se recorta la obra del Arquitecto Alejandro Bustillo que reemplazó la Rambla afrancesada (antes comentada) y que permite divisar tanto los distintos cambios atribuidos a la modernidad como las nuevas formas de gestionar encuentros, recreación, caminatas y permanencia frente al mar. El artista recurre al paisaje, deja su registro y lo califica desde la emoción que le provoca

*“ ... Lo que quiero decir es claro para todos. Evito los sofismas, busco la profundidad de las cosas, la construcción, el color, la unidad de la imagen. Lo que siento y para mi corazón trae alegría, lo pinto, tratando de arreglar la emoción que tenía, haciendo que el paisaje o la figura sean míos. (Zago, 1977)”*¹⁶

El recorrido ideado recoge un corpus visual representativo de las múltiples huellas trazadas en el medio natural; un verdadero palimpsesto. Sucesivas intervenciones confluyeron a guardar historias que se rescataron desde la imagen, los documentos escritos y algunas historias orales dispuestas para su salvaguarda.

REFLEXIONES FINALES

La singularidad de la costa marítima elegida (hoy Mar del Plata) resulta de su versatilidad para incorporar nuevas funciones y renovadas apropiaciones espaciales. El paisaje construido por los distintos agentes resulta una realidad física y, a la vez, una representación cultural que se hace de ella. Como consecuencia, se puede volver paisaje lo que es sólo territorio y provocar la contemplación y disfrute de sus componentes protagónicos.

El seguimiento de los cambios en el paisaje se ha podido rescatar, a través de las maniobras retóricas y las lógicas visuales asumidas por cada artista. Además, ha permitido reconocer que un artefacto material y sus modos de elaboración permiten comprender los valores de carácter inmaterial que lo configuran y le dan unidad. La cultura material, en este trabajo las pinturas, no

tendría sentido sin los significados asociados a esos objetos. Se trata de un todo integral que no permite deslindar con precisión los límites entre los dos universos.

Por otro lado, es importante reconocer que los bienes culturales de un grupo tienen un valor esencial y necesario que les permite resguardar historias de su pasado. Así, es posible sostener que esos bienes pueden reconocerse como portadores de valor patrimonial en tanto que resultan necesarios para mantener la identidad social, cultural y simbólica del grupo que los sustenta como propios.

Las obras analizadas fueron referentes que permitieron el rastreo de cambios y transformaciones sociales agenciados para la resemantización, equipamiento y acondicionamiento del espacio. Lo visual remitió a lo histórico y estableció vínculos con el pasado; además, actuó sobre la memoria social incentivando la valoración de los caracteres del paisaje que hoy pertenecen al ámbito de los recuerdos. Asimismo, permitió y permite reflexionar acerca del patrimonio, repensar nuevos interrogantes y concebir mecanismos de análisis para concretar su resguardo.

NOTAS

¹ Para la UNESCO el patrimonio cultural inmaterial comprende: los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas - junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes – que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana [...] (art 2.1. UNESCO, Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial, París 2003.)

² Cónsul de Portugal durante el gobierno de Rosas, hombre de campo, resulta uno de los pioneros emprendedores que dio movilidad a la zona. GASCÓN, Julio César (1942), *Orígenes históricos de Mar del Plata*, La Plata, Taller de impresiones oficiales.

³“Informe del Ing. G. BRAGGE a Dn. José Coelho de MEYRELLES sobre el establecimiento de un puerto en la costa de la Laguna de los Padres”, en Documentos relativos al Puerto de Abrigo y Muelle en la costa del Sur, Buenos Aires, 1857, Mar del Plata, 1970.

⁴ El mural pertenecía a la casa de los descendientes de Patricio Peralta Ramos (Avenida Luro y La Rioja) realizado en óleo sobre un alisado de yeso. Sus dimensiones: 4,60 m x

3,80 m. Actualmente se encuentra en el acceso a la Facultad de Ciencias Económicas y Sociales de la UNMdP como resultado del rescate gestionado ante la inminente demolición de la casa mencionada.

⁵ Pintor nacido en 1870 y formado en la Real Academia de Brera. Conductor de un taller en la Argentina que formó artistas como Gastón Jarry, Rodolfo Franco y Ángel Vene entre otros.

⁶ *El Diario*, ed. extraordinaria, Buenos Aires, 15 de febrero de 1908.

⁷ Pintor italiano (1857-1948) que reside en Buenos Aires hacia fines del siglo XIX. Es el autor de los murales de la Catedral Metropolitana, en la que trabajó empleando la técnica del encausto. Fue docente en la Academia de pintura que funda, decorador y ejecutor de algunas iniciativas de la colectividad italiana. Vuelve en 1930 a Italia y se radica en Roma.

⁸ *El Diario*, op. cit. p.41

⁹ Digesto Municipal de General Pueyrredon, 1887.

¹⁰ Pintor valenciano (1873-1930) que, en varias ocasiones, viaja a Buenos Aires. Estudia con Joaquín Agrasot, Juan Peyró y trabaja en el estudio de Joaquín Sorolla. Pinta las telas que se instalan en el Salón Blanco de la Casa de Gobierno de Tucumán, así como también las que se encuentran en la Municipalidad del Tigre. Formó parte de los representantes que participaron en la Exposición internacional de Arte del Centenario.

¹¹ Pintor nacido y formado en Barcelona (1867-1944) realizó obra mural y trabajó como retratista e ilustrador en historietas infantiles, postales publicitarias y turísticas. Incursionó en cartelería a través del lenguaje del *Art nouveau* e imprimió obra en litografía. En viaje por América llega a Mar del Plata, lugar donde deja frescos con escenas de la vida de Jesús en el bautisterio de la Catedral.

¹² Cf. Barthes, R.(1990). *La cámara lúcida*. Nota sobre la fotografía. Barcelona, Paidós, Comunicación.

¹³ Revista *El Hogar*, Año XIX, N° 697, 23 de febrero 1923, p.24

¹⁴ Artista nacida en Troyes, Francia (1883-1952), es una de las primeras mujeres admitidas por la Academia de Bellas Artes de París. Se casa en 1912 con el pintor Francisco Villar y viven en Buenos Aires, sitio donde desarrolla una importante obra relacionada con vistas urbanas, series históricas argentinas y paisajes de diversas ciudades y asentamientos como los vinculados con Mar del Plata o la Quebrada de Humahuaca. Expuso en varias oportunidades en la Galería Witcomb.

¹⁵ Nace en Verona, Italia y muere en Mendoza, Argentina (1894-1952). Desarrolla una intensa práctica artística sólo interrumpida por su participación en la Primera Guerra Mundial. Retoma su labor en Milán y en 1949 es invitado a Buenos Aires, viaje que

le permitió exponer en diversas provincias, Uruguay y Chile. El tema de la ciudad y el paisaje se vuelve recurrente publicándose un Catálogo en Córdoba con cincuenta planchas con paisajes de las sierras. Expone en Mar del Plata en el Hotel Provincial el Salón Nogaró y la Galería de Arte Rubinstein.

¹⁶ AA.VV. (1977). *Luigi Zago de Villafranca*, Milán-Buenos Aires, Edizione d'Arte, p. 23.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AA.VV. (1977). *Luigi Zago de Villafranca*, Milán-Buenos Aires, Edizione d'Arte, p. 23.
- Arévalo, J.M. (2010). "El patrimonio como representación colectiva. La intangibilidad de los bienes culturales" en *Revista Gazeta de Antropología*, 26(1), artículo 19.
- Bal, M. (2004). "El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales" en *Estudios Visuales* N° 2, Murcia, España, pp. 11-49.
- Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, Comunicación.
- (1986). Retórica de la imagen. En R. Barthes, *Lo obvio y lo obtuso* (págs. 29-47). Barcelona, Paidós.
- Berque, A. (1997). "El origen del paisaje en *Revista de Occidente*, N°189, Madrid.
- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Ediciones Akal.
- Burke, P. (2000). *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza Editorial.
- (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica.
- Corbin, A. (1993). *El territorio del vacío. Occidente y la invención de la playa (1750-1840)*, Barcelona, Mondadori Grijalbo Comercial, S.A.
- Cova, Roberto; Fernández, Roberto; López Merino, Susana (1990), *Las viejas ramblas*, Bs.As., Edición Fundación Banco Boston.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- García Canclini, N. (1993). "Los usos sociales del patrimonio cultural" en *El Patrimonio Cultural de México*, México, F.C.E.
- Gascón, J. C. (1942). *Orígenes históricos de Mar del Plata*, La Plata, Taller de impresiones oficiales.
- Huret, J. (1913). *De la Plata à la Cordillère des Andes*. Paris, Bibliothèque Charpentier.

- Maderuelo, J. (2013). *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid, Abada. Editores.
- Mata Olmo, R. (2008). "El paisaje, patrimonio y recurso para el desarrollo territorial sostenible. Conocimiento y acción pública en *Revista ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, CLXXXIV 729 enero-febrero (2008), pp.155-172.
- Moscovici, S. (1986). *Psicología Social II*, Barcelona, Paidós.
- Nogué (ed.) 2016. *La construcción social del paisaje*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, S. L.
- Paris Benito, F. (2011). *Una tradición argentina. Mar del Plata, modernidad y patrimonio*, Mar del Plata, UNMdP.
- Silvestri, G. (2011). *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa.
- Zuppa, G. (2004). *Prácticas de sociabilidad en un escenario argentino. Mar del Plata 1870-1970*, Mar del Plata, UNMdP.
- (2005). "Pintar ciudades, construir representaciones: lecturas de Mar del Plata imaginada" en: *Revista Registros* N° 3, Mar del Plata, FAUD – UNMdP
- (2012). *Bajo otros soles. Miradas a través de folletos, postales, avisos publicitarios y fotografías*, Mar del Plata, EUEDEM, Colección letras, ciencias y arte.

FUENTES PRIMARIAS

- Digesto Municipal de General Pueyrredon*, 1887.
- Documentos relativos al Puerto de Abrigo y Muelle en la costa del Sur*, Buenos Aires, 1857, Mar del Plata, 1970.
- Expediente de fundación* - Letra P 418 - Año 1873 del Ministerio de Gobierno. Duplicado de la diligencia de mensura para la traza del pueblo de Balcarce, Agrimensor Chapeaurouge.
- UNESCO, *Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Inmaterial*, París, 2003.

REVISTAS

- El Hogar*, Año XIX, N° 697, 23 de febrero 1923

DIARIO

- El Diario*, ed. extraordinaria, Buenos Aires, 15 de febrero de 1908.

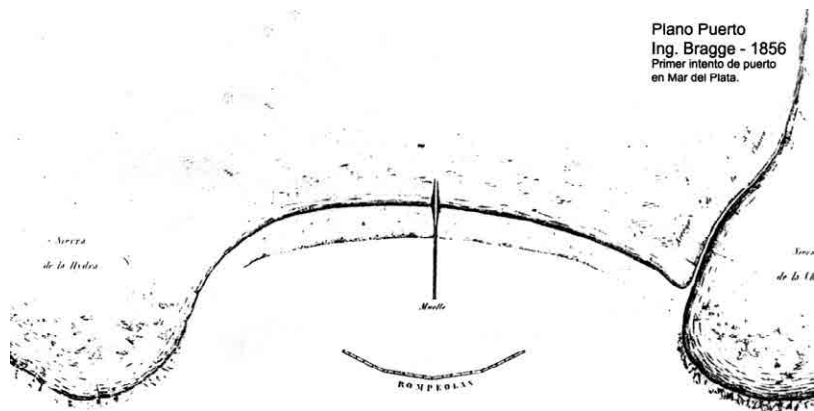


Imagen 1 - Ing. Bragge. Plano del primer intento de Puerto en Mar del Plata. 1856



Imagen 2 - Fauto Eliseo Coppini (1870-1945). Puerto de la Laguna de los Padres, 1913. Mural.



Imagen 3 - Francesco Paolo Parisi (1857-1948). Mar del Plata vista desde Playa Bristol, ca 1900-1905. Óleo.



Imagen 4 - Francesco Paolo Parisi (1857-1948). Mar del Plata vista desde Playa Bristol, ca 1900-1905. Óleo. (Fragmento)



Imagen 5 - Francesco Paolo Parisi (1857-1948). Mar del Plata vista desde Playa Bristol, ca. 1900-1905. Óleo. (Fragmento)



Imagen 6 - Francesco Paolo Parisi (1857-1948). Mar del Plata vista desde Playa Bristol, ca. 1900-1905. Óleo. (Fragmento)



Imagen 7 - Julio Vila y Prades (1873-1930). Playa Bristol Mar del Plata, s/f. Óleo.

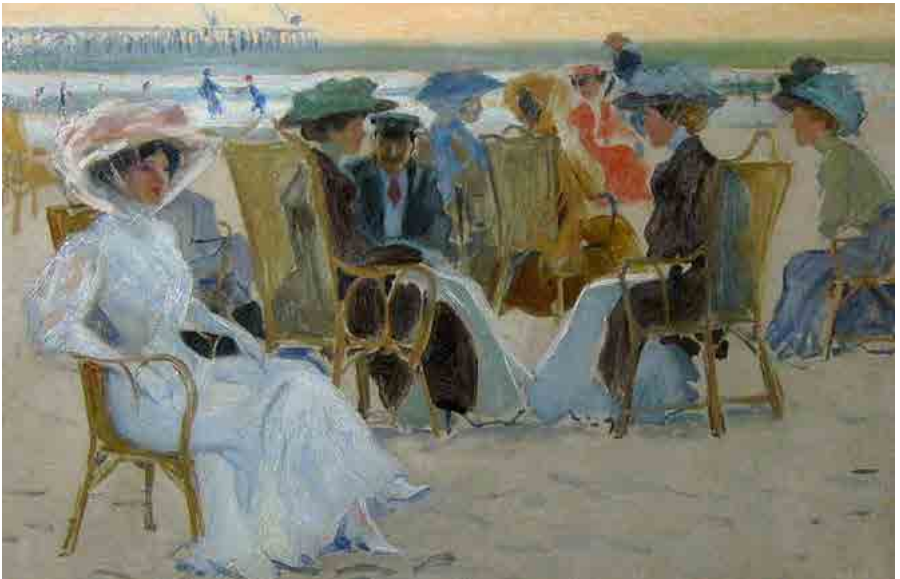


Imagen 8 - Antoni Utrillo Viadera (1867-1944). Domingo en la playa, 1909. Óleo sobre tabla.



Imagen 9 - Léonie Matthis (1883-1952). La Rambla, s/f. Gouache.



Imagen 10 - Luigi Zago (1894-1952). Desde el Torreón, 1952. Témpera.