

## MIRADAS Y LÍMITES SOBRE NUESTRA NATURALEZA

*La Naturaleza no es un Banco.*

**Sergio Raimondi**

### VIVIANA USUBIAGA

Los conceptos de paisaje y de territorio guardan en común el sentido de delimitación de la naturaleza. El primero se entiende como recorte de un espacio natural observado desde un lugar determinado. Es decir, la representación de un paisaje implica siempre una mirada construida a partir de un punto de vista que puede incluir varios a la vez. El territorio, por su parte, define una frontera jurídica sobre una extensión de suelo habitado o por habitar. Sus límites convierten esa porción de superficie terrestre en una geografía política, autónoma respecto de otras. No basta con ser declarado, fundado o alambrado; para que exista un territorio debe ser reconocido como tal por quienes están dentro y fuera de sus confines. Las representaciones visuales han sido vitales (o mortales por su paradójico poder de invisibilizar) para sus procesos de configuración. Cada demarcación supone establecer una identidad y un otro que la excede, aun cuando los otros seamos nosotros mismos vistos del otro lado del horizonte.

Desde hace más de doscientos años, los hacedores de imágenes, los artistas, han elaborado mapas, vistas y cuadros que ensayaron una y otra vez la posibilidad de representar nuestro territorio, al menos en parte, antes incluso de darse en llamar Provincias Unidas de Sud América o Argentina. Esas tentativas, siempre insuficientes por su parcialidad, pueblan la historia del arte que, en muchos casos, ha abordado de igual modo sus imágenes como objetos estéticos y como testimonios de una razón instrumental. Porque la historia del paisaje como género artístico es también la historia de las mediaciones que filtran y construyen el imaginario de una futura o presente nación. En los modos de percibir un espacio particular, en las maneras de elaborar su representación, se despliega el punto de encuentro entre naturaleza y cultura.

Nos han llegado remotas visiones de nuestro suelo originadas en los viajes exploratorios, expediciones científicas y comerciales; imágenes que combinan el lenguaje cartográfico y topográfico con vistas y perfiles costeros. Europa contó con relevamientos para orientarse en la navegación, coordenadas para el saqueo, conocimiento para la dominación. Muchos de estos

paisajes se nutrieron de relatos literarios y crónicas de viaje. Observación y narración se conjugaron en panoramas que guardaban cierta semejanza y otros que, recreados en Europa sobre modelos bocetados aquí, dieron como resultado equívocos tales como una Buenos Ayres rodeada de montañas. Realidad geográfica y ficción literaria complejizaron las expectativas, no cumplidas, sobre estas tierras imaginadas.

Pasados años de ocupación, en tiempos ya urgidos por la gesta independentista, los sondeos cedieron a las travesías turísticas que dieron impulso a los álbumes de estampas comerciales, una suerte de catalogación de estereotipos de este universo extrañado, exótico, pintoresco. Trajes y costumbres, vistas urbanas y escenas gauchescas, rodeados de pampa. Tipologías de paisajes donde la extensión de las llanuras inconmensurables daba lugar a la inspiración sublime, no ya abismada en la altura de los románticos europeos, sino en la lejanía extrema del horizonte que los pierde. Y esas imágenes forasteras refractaron en la construcción de la propia mirada sobre la campaña. Fraguaron con el discurso de la civilización y el progreso, y en su nombre, un segundo genocidio expandía internamente las fronteras, arrasando a los cercanos otros. Se dejaba al indio excluido, exterminado tras el alambrado y solo visible dentro del marco pictórico para figurar la barbarie. Se escribía "Cultivar el suelo es servir a la patria" y se pasaba a confundir pampa húmeda con desierto, suelo con usufructo y propiedad.

El paisaje nacional, su incierta definición, desveló a los pintores argentinos hacia el Centenario de la Revolución de Mayo. A fines del siglo XIX, mientras avanzaban en la institucionalización de las artes, los llamados primero modernos debatían —hasta batirse a duelo o enarbolar querellas— sobre los motivos fundantes de un arte nacional. A los imperativos literarios de búsquedas nostálgicas aunque exaltadas sobre los paisajes locales, se enfrentaba la experiencia pictórica que acumulaba el conocimiento directo de otras pinceladas (europeas) incluso para enunciar lo que un paisaje debía ser aquí. La naturaleza no debía retratarse sin más, debía componerse, recortarse como un espacio de experimentación con los efectos producidos por el propio lenguaje plástico. Para ciertos artistas la presencia de elementos singulares como los árboles o el énfasis en las atmósferas ensayadas a *plein air* conducirían la necesaria expresión. En el cambio de siglo, la precisa ubicación de un arado inmóvil podía dar lugar a la empatía con el paisaje ajeno pero animado por la vibración de la luz, a la vez que deslizar una tensión ante la modernización. La encumbrada pampa dejaba lugar también a los paisajes serranos para transmitir un sentimiento nacional. Puntos de vista rasantes o a vuelo de pájaro mostraban la presencia humana a través de construcciones por fuera de las ciudades; composiciones que recorrieron otras regiones (andinas, litorales, patagónicas) del país y que diversificaron las posibilidades de reconocimiento del paisaje nacional.

Así como la pintura de algunos artistas de las primeras décadas del siglo XX subraya las transformaciones del paisaje urbano, reubicando los suburbios de los márgenes al centro del cuadro, la fotografía —ya vinculada a la producción pictórica del siglo anterior— contribuye a resaltar la magnitud de esa metamorfosis, registrándola. No obstante, los paisajes fotográficos de Buenos Aires muestran también las búsquedas formales propias de la vanguardia porteña. Visiones diurnas y nocturnas de la ciudad que no descansa. Dentro de la vanguardia también caben las visiones utópicas e imaginarias de conglomerados habitacionales que animan hasta las rocas. En estas décadas, no faltaron las imágenes críticas que recuerdan el lado bifronte de todo progreso, los agitados paisajes industriales y portuarios traen estampas de las condiciones de miseria del pueblo. Una vez más los artistas generan escenas de trabajo y de su falta. Las representaciones del espacio, en una asimetría que se enmarca en términos formales y sociales.

El derrotero de los años 1960 y 1970 llevó a los artistas a intervenir de forma directa el espacio público en lo que podría considerarse una concepción ampliada de paisaje. La apelación

a la participación del público en situaciones dadas, los señalamientos y acciones mínimas para modificar la percepción del espacio cotidiano corrieron el eje de la representación a la experiencia. En un juego de reminiscencias históricas, dado el sitio en el que confluye la conmemoración bicentennial del Congreso de Tucumán en esta muestra, cabe reponer al menos uno de los múltiples aspectos que involucró la obra colectiva *Tucumán Arde*, de 1968, aspecto susceptible de ser vinculado con este núcleo. Ante el cierre de ingenios azucareros en la provincia, el grupo de artistas y activistas que llevaron a cabo las diferentes acciones de contrainformación alteraron el usual eslogan que identificaba a Tucumán como el "Jardín de la República". Se tergiversó ese imaginario a través de la ubicación, en uno de los espacios de intervención, de una pancarta donde se leía: "Visite Tucumán. Jardín de la miseria". De alguna manera, la denuncia de la explotación desmedida alteró también el paisaje comunicacional de la información de la época. Michel de Certeau sostiene que el abandono de la perspectiva moderna supuso la ruptura con la visión y permitió pensar prácticas urbanas que habilitaron el reencuentro del sujeto con el suelo. En este sentido, su concepción insta a poner el cuerpo, a ocupar el espacio, a habitarlo en lugar de representarlo. El escape al control panóptico define el andar como acto de enunciación, generando lugares de resistencia frente a las fuerzas hegemónicas y sus dispositivos de control y disciplinamiento.

En las últimas décadas del siglo XX, aquellas experiencias convivieron con ensayos pictóricos que han estallado en múltiples posibilidades, enmarañando imaginarias junglas, sobrepoblando los espacios ciudadanos —semejantes a otras junglas— hasta engendrar motivos que devinieron en iconos monumentalizados. Salidos de las telas, estos han ocupado el espacio público en varias de nuestras ciudades. Lenguajes gráficos, escriturales, pictóricos conviven en un juego de múltiples ópticas entre lo abstracto y lo referencial que no ancla. Un proceso de desterritorialización impera en la era global, que impone tránsitos y migraciones, elegidas o forzadas, que evocan destierros y exilios permanentes. Cartografías sobre colchones instalan la posibilidad de conexión del mundo privado con la circulación pública sin escalas. Mapas que pierden referencias, límites que se desdibujan pero que alzan otros muros y fronteras infranqueables. El mundo del arte contemporáneo ya casi no sabe de naciones, circula y se relocaliza entre grandes ciudades, mantiene a artistas y obras en tránsito; lo cual, lejos de hacer desaparecer las construcciones identitarias, crea nuevas desde sitios cada vez más específicos: espacios de subjetivación. La escenificación de paisajes, su simulacro, su invención sin disimulo ni ilusión. También la fotografía, falsamente amateur, que repone símbolos insoslayables en la identificación de una ciudad: Obelisco, hombre urbano, Lobo marino. Formas compartidas, puntos de referencia, hilos de sujeción. Imágenes que, pese a todo, edifican nuestro recuerdo, generan otros álbumes y delimitan un sentimiento de pertenencia en el camino hacia la realización de un lugar común llamado Argentina.

El Bicentenario de la Declaración de la Independencia nos compele a repensar los recorridos transitados por nuestra compleja historia de emancipación moderada. Nos adentra en el terreno resbaladizo, barroso que significó la búsqueda de la representación nacional de nuestra tierra, de las identidades y subjetividades escurridizas, contradictorias y lejanas en su cercanía. Así como el poeta advirtió que "la Naturaleza no es un Banco" —aunque la acepción liberal así lo interprete—, es preciso reparar en las implicancias de los usos que las imágenes artísticas han tenido en el dominio de los recursos naturales o en su intransigencia. Desde el panorama del arte, la conmemoración interroga y alerta, una vez más, sobre este territorio que nos convoca al encuentro y un paisaje actual donde, acaso, nos encontramos, perdidos.

### Selección de lecturas

- Amigo, Roberto (Dir.) y Baldasarre, María Isabel (Coord.), *Colección. Museo Nacional de Bellas Artes*, Buenos Aires, Asociación Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Burucúa, José Emilio, "Ambigüedades del primer paisaje rioplatense: el fondo en el retrato del lego Zemborain", AA.VV., *Ciudad / campo en las artes visuales en Argentina y Latinoamérica*, Buenos Aires, CAIA, 1991, pp. 63-69.
- Burucúa, José Emilio (Dir.), *Nueva historia argentina. Arte, sociedad y política*, vol. 1 y 2, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1999.
- De Certeau, Michel, *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana, 2000.
- González, Valeria, *Fotografía en la Argentina: 1840-2010*, Buenos Aires, Ediciones ArtexArte de la Fundación Alfonso y Luz Castillo, 2011.
- Malosetti Costa, Laura, *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Malosetti Costa, Laura, *Cuadros de viaje. Artistas argentinos en Europa y Estados Unidos (1880-1910)*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Penhos, Marta, *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- Silvestri, Graciela, *El lugar común. Una historia de las figuras de paisaje en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Edhasa, 2011.
- Priamo, Luis, "Antes de Coppola", en *Horacio Coppola. Fotografías*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008.
- Raimondi, Sergio, *Poesía civil*, Bahía Blanca, Vox, 2001.

**Viviana Usubiaga** es doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora del Conicet, docente en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, y profesora de posgrado en la Universidad Nacional de San Martín y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Es curadora independiente. Coedita la revista *Blanco sobre blanco. Miradas y lecturas sobre artes visuales*. Entre otros libros, escribió *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires* (Edhasa, 2012).