

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

EL PAISAJE COMO OTRA NATURALEZA

ALBERTO G. BELLUCCI

RICARDO BLANCO

MARIANA GIORDANO - ALEJANDRA REYERO

MATILDE MARÍN

LUIS MUCILLO

ESTELA OCAMPO

MARCELO OLMOS

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

CARLOS MARÍA REINANTE

LUCIA SANTAELLA

GRACIELA TAQUINI - SEBASTIÁN VIDAL MACKINSON

JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN

CARLOS ALBERTO WALL



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2016

TEMAS
TEMAS DE LA ACADEMIA

EL PAISAJE COMO OTRA NATURALEZA

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES
REPÚBLICA ARGENTINA / OCTUBRE 2016

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Alberto Bellucci

PRESIDENTE

Jorge Tapia

VICEPRESIDENTE

Julio M. Viera

SECRETARIO GENERAL

Graciela Taquini

PROSECRETARIA

Luis A. Priamo

TESORERO

Antonio S. M. Antonini

PROTESORERO

Víctor Alejandro Bonelli

SECRETARIO ADMINISTRATIVO

María Carolina Pianelli Ciro Romeni

SECRETARIA

Mariana A. Castagnino

ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DISEÑO GRÁFICO

Emilce García Chabbert Stella Maris De Nucci

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

Guillermo Walter Torres Floris A. Ramírez Cabral

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación Académica

Jorge M. Taverna Irigoyen

Diseño

Gregorio Sáenz

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

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

ISBN 978-950-612-120-4

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

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso, (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel. (5411) 4802 2469 / 3490

email: info@anba.org.ar

www.anba.org.ar

I N D I C E

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

Reflexiones sobre el paisaje

NELLY PERAZZO - ALEJANDRO SCHIANCHI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

II

La aparición del vidrio nos permite una línea de investigación.

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

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

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

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

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

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

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

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



Interior del "Crystal Palace" (1851).



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

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

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

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

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

III

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

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



"Spiral Jetty" (1970) de Robert Smithson.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

IV

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

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

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

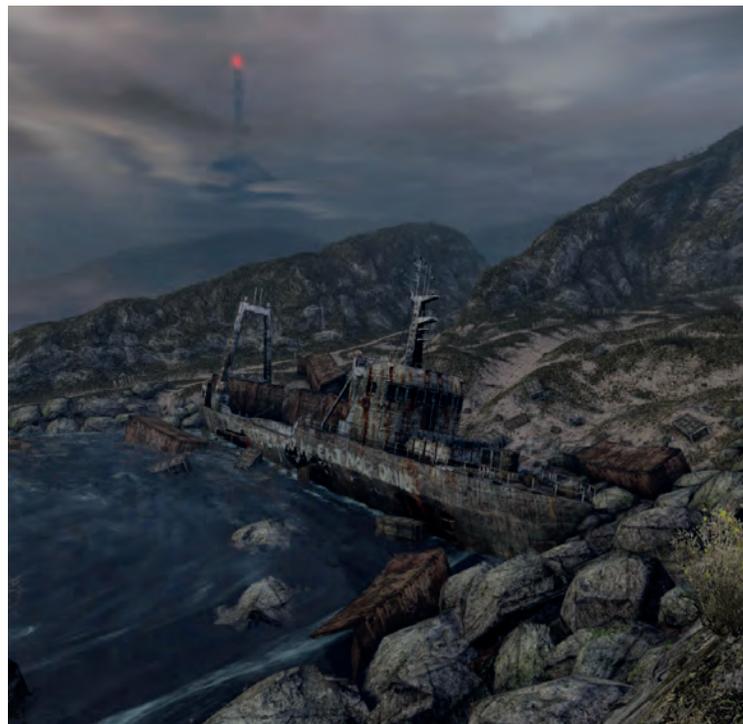
La necesidad de bloquear la vista hacia el exterior es aún más radical en el caso de las creaciones virtuales como los sistemas de Realidad Virtual o los Videojuegos, donde la pantalla electrónica funciona como una ventana hacia “otra” realidad.

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

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



The Weather Project (2003) de Olafur Eliasson.



Dear Esther (2012).

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

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

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



Hyphotesis (2015) de Philippe Parreno.

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

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

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

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

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

V

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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