



Palimpsestos de la norpatagonia

videoarte y paisaje

Trabajo Final de Grado

Licenciatura en Artes Visuales

Universidad Nacional de Río Negro (UNRN)

Autora: Tamara Bohlmann

Director: Lic. Ignacio Dobrée

Co-director: Mg. Gustavo Cabrera

Cipolletti, noviembre de 2023

UNRN

Universidad Nacional
de **Río Negro**

A mis papas por su corazón inmenso



Agradecimientos	6
Resumen	8
Introducción	10
Capítulo 1	23
Videoarte: Una Herramienta De Los Artistas Visuales	23
Definición Del Video Arte	23
Orígenes	26
Algunas Aproximaciones Al Videoarte En La Argentina	31
El Videoarte En El Arte Contemporáneo	39
Capítulo 2	44
La Expansión De La Categoría Paisaje	44
Primeras Aproximaciones Al Término	44
Variaciones Del Paisaje	47
Paisajes De Semejanza	47
Paisajes De Distancia	51
Paisajes De Las Sensaciones	53
Paisajes De Encuentro	55
Capítulo 3	60
<i>Videopaisaje</i>	60
Desandar La Frontera. Topografías Poéticas En La Línea	
Del Bajo Neuquén	62
Marcar la Cancha- Crudo	68
Volver - Re (volver)	72
Conclusión	94
Bibliografía	99

Agradecimientos

Al arte por rodearme de seres afectivos y entrañables

A Nacho Dobrée y Gustavo Cabrera por acompañar este recorrido,
dándome algo tan valioso como su tiempo.

A la generosidad de Fabian Urban por sus textos y escritos.

A mis fieles compañeras de estudio y amigas Pilmaiquen, Romina y
Diana, por no dejarme abandonar nunca.

A Mirtha, Rodolfo, Nicolás y Hernán por ser mis pilares.

A Emiliano por tener fe en mí y ser un compañero incansable.

A Julia T., Julia I., Celeste , Maria José , Luciana , Pablo y Mauro
por acompañarme y ayudarme durante este proceso.

A quienes de algún modo formaron parte.



Resumen

La Patagonia es el lugar en el que habito. Este trabajo final de grado intentará trazar algunas aproximaciones sobre la representación/construcción estética de este territorio.

El mismo incluye la producción personal como otra forma de pensar desde la materia/inmateria, y así completar la investigación teórica.

Palimpsestos de la Norpatagonia ensaya y explora poéticas que atienden a la deconstrucción de la categoría paisaje en torno al territorio norpatagónico por medio de un recurso expresivo común: el videoarte.

Pretende dar cuenta de las construcciones personales frente a este territorio, tanto las de artistas visuales que lo habitan, como la propia.



Introducción

Son los saberes como también los afectos los que movilizan el impulso creativo. Este Trabajo Final de Grado (TFG) de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Nacional de Río Negro, fue pensado gracias a las derivas de la vida que me llevaron a transitar caminos diversos en relación al arte. La primera luz me la dio el Proyecto de Investigación *Formas del disenso en contexto. Prácticas de desmontaje en acontecimientos artísticos contemporáneos*, del que participé como integrante alumna desde 2016. Allí comenzamos a estudiar, indagar y trazar cartografías de artistas de la Patagonia. Situarnos en este espacio-territorio nos hizo preguntarnos por el paisaje. La segunda luz se prendió en mi cabeza en forma de interrogante, algo hizo suscitar un interés por el videoarte, medio que con mayor o menor frecuencia está presente en las muestras de arte contemporáneo. Y por último una charla de Maia Gattas Vargas¹ que me llevó al encuentro de un texto muy hermoso, de la investigadora y ensayista chilena Nathalie Goffard que hablaba del paisaje y el acto creativo como palimpsesto.

Esta investigación compleja corre por las vías de la producción teórica y por las vías de la producción artística. A partir de una articulación de las categorías de videoarte, paisaje y arte contemporáneo, observando las representaciones del paisaje

¹ Conversatorio La insistencia del arte en el paisaje para la cátedra Metapaisaje, FADU-UBA. Link: <https://www.youtube.com/watch?v=0QtBway30IU>

norpatagónico desde una perspectiva que va desde lo macro hacia una perspectiva situada.

Nathalie Goffard habla del paisaje como palimpsesto, un sistema de escritura antigua en el que el soporte² era borrado dando lugar a un texto nuevo, dejando una huella de lo que se había escrito anteriormente. De esta forma los paisajes tienen lo que fueron y lo que son, se asemejan a una trama circular similar al video, que tiene un tiempo peculiar y reiterativo.

Además el paisaje es lo que vemos ahora pero también es lo que había cuando lo conquistaron, lo habitaron y/o transitaron; de esta forma es que observamos la convivencia de proyectos muy dispares en torno a él. Por ejemplo, cómo cohabitan en un mismo espacio las cigüeñas petroleras (como símbolo de una producción, riqueza y explotación) por un lado, y la necesidad habitacional que tienen las personas que habitan en viviendas sumamente precarias en terrenos en situación de toma por el otro.

Esta idea de palimpsesto no es solo precisa para relacionarla con una práctica particular como lo es el video, sino también con la categoría de lo contemporáneo, en consonancia con lo que propone Giorgio Agamben:

² Realizado a partir de piel de cordero.

contemporáneo es aquel que tiene la mirada fija en su tiempo, para percibir no la luz sino la oscuridad. Todos los tiempos son, para quien experimenta la contemporaneidad, oscuros.

Contemporáneo es, justamente, aquel que sabe ver esta oscuridad, y que es capaz de escribir mojando la pluma en las tinieblas del presente (Agamben, 2011).

Es decir, lo contemporáneo nos arroja una luz que a su vez proyecta una sombra; el estar aquí que propone Agamben tiene que ver con el futuro pero también con el estado mnémico de las cosas. Las propuestas artísticas contemporáneas son aquellas que logran escindirse de la estructura temporal lineal, pasado, presente y futuro. Al dejar de lado este paradigma moderno en el que el arte progresa, las imágenes ya no se sostienen por la autonomía del lenguaje artístico propuesta en la modernidad, lo que permite el ingreso de elementos/materiales³ de la vida. De esta manera, las imágenes de lo contemporáneo conllevan un diálogo ya que no buscan la superación del pasado sino que cohabitan las miradas sobre un mismo tema. Se superponen pero no se excluyen, minimizan, ni obliteran; por el contrario, se evidencia la pluralidad de sentidos en torno a una misma obra. De la misma forma el palimpsesto es una superposición de capas visuales y conceptuales, con distintos grados de opacidad y transparencia. En su superficie se condensan y

³ Nos referimos al ingreso de archivos, textos, sonidos, objetos, cuerpos reales, fluidos, basura por nombrar algunos. De esta forma vemos cómo el mundo real irrumpe en el mundo de la obra (Giunta, 2014, 10)

superponen diversos momentos históricos como también personajes, agentes o autores (Goffard, 2019).

Asimismo, si pensamos desde las fronteras del arte, las cuales conforman una cartografía que permiten los flujos de lo heterogéneo y de lo plural contradictorio, es posible analizar un peculiar objeto de estudio como lo es el video arte.

Actualmente, en palabras de Nelly Richard, las intervenciones/gestos artísticos “transitan por estos bordes inciertos de oscilación de las marcas de asignación del valor arte que tornaron híbridas tanto las categorías estéticas como las operaciones artísticas” (Richard, 2014: 10). La videocreación es la operación que nos lleva, desde su porosidad, a analizar en conjunto los fenómenos que ocurren en su entorno. Entendiendo que el video tiene una relación dinámica con su contexto, es en el proceso de investigación que será posible definir cuáles son dichos fenómenos.

La noción del concepto *paisaje* y el desarrollo del término, fueron influenciados por las creaciones artísticas. Fue a través de los recursos plásticos, pictóricos y audiovisuales que a lo largo del tiempo los artistas emitieron puntos de vista en relación a este concepto. Podría decirse que el paisaje en su definición, delimitación y descripción está condicionado por la mirada y la capacidad de raciocinio del sujeto. Si no hay experiencia humana, solo tendremos espacio.

En casos en los que el paisaje se torna el eje de las producciones artísticas, el género se vuelve maleable y supeditado a las miradas subjetivas, que lo transforman por la apropiación de los lenguajes de rupturas y recursos de experimentación como lo es la videocreación.

A partir del interés y búsqueda de numerosos artistas en la deconstrucción de la noción de paisaje, comienza a utilizarse el recurso del video, con el que se busca generar un diálogo para desarrollar a lo largo de este TFG una investigación que concluirá en la propia obra visual, no como una forma de cristalización y comprobación de la investigación, sino para revelar aquellas dimensiones que se encuentran disponibles solo en la praxis artística.

No se trata de representar una historia cronológica de la noción del paisaje en las artes visuales, sino ensayar/explorar poéticas que atiendan a la deconstrucción de esta categoría en torno al territorio norpatagónico por medio de un recurso expresivo común: el videoarte.

Las posibilidades que nos ofrece el video en tanto medio son diversas, ya sea por el objeto que la reproduce y por las operaciones y estéticas que se proponen a base de la imagen electrónica, o por el hecho de que el video suma artistas de todas las áreas/disciplinas. En este sentido, Gustavo Galuppo afirma:

Además del salto tecnológico el hecho más destacable es cómo este cambio derivó en perceptibles consecuencias estéticas, su rol determinante en la configuración de otras formas enunciativas posibles, de otros modos expresivos que se van delineando según las especificidades en la máquina y según la conciencia que el artista operador tenga de ella y de sus aplicaciones (Galuppo, 2012, p. 152).

Pero este ingreso por parte de las entonces nuevas tecnologías al mundo del arte no sería posible si éste no hubiera mutado gracias a aquellas transformaciones que lo atraviesan desde las vanguardias de la primera mitad del siglo XX, que responden al fin del medio específico, la transdisciplinariedad y la colosal transformación de las instituciones del arte.

Las ideas impulsadas por las vanguardias artísticas de principio del siglo XX plantearon un rechazo a las tradiciones estéticas como denuncia a la moral, valores sociales y costumbres. Éstas sugieren que cada época tiene sus formas y modos de expresarse, demanda que es momento de que el arte refleje su tiempo, su contexto, lo que acontece en su presente, el tiempo de las multitudes, de las grandes masas. A su vez, las vanguardias se proponen indagar en las formas, los recursos del lenguaje y la exploración de los materiales, lo que deriva en nuevas potencialidades capaces de delinear otras formas de arte y

recepción, obras que requieren de diversos públicos con distintas sensibilidades que demandan una actitud mucho más abierta y receptiva. Es frente al gesto de innovación epistemológica que propone Marcel Duchamp, al ingresar objetos industriales firmados como obras, que es posible apreciar la crítica a las instituciones del arte en general y a su vez se comienzan a percibir los cambios e interrogantes que derivan en la desdefinición⁴ del arte.

En este marco -donde la crítica a las instituciones por parte de las vanguardias promueve la entrada en el espacio artístico de imágenes y objetos que circulan en la cultura de masas con el fin de enunciar que todo puede ser arte ya que lo que importa es el gesto- se expanden los modos de hacer y pensar el arte. En la actualidad los movimientos de vanguardia se vuelven relevantes por transgredir el campo artístico de forma tal que posibilita al videoarte participar como una forma en la cual la imagen en movimiento y el sonido se han integrado al universo artístico y social contemporáneo.

Como mencionamos en los párrafos anteriores el arte contemporáneo se nutre de las transformaciones establecidas en el seno de las vanguardias del siglo XX. Dichas operaciones se suman al

⁴ Autores como el filósofo y crítico de arte Harold Rosenberg mencionan la desdefinición del arte como resultado de las operaciones de las vanguardias artísticas del siglo XX.

reiterado interés que parece existir por la pregunta sobre el paisaje en el arte.

Muchos autores se encargaron de rastrear las relaciones entre paisaje y creaciones artísticas. Al calor de los cambios en el estatuto de la imagen en el siglo XX, esta investigación se encuentra en línea con la postura que ya no objetiviza al paisaje y su acercamiento preciosista. A este cambio de perspectiva se le puede sumar el creciente interés ecológico de las últimas décadas que permitió expandir el horizonte de estudio del paisaje convirtiéndolo en un campo interdisciplinario, atractivo y sustancial para la sociedad contemporánea. Lo que me lleva a preguntarme ¿qué especificidad de representación habilita el videoarte respecto al paisaje?, ¿cómo se articula el tiempo en el relato de estos paisajes?, ¿qué perspectivas son abordadas en estas producciones?, ¿de qué modo se construye la noción de paisaje en la producción contemporánea argentina?, ¿cómo impactan las investigaciones sobre el paisaje en mis propias producciones?

De esta forma, este proyecto pretende, por un lado, dar cuenta del análisis de aquellas propuestas en las que el artista del paisaje no se conforma con la idea de colonizar la naturaleza, sino más bien busca deconstruir sus concepciones sobre el paisaje y su territorio. En este sentido, considero que mediante esta clase de prácticas deviene un nuevo tipo de paisaje, propio de su tiempo

contemporáneo, elaborado a partir de la asunción de las diferentes temporalidades propias del palimpsesto. Un entramado en el que conviven los diversos tiempos históricos y las marcas temporales que aparecen en el paisaje. El videoarte como herramienta contemporánea, en su capacidad de narrar el paisaje, es clave para entender los tiempos actuales y expandidos. Son aquellas características que lo convierten en un objeto de estudio complejo de abordar, lo que lo coloca en el centro de la escena como género de lo transdisciplinar, otorgándole un estatuto a lo híbrido, mutable y fronterizo. La producción de artistas argentinos, atravesados por la historia particular del país (crisis económicas, herencias coloniales, dictaduras) deriva en una producción que se orienta a temáticas políticas y sociales; sin embargo también existen numerosos artistas que se inclinan hacia poéticas asociadas a aspectos más cotidianos y de la coyuntura propia de su universo y entorno más cercano, lo que da cuenta del desarrollo polisémico de las producciones videográficas en la Argentina. De esta manera, detrás de cada paisaje subyace una postulación, más o menos marcada, de un tipo de realidad.

Por otro lado, me propongo dar cuenta de mi paisaje, mi propio palimpsesto, a través de una obra visual propia, anclado en la relación con mi contexto y derribando estigmatizaciones sobre su

condición de desierto⁵, porque ahí donde ellos ven aridez, yo veo paisaje.

Se pondrá atención al análisis de operaciones poéticas del videoarte en el desmontaje de preceptos hegemónicos en la concepción de paisaje por medio de la articulación entre el corpus de estudio, las perspectivas teóricas y la producción artística como proceso de investigación. Debe señalarse que la sistematización de tales estrategias se basa en un abordaje interpretativo de obras particulares y en una indagación intelectual y crítica sobre las mismas en relación al marco teórico propuesto con el fin de suscitar sus lecturas en claves teóricas, reconociendo así la necesidad actual de entrelazar los procesos de producción con el pensamiento. Es por ello que esta investigación se propone realizar un recorte y focalizar en el análisis de aquellos artistas provenientes de las artes visuales que elaboran sus poéticas alrededor del concepto de paisaje, entendiendo que su uso de la imagen electrónica y digital responde a la idea de pensar el video como el soporte de sus mensajes artísticos, es decir aquella posibilidad expresiva vinculada a diferentes campos de aplicación en las artes visuales. A su vez se centra en las manifestaciones poéticas que tienen lugar desde la Norpatagonia, y la selección se encuentra signada por artistas que habitan este territorio.

⁵ Entendiendo que la Patagonia es un territorio muy vasto, cabe aclarar que este trabajo analiza casos de la Norpatagonia. Cuando refiero a mi paisaje, se trata del Alto Valle de Río Negro/Neuquén el cual habito actualmente (ciudad de Cipolletti).

Es por ello que este trabajo se articula en tres momentos que engloban el rastreo y análisis del tema por un lado y la elaboración de la producción artística por el otro.

El Capítulo 1 nos adentra en la noción de videoarte y el desarrollo del mismo en las artes visuales. Nos ofrece una mirada global para luego situarnos en el videoarte en la Argentina. De esta manera, se busca comprender el rol que cumple en el presente para los artistas visuales. El recorrido incluye obras y experiencias artísticas emblemáticas en el desarrollo e ingreso de las tecnologías al campo de las artes visuales, como también su evolución en las mismas. El Capítulo 2 propone acercarse al término *paisaje* para comprender su noción como un acontecimiento discursivo para el desarrollo de poéticas de colegas y personales. Además, se hace foco en la evolución del término de la mano de las artes visuales, su dependencia y desprendimiento hasta derivar en múltiples acepciones desde perspectivas disciplinares diversas, atendiendo a su estrecha relación con las producciones y prácticas artísticas.

En el Capítulo 3 encontraremos el análisis del corpus de estudio con atención a las nociones desarrolladas en los capítulos anteriores. Se propone indagar las producciones de artistas de la norpatagonia que utilizan al videoarte como herramienta para el desarrollo de poéticas propias donde el eje es el paisaje pero desde

una intención que busca desentramar las narrativas habituales de los mismos, desde miradas atentas que se detienen y preguntan por su coyuntura particular. Y para finalizar, en el mismo capítulo se expone la instalación *Palimpsesto de la Norpatagonia*, obra de mi autoría que se propone como una práctica de producción de conocimiento de las cuestiones abordadas durante el desarrollo del trabajo final de grado desde mi poética personal para la construcción de un nuevo discurso sobre el territorio que habito, dando cuenta de un palimpsesto que hace eco de mi tiempo.



Capítulo 1

Videoarte: Una Herramienta De Los Artistas Visuales

Definición Del Video Arte

El videoarte es una práctica artística que se caracteriza por el uso experimental y creativo del medio en el ámbito del arte mientras que como género, pertenece a una clase mucho más amplia, ya que su uso ha posibilitado interconectar prácticas diversas dentro de un campo de experimentación hasta entonces poco transitado; es por ello que habitualmente se dice que el videoarte, en sus formas de desenvolvimiento, ha ido creando nuevas cartografías de significación. El videoarte, así, no solamente está ligado a la tecnología del video sino también a otras tecnologías tales como cámaras de video, celulares, equipos de edición que permiten la manipulación de imágenes y sonidos, tecnologías más avanzadas como la animación y la realidad virtual, como también soportes tecnológicos relacionados con la producción o reproducción de la imagen en movimiento. Esta característica convierte al videoarte en una categoría blanda. Esto se debe a que desde sus orígenes encuentra filiaciones con otras categorías artísticas, como la performance, la danza, la instalación. A través de estas formas incluye a las obras de carácter híbrido en nuevas subcategorías tales como: videoperformance, videoescultura, videoinstalación. A su

vez no se deja definir exclusivamente por las tecnologías del video que fueron mutando a lo largo de su historia. Debido a esto se convierte en una categoría que se encuentra siempre en proceso, modificando y ampliando la clasificación de los acontecimientos artísticos.

Como anuncia Graciela Taquini:

La etimología del término video nos da una primera clave para comprender esta nueva plataforma artística. Proviene del latín y quiere decir "yo veo". Lo cual enuncia dos ejes importantes.

Por un lado, la primera persona del singular connota el nivel de registro o de punto de vista y afirma la libertad sin límites que ostenta el creador en la variedad de las operaciones sobre ese registro. "Yo veo" como nadie ha visto antes, fuera de toda imposición y tradición, de todo criterio de autoridad.

El segundo aspecto a destacar es el tiempo presente del verbo. Al respecto, es interesante lo que apunta Philippe Dubois con relación a la condición temporal del video, que, a diferencia de otros medios audiovisuales, impone un eterno presente. En este sentido, se diferencia del "yo he visto" de la fotografía, del "yo creo ver" del cine y del presente continuo de la televisión. (Taquini, 2008, p.25)

De esta forma el significado de la palabra video, nos da la pauta de que esta expresión artística va a estar en representación de la mirada propia del autor, es decir que se encuentra plasmada su subjetividad, no en cuanto a un posicionamiento físico, sino que se trata de una visión emocional propia de su sentir. La pieza videográfica es la visión particular del artista quien refleja su mundo, su percepción y sensibilidad.

Este razonamiento nos muestra una de las primeras diferencias del videoarte en relación a otros medios audiovisuales, sobre todo aquellos que reconocemos como parte del cine institucionalizado, que utiliza relaciones lógico causales entre acontecimientos como función predominante en su planteo narrativo. Es importante destacar que el videoarte no excluye en su totalidad formas narrativas tradicionales sino que estas siempre están supeditadas a la mirada del autor, desde una visión poética. Tampoco afirmamos que otros medios audiovisuales ignoren o no utilicen formas estéticas si no que estas están en función de lograr un mensaje que es mucho más directo y unilateral mientras que el que proporciona el videoarte, como sucede con frecuencia en las expresiones del arte contemporáneo, deja espacio a la pluralidad de sentidos.

La Imagen En Movimiento En Las Artes Visuales

Orígenes

Se plantea cierta controversia alrededor del nacimiento del videoarte, ya que el mismo surge antes de la invención del video. Es decir, el videoarte no se define por la idea de soporte electromagnético, de cinta, de casete, sino que comienza con el uso consciente del hardware. La videocreación se nutre de los dispositivos de la televisión, los emplea dando lugar a un nuevo tipo de manifestación, el videoarte.

En este sentido la historia comienza con las obras realizadas por el surcoreano Nam June Paik y el alemán Wolf Vostell, ambos pertenecientes al grupo Fluxus⁶.

En marzo de 1963 Paik tiene su primera muestra individual en la galería Parnass de Wuppertal, Alemania. *Exposition of Music-Electronic Television* consistió en la puesta de trece televisores con sus imágenes distorsionadas. Dicho efecto fue dado por la manipulación por parte del artista en los circuitos de los

⁶ Fue un movimiento artístico que surge en 1961 en Alemania. Inspirado en la corriente Dadaísta tenían como objetivo integrar el arte a la vida cotidiana. Se caracteriza por la fusión de diversas disciplinas, si bien se enfoca en las artes visuales también amalgama la danza, la música, el teatro entre otras. La creación de estos grupos homogéneos que indagan en una expresión artística en todas las formas posibles y se centran en las capacidades humanas, genera una nueva sensibilidad y una nueva cultura underground que prepara el terreno para el videoarte.

televisores. Modificando válvulas, cables y transistores obtuvo imágenes abstractas a partir de la transmisión habitual, convirtiendo la emisión figurativa en un cúmulo de líneas vibrantes y palpitaciones luminosas.(Alonso, 2004) Como el título nos revela, Paik muestra el paso de la música a la imagen electrónica. Además de descontextualizar al dispositivo (televisor) explorando su lado artístico, los exhibe junto a cuatro pianos “preparados” (los cuales solían estar destruidos), ya que por mucho tiempo fueron el símbolo de una clase social media en ascenso y ahora se veían sustituidos por el televisor, debido a que en la década del 60 reemplaza al piano como el mueble más caro que podía tener un hogar.





Exposition of Music- Electronic Television, Nam June Paik, 1963

Luego Paik junto al ingeniero Shuba Abe crean un sintetizador de imágenes que les permitía manipular las emisiones catódicas de forma tal que posteriormente realizaría una serie de videos distorsionando segmentos de televisión pregrabados.

Es posible destacar la postura crítica hacia el medio televisivo por parte de estos artistas, quienes entienden que su contenido vulgar y mercantil atenta contra la cultura, al basarse en la manipulación ideológica sobre la que se sustenta la sociedad de masas. En formas diversas y más o menos directas, estas primeras

experimentaciones buscan hacer énfasis en el rol social, el poder de las imágenes y la relación con el sistema capitalista que tiene la televisión.

Por su parte Wolf Vostell en mayo de 1963 en New York entierra un televisor encendido atado con alambre de púas. Su intervención tan cruda y directa responde a sus vivencias en una guerra atroz, lo que lo llevó a ver en el televisor un símbolo del mundo beligerante y mercantil que había dado como resultado el enfrentamiento armado de la Segunda Guerra Mundial. Es por esto que sus obras incluirán desde los comienzos monitores destrozados y acciones que ridiculizan o relativizan tanto al medio como a sus imágenes. (Alonso,2004)

Las realizaciones de estos artistas son el puntapié para comprender la dirección que tomará el videoarte desde sus orígenes. Por un lado el medio se constituirá como una experimentación de la imagen electrónica, aun estando ausente la tecnología de video en las obras. Por otra parte, las producciones pioneras se caracterizan por su potencial contestatario hacia la televisión, colocándola como una referencia inmediata, necesaria e inevitable. Lo que nos lleva a mencionar que el videoarte, salvo algunas excepciones, no se relaciona con el cine, ni el cine experimental que florecía en aquella época. Por último el videoarte nace en el seno de las artes visuales, bajo reconocidos artistas y en espacios y eventos enmarcados en el circuito de las artes plásticas.

Es en 1965 cuando Paik se compra su primera cámara de vídeo. Con esta nueva adquisición graba desde un taxi la visita del papa Pablo VI a Nueva York y esa misma tarde muestra sus imágenes a otros artistas en el café A-Go-Go durante el evento *Moon Night Letters*, organizado por el grupo Fluxus.

El primer equipo portátil para la grabación de videos fue Porta Pack Sony DV-2400 Video Rober, el cual surge en la televisión y luego se expande como un dispositivo hogareño. Hasta entonces la única forma de grabar acontecimientos familiares y cotidianos era usando cámaras de cine, las que incluían en su interior un rollo de película fotosensible de 8 o 16 mm. Por su parte la Porta Pack estaba integrada por una cámara de blanco y negro y una unidad de grabación en un bolso aparte. Luego, con el paso del tiempo, surgieron videocámaras en color y cambiaron las tecnologías: el videocasete en 1971, las primeras videocámaras en 1982 y las digitales en la década de los 90 (Claudia Kozac, 2012) .

Es entonces con la aparición de la cámara de vídeo que otros artistas comenzaron a explorar y a realizar trabajos manipulando imágenes grabadas sobre cinta magnética. Ya no solo se interfiere en las señales de video que ofrecía el medio televisivo, sino que comienza a aparecer la idea del video como posibilidad de soporte de los mensajes artísticos. De esta forma, se hace posible un sistema

de expresión a través del cual los artistas pueden producir sus propias imágenes.

Aun cuando el acceso a los equipos y recursos de producción era reducido, los artistas comenzaron a utilizar el medio, ya que él mismo era novedad suficiente para otorgar a todas sus apariciones connotaciones de vanguardia. Es por esto que años posteriores, ya perdido el carácter experimental, el videoarte incluirá también videos realizados por artistas.

El videoarte resultó atrayente a los *performers*, quienes en un principio utilizaron el medio para registrar sus actos, pero luego comenzaron a crear *performances* que estaban diagramadas para ser grabadas en video, de aquí surge el videoperformance. Durante la década del setenta encontramos artistas como Bruce Nauman, Vito Acconci o Marina Abramovic quienes realizan este tipo de producciones. Más tarde, va a surgir un interés por definir las características propias del medio, es decir aquellas que ningún otro arte posee, lo que va a derivar en producciones de carácter verdaderamente experimental.

Algunas Aproximaciones Al Videoarte En La Argentina

El Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella, creado en 1963, fue el germen de un arte enfocado en la pura visualidad, la

conceptualización y la interdisciplinariedad. Un espacio antiacadémico, provocativo, elegante e internacional.

En este marco, las primeras producciones de videoarte de la Argentina -al igual que en Europa y los EE.UU.- son previas al surgimiento del dispositivo video. Es decir que de igual manera recurren al uso de la imagen electrónica pero con una poética completamente diferente a sus antecesores.

En 1964 Marta Minujín comienza a introducir variados tipos de tecnologías en sus obras. Una de las obras argentinas pioneras en la historia del videoarte fue *La Menesunda (1965)*⁷ creada junto a Rubén Santantonín. Es la primera obra en la que se incluye un circuito cerrado de televisión, empleado en este caso por la artista como una forma de crítica al símbolo del altar hogareño de la segunda mitad del siglo XX: el televisor emplazado en el living. De esta manera, se introduce este dispositivo en las artes visuales vernáculas.

⁷ La menesunda consistió en un circuito de dieciséis ambientes los cuales eran recorridos en grupos de ocho personas por vez. Cada uno proporcionaba una situación y experiencia particular. Un túnel de luces de neón conducía a una sala con diez televisores encendidos a máximo volumen. De allí se pasaba por la intimidad de una pareja recostada en una cama. Otro túnel inundado por sonidos callejeros conducía a una escalera con un peculiar pasamano de esponjas que emanaba un intenso perfume. Luego se ingresaba a una estructura que representaba el interior de una cabeza de mujer, donde una maquilladora le aplicaba sus productos. De nuevo un túnel conduce a otro ambiente, con olor a consultorio odontológico, del cual sólo era posible salir si se marcaba el número correcto en un dial gigante. Finalmente, los participantes (eran ocho) atravesaban una cámara frigorífica en la que podía sentir el cambio de temperatura y así llegar a un espacio con espejos, el cual se oscurecía y volaba papel picado. A la hora de salir, un olor a fritura acompaña el momento.

En agosto de 1966 en el Instituto Torcuato Di Tella, tuvo lugar otra obra de Marta Minujín, en este caso en conjunto con Allan Kaprow desde New York y Wolf Vostell desde Colonia, Alemania. Cada artista realizó un *happening* el mismo día y horario desde sus respectivos países. El resultado de estos se transmitió a través del satélite "Pájaro Volador".

La acción creada por Minujín para este happening, "*Simultaneidad en Simultaneidad*", fue un acontecimiento que se desarrolló en dos días.

En una primera jornada, sesenta personalidades de los medios de comunicación fueron invitadas a asistir al auditorio del Instituto Di Tella. Allí fueron fotografiados, filmados y entrevistados. Posteriormente, se les ofreció una radio para que escuchen, al mismo tiempo que se los ubicaba frente a un televisor al que debían mirar. Once días más tarde, las mismas personas asistieron al mismo lugar. Allí encontraron que sus imágenes eran proyectadas en las paredes del auditorio, sus entrevistas se reproducían en los altavoces, y la radio y la televisión emitían un programa especial sobre la jornada anterior. El espacio se había transformado en un ambiente mediático, que devolvía a los participantes sus propias imágenes y voces multiplicados y fragmentados por la intervención de los medios. Simultáneamente, se hicieron

llamados telefónicos a cien personas, y se enviaron cien telegramas a otras tantas. (Alonso, 2004)

La poética propuesta por Minujín había sido formulada bajo las teorías del teórico canadiense Marshall McLuhan, quien había señalado cómo los medios trastornan el entorno cotidiano, modificando nuestra relación con la realidad. En un intento por reflexionar sobre la invasión de los medios en la vida de las personas, la propuesta incluyó a gran parte de los medios de comunicación masiva existentes en ese momento.



La Menesunda, Marta Minujin, 1965

Al mismo tiempo, David Lamelas, un artista que había realizado distintas experiencias lumínicas, presenta *Situación de tiempo* (1965), la primera videoinstalación donde la imagen electrónica no es un medio sino una materia maleable para el arte.

Para esta instalación, reunió 17 monitores de televisión –los últimos modelos producidos por Di Tella Electronics– en tres paredes de una galería oscurecida. Sintonizados a un canal que no transmitía imagen, emitían una brillante luz que se adueñaba de la sala. Al privar a los televisores de su función de proveedores de imágenes e información, Lamelas los redujo a un punto cero, una reliquia generadora de un tipo de ruido blanco, un «estático» de pura mediatización en el tiempo.⁸

Este tratamiento particular que le otorga al tiempo y el espacio nos lleva a situarlo en la concepción de instalación planteado por el teórico alemán Boris Groys, quien en su libro “Volverse público” hace referencia al espacio de la instalación como propiedad privada del artista: al entrar ahí, el visitante ingresa en un espacio de control autoritario y soberano. Está en territorio extranjero, de exilio. Lamelas rechaza el papel pasivo del público que proponen los medios de comunicación de masas: cuando el espectador ingresa en su obra está bajo nuevos procesos alternativos

⁸ Heike Ander: «Works 1962–1976», en David Lamelas: A New Refutation of Time, Kunstverein München: 1997.



Situación de tiempo, David Lamelas ,1965

de comunicación y cognición dados por la búsqueda de los límites de la temporalidad en las artes planteadas por el artista.

En un principio para los artistas argentinos el interés estaba puesto en la tecnología, material novedoso, volátil e inestable. La imagen electrónica y las propuestas que surgían a partir de ella se encontraban en sintonía con la desmaterialización de las obras

propuestas por los conceptualistas. Esto le permitió ingresar a las salas, museos y galerías sin tantos problemas de legitimación como tuvieron la fotografía, el cine y la televisión. Mientras que la fotografía en pleno siglo XX seguía bajo el descrédito establecido por Baudelaire en 1859 que la consideraba como una mera técnica de transcripción automática, incapaz de constituir un hecho artístico, el videoarte encontró cobijo en los circuitos de las artes visuales con mayor facilidad; los performers lo adoptaron como modo de registro para que luego surja un híbrido, la videoperformance, la cual se va a combinar rápidamente con la escultura. Es un medio que se adapta fácilmente a sus antecesores (artísticos) por eso lo vemos ligado a la acción y al objeto.

A su vez en los 70, tal como ya se ha mencionado, se independiza cuando surge el dispositivo portátil y los artistas comienzan a indagar en las posibilidades que les ofrecía el medio. Si bien muchos artistas migraron tras el cierre del Instituto Di Tella debido al clima político establecido con la dictadura militar, varios de ellos que permanecieron en el país se nuclearon en el CAyC (Centro de Arte y Comunicación)⁹ que fomentaba la creación y difusión y organizaba exhibiciones. De este modo se fue generando un

⁹ Jorge Glusberg creó en 1968 el CAyC. Glusberg era un empresario exitoso, apasionado por la cultura contemporánea, que viajaba mucho y se vinculaba con personajes importantes del campo del arte internacional. Funda el CAyC con el objetivo de "promover la ejecución de proyectos y muestras donde el arte, los medios tecnológicos y los intereses de la comunidad se conjuguen en un intercambio eficaz que ponga en evidencia la nueva unidad del arte, la ciencia y el entorno social en el que vivimos" (palabras de Glusberg en Del pop art a la nueva imagen, 1985).

circuito propio alejado de las artes visuales. De forma complementaria, se multiplicaron los festivales y se fue gestando una crítica incipiente.

A comienzos de la década del 80, puntualmente en 1982 con la plata dulce¹⁰, hay un mayor poder adquisitivo, y debido a la situación cambiaria favorable de la moneda de nuestro país en relación al dólar, más aparatos ingresan a la Argentina lo que facilita su acceso. Se produce una aproximación a la televisión y crítica a los *mass media*. También se despliega una vertiente poética con inspiración literaria. De este modo logra una madurez a corto plazo que va a facilitar a las nuevas generaciones el ingreso a espacios artísticos y la búsqueda de financiamientos para el desarrollo de obras.

Luego, en los 90, nace lo que Graciela Taquini denomina la generación videasta, donde existen dos grupos de artistas. Por un lado, artistas más ligados a las artes plásticas que utilizan la técnica pero no conocen necesariamente su funcionamiento. Y por el otro, un grupo más cercano a lo audiovisual, interesados en la producción del videoarte, con acceso a las tecnologías y una conciencia sobre las posibilidades que ofrecía el medio. Con esta generación surgen los primeros curadores, las primeras reflexiones teóricas y nuevos espacios de exhibición. En poco tiempo las

¹⁰ Nombre con el que pasó a la historia el modelo económico de la dictadura argentina (1976-1983) durante el mandato de Jorge Videla.

producciones se reorganizan en festivales y de esta forma los videos circulan fuera del país.

Desde mediados de esta década, el videoarte logra diferenciarse del cine o del cortometraje de forma tal que se define como investigación experimental convirtiéndose en una práctica del arte contemporáneo. Luego, en los últimos años de esta década, el videoarte comienza a migrar hacia lo digital. Este cambio se produjo con total naturalidad dado que las nuevas facilidades técnicas no afectaron su estatuto, marcado por los principios de expansión, énfasis en lo procesual, y en la pluralidad de sentidos y direcciones convirtiéndolo en un terreno fértil para el universo de los lenguajes digitales. (Kozak, 2012)

Al mismo tiempo que el circuito del videoarte se consolida, sus límites empiezan a desdibujarse. Los artistas visuales o del cine se acercan al medio que se acomoda a las exigencias de un público que creció con la televisión, por lo que desconocen su historia y hallazgos estéticos. Esto le ofrece al videoarte una nueva generación de autores con una mirada renovada que aviva las posibilidades del medio. Una herramienta eficaz con la que explorar nuevos paradigmas estéticos.

El Videoarte En El Arte Contemporáneo

Analizar el comportamiento de la imagen digital en el arte contemporáneo es posible siempre y cuando nos corramos de la lectura

moderna sobre aquellas situaciones que son más actuales, donde el resultado de los acontecimientos contemporáneos está dado por los cruces, montajes y tiempos heterogéneos.

Como enuncia Ticio Escobar, al referirse al videoarte:

Lo que cuenta no es remarcar los condicionamientos particulares, siempre expuestos a oportunas contaminaciones transversales, sino considerar el impacto de sus imágenes en la sensibilidad colectiva, su pragmática social y su capacidad de resistir la presión hegemónica. (Escobar, 2020, p. 232)

Reflexionar sobre el video desde una perspectiva marcada por las cuestiones que atraviesan al arte contemporáneo nos permite entender que los artistas supieron apropiarse del recurso audiovisual mediante el empleo de las herramientas que son propias de nuestro tiempo, aquellos elementos que se comparten en diversas disciplinas como el cine, la televisión y el video; es decir, la imagen, el sonido, el texto y su interrelación en el tiempo.

Actualmente existe un interés por los aspectos conceptuales y narrativos del lenguaje audiovisual, que en general desatiende sus propiedades formales o particularidades técnicas. Para los artistas visuales, el video es solo una herramienta. (Alonso, 2009,p.13)

Es por ello que producciones que en décadas anteriores eran catalogadas de videoarte, por estar grabadas en cinta magnética, hoy

no diferencian entre cine y video; la materialidad se ha expandido y diversificado de forma tal que los artistas usan desde cine 35mm, súper 8, video de gran definición hasta la cámara del celular. De esta forma el videoarte no está solamente ligado a la tecnología del video sino también a otros soportes tecnológicos relacionados con la producción de la imagen en movimiento.

Los medios audiovisuales funcionan como fuerzas que atraviesan el entramado artístico promoviendo cruces, combinaciones y montajes entre diversos soportes de forma tal que no se deja encasillar como un medio puro. La libre asociación entre las tecnologías digitales y las analógicas, como la de éstas con medios tradicionales generan nuevas formas o pastiches¹¹ y a su vez auspician el enriquecimiento de los ámbitos artísticos, evitando la sobredimensión de las especificidades técnicas.

Es debido a esto que uno de los términos que se analizan en este TFG es el de arte contemporáneo para ponerlo en relación con el videoarte y las construcciones del paisaje en la Norpatagonia. Dicho análisis se encontró atravesado por las reflexiones que realiza la historiadora y curadora argentina Andrea Giunta en su libro *¿Cuando empieza el arte contemporáneo?* (2014), quien a través de una serie de apartados que pueden o no relacionarse proporciona una suerte de

¹¹El pastiche, según el crítico y teórico literario Fredric Jameson, es una forma de derivación indirecta por imitación cuya función es lúdica o de homenaje. No hay intención satírica (como en la caricatura), ni crítica. Es una suerte de homenaje, un ejemplo podría ser "Not Warhol (Brillo boxes 1964)", de Mike Bidlo. (2005)

cartografía posible de aspectos que constituyen lo contemporáneo desde sus singularidades.

De esta forma descarta la posibilidad de una respuesta única y totalizadora en relación al arte contemporáneo y propone materiales, casos y conceptos para aproximarse a las tramas de lo nuevo, lo que permite entender la contemporaneidad desde un conjunto de obras. En un primer momento es importante descartar la idea de lo contemporáneo desde una concepción literal ya que todo tiempo es contemporáneo a quien lo vive, por lo tanto todo arte que se realiza en el presente sería contemporáneo. De un modo opuesto se propone analizarlo como categoría estética instalada en las últimas décadas del siglo XX que engloba un gran número de producciones artísticas que distan de las características de las creaciones modernas. En este sentido, son producciones que trabajan sobre y desde el presente, lo que deriva en obras que atienden a los síntomas de la coyuntura propia del artista y su tiempo. Y comienza a percibirse un presente atravesado por los rastros de otras temporalidades, lo que se encuentra en consonancia con la idea de palimpsesto como acto creativo que propone este TFG.



Capítulo 2

La Expansión De La Categoría Paisaje

Primeras Aproximaciones Al Término

La noción de paisaje es muy compleja de abordar ya que posee múltiples acepciones desde perspectivas disciplinares diversas. Sin embargo es un término que nace en el arte y que está estrechamente relacionado con las creaciones y prácticas artísticas. A su vez el arte permite aproximaciones muy vastas en relación a cómo se ha comprendido el paisaje a lo largo del tiempo. Estas perspectivas coexisten y se entrecruzan.

Dicho esto es preciso aclarar que este TFG no pretende realizar una historia lineal del paisaje ni mucho menos un recuento completo de los artistas y teóricos que han abordado el tema. En su lugar, propone acercarse al término para comprender al paisaje como un acontecimiento discursivo para el desarrollo de poéticas propias y de colegas.

La relación del paisaje con el arte es de larga data. La pintura y el paisaje se desarrollaron de forma paralela hasta que este se convirtió en un género pictórico autónomo y de gran importancia a partir del siglo XVII. Los primeros paisajes autónomos fueron de pintores tales como Alberto Durero, Lucas Cranach "El viejo", Albrecht Altdorfer, Joachin Patinir y Jacob van Ruysdael

(Roger, 2007). Previo a estos es posible hallar protopaisajes, los cuales surgen también en los fondos de las pinturas y datan del siglo XV en autores como Jan van Eyck (1390-1441).

Muchos autores se dedicaron al estudio del paisaje y su relación con las prácticas artísticas. Si bien esta investigación realizó aproximaciones a los textos de Alain Roger (2007) Jean Marc Besse (2006), Kenneth Clark (1949) o Nicolás Gómez (2017), se tomó como partida las variaciones del paisaje que propone Pedro Antonio Rojas Valencia, quien contrastando las clasificaciones propuestas por los autores mencionados anteriormente estableció cuatro variaciones.

1. Los paisajes de semejanzas
2. Los paisajes de distancia
3. Los paisajes de sensaciones
4. Los paisajes de los encuentros

El paisaje no existe *per se*. Es importante comprender que no es posible concebir el paisaje como una realidad física ya que para que este exista precisa de un esfuerzo perceptivo, el cual va a estar teñido por la condición socioeconómica y el bagaje cultural del individuo.

Alain Roger en su libro *"Breve tratado del paisaje"* (2007), sostiene que el origen del mismo es humano y artístico. Existe una operación artística mediante la cual es posible la percepción histórica y cultural de todos los paisajes. Esta operación Roger la denomina *artealización* y en ella sostiene la idea de que nuestra visión se ve afectada por las artes que influyen en nosotros. Aunque lo ignoremos nuestra mirada está llena de una gran cantidad de modelos, latentes, arraigados: pictóricos, literarios, televisivos, publicitarios, etc., los cuales actúan como modeladores de nuestra experiencia perceptiva. Dicha operación tiene dos modalidades, es decir dos formas de intervenir el objeto natural. La primera es directa, *in situ*, la segunda, indirecta, *in visu*, por mediación de la mirada. La artealización *in situ* hace referencia a la modificación material de la naturaleza, que trastoca la fisonomía del terreno y de las especies que lo conforman. La primera forma de artealización *in situ* son los jardines, una forma de construir una naturaleza ordenada, estetizada y embellecida. La segunda es la propia de la pintura y las artes. Si nos es posible ver la neblina, no es solo porque esta esté presente, sino porque poetas, pintores y escritores la han cargado de misterio y ensoñación, volviéndola presente. La mirada del artista nos enseña más de lo que creemos. "A semejanza de la desnudez femenina, que sólo se juzga bella a través del desnudo, variable según las culturas, un lugar natural sólo se percibe estéticamente a través del Paisaje, que, así pues, realiza

en este ámbito la función de artealización.” (Roger,2007). A la dualidad desnudez/desnudo, el autor propone asociar su homólogo conceptual, la dualidad país/paisaje.

El paisaje implica una construcción elegida o creada por el gusto y el sentimiento. No es el lugar físico sino las ideas que elaboramos a partir de él. El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, ver paisaje y no territorio es una experiencia estética que demanda de nosotros otra forma de mirar.

Variaciones Del Paisaje

Paisajes De Semejanza

Los paisajes de semejanza agrupan las categorías de paisaje cultural (Besse) paisaje simbólico, paisaje de hechos, paisaje ideal (Kenneth Clark) y paisaje escenario (Nicolás Gómez).

Este tipo de representación que data de la Edad Media, trata de imágenes símbolos en las que los objetos de la naturaleza aparecen en las catedrales, los tapices, códices, salterios¹² y manuscritos de manera ornamental. Las letras capitales y los márgenes de los libros eran acompañados de diseños de plantas, flores y árboles. Estos símbolos eran parte del correlato edénico. La naturaleza era parte de la creación y por ende un eco del creador. El rechazo de la imitación naturalista responde al rechazo

¹² Libro de coros que solo contiene salmos.

del mundo de los sentidos propios de las prácticas religiosas de la época.

El paisaje comienza a aparecer como una incorporación de un escenario natural, un telón de fondo para las narraciones religiosas que suceden en primer plano.

Un claro ejemplo de esto se encuentra en la *Lamentación sobre Cristo muerto*, de Giotto di Bonde. Podemos observar la representación de una montaña, utilizando una piedra como elemento, la cual se extiende a lo largo del fresco y en su cúspide se ubica



Lamentación sobre Cristo Muerto Giotto di Bonde (1305-1306)

un árbol seco. Estos elementos de la naturaleza utilizados por el pintor, coinciden con el llanto de la Virgen y de los ángeles. Este cuadro resulta emblemático por el abandono del fondo de oro y la incorporación de un escenario natural.

Si bien años más tarde, en el Renacimiento, el surgimiento de la pintura al óleo permitió un mayor grado de detalle por parte de los artistas en su composiciones, estos avances no fueron utilizados en función del paisaje, ya que la figura humana era quien tenía mayor protagonismo. Esto se puede notar en artistas como Jan Van Eyck y Hubert Van Eyck. Por ejemplo, esto sucede en la *Virgen del canciller Rolin* (1435). En esta pintura los cuerpos del cortesano, la virgen y el niño ocupan el primer plano, pero podemos reparar en dos niños, al fondo de la misma que observan el paisaje a la distancia.

Este paisaje, que cuenta con un alto grado de naturalismo, sigue teniendo elementos simbólicos. El protagonismo lo tienen personajes de narraciones religiosas y la ciudad probablemente representa la nueva Jerusalén. Con el paso del tiempo, muchos artistas, como Giotto y Tiziano, realizaron paisajes simbólicos donde la naturaleza adquiere un mayor protagonismo y, en ocasiones, dejaron de ampararse en las narraciones bíblicas (Rojas Valencia, 2020). De esta forma el paisaje se convierte en un escenario para

aquellas pinturas que evocan la Antigüedad grecolatina, con referencias a la literatura de Virgilio.¹³



Virgen del canceller Rolin (1435)

El paisaje de semejanzas, no sólo fue realizado por europeos, sino también por los primeros artistas latinoamericanos en sus pinturas religiosas durante la época de la colonia. Esto ocurrió ya que formal y temáticamente se continuó con los códigos europeos, por ejemplo mediante el reemplazo de los dioses de los pueblos indígenas

¹³ Publio Virgilio Marón (Virgilio, 70 a. C.-Brundisium, 19 a. C.), fue un poeta romano, su obra se muestra como un fiel reflejo del hombre de su época, con sus ilusiones y sufrimientos, a través de una forma de gran perfección estilística.

por personajes de las narraciones bíblicas. Por estos motivos es difícil olvidar el papel que la imagen tuvo en los procesos de colonización.

Paisajes De Distancia

Los paisajes de distancia engloban las categorías de paisaje territorial (Besse), paisaje naturalista (Clark) y paisaje documento (Gómez).

Al principio el paisaje aparece en las miniaturas de los calendarios, en las pinturas que representaban escenas cotidianas, como batallas o la vida en el campo y luego en las pinturas de los grandes maestros. En esta etapa del Renacimiento podemos ver algunos cuadros que en sus fondos tenían una especie de cortina de árboles, estas son las primeras pinturas que toman distancia de la herencia simbólica medieval y abren paso hacia la secularización y observación directa de la naturaleza. A su vez encontramos los primeros desarrollos de la perspectiva, acompañada de la luz como elemento unificador.

Muchos artistas como Pacioli, Brunellesco y Alberti, consideraron que el arte debía servirse de la "certeza" y vieron en la perspectiva una forma de cumplir esa premisa. En pocas palabras, la geometría y las matemáticas se pusieron a disposición de los artistas (Rojas Valencia, 2020).

Aunque el paisaje corrió el riesgo de reducirse a un conjunto de fórmulas, los elementos propios como la luz sobre los árboles, el movimiento del viento y la sombra de las nubes continuó siendo motivo de asombro. Es por esto que no se trataba de embellecer o mejorar la naturaleza en pos de un paisaje ideal, sino pintar lo que veían. Esto sumado al surgimiento de los salones de arte, la crítica incipiente y las publicaciones en los periódicos derivó en la consolidación de un público propio de la pintura de paisaje. Estas personas que buscaban ver y contemplar el paisaje a través de la ventana abierta del artista facilitaron la tarea de tomar distancia de los paisajes simbólicos y de esta forma ocuparse de la representación de cosas reales.

En América Latina, los paisajes de la distancia aparecieron con la Expedición Botánica y la Comisión Corográfica del siglo XVII. Eran imágenes con fines documentales, políticos, económicos y científicos, en las que se detallaba la descripción y clasificación de la naturaleza de nuestro continente.

Además era posible observar la explotación de los europeos sobre los pueblos originarios; un claro ejemplo es el *Paisaje por el Quindío de los Andes*, de Humboldt, donde se puede observar cómo los europeos iban sobre los indígenas, como si estos fueran animales de carga.



Paisaje por el Quindio de los Andes, de Humboldt (1781-1834)

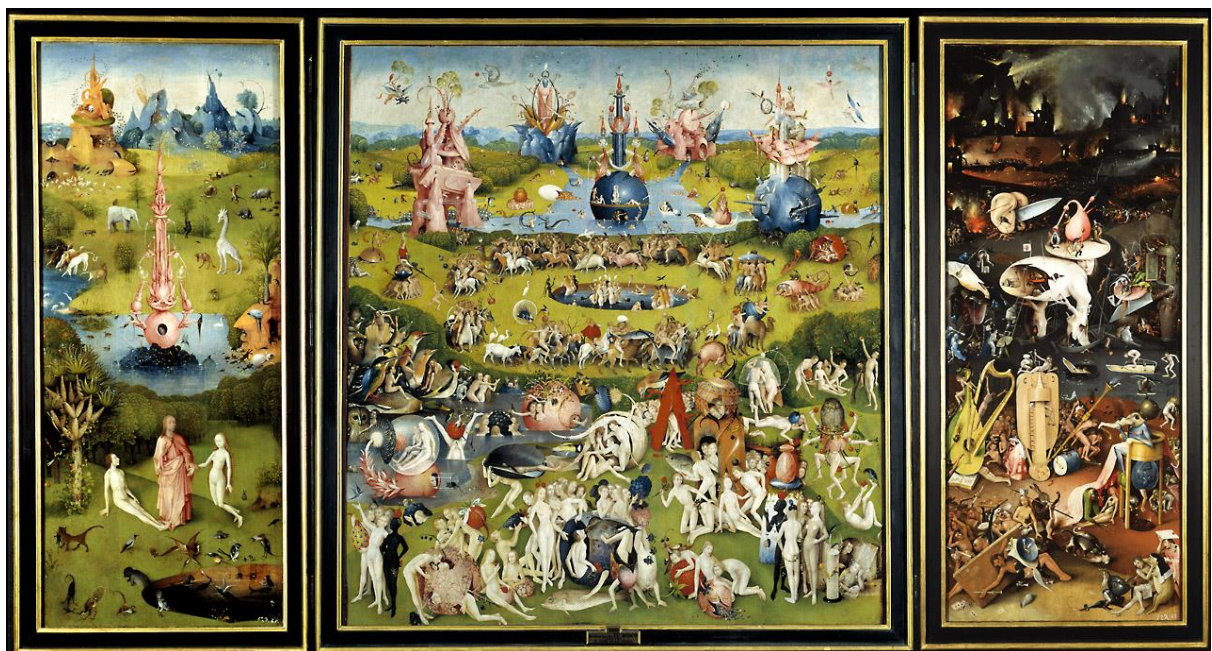
Paisajes De Las Sensaciones

Dentro de esta variable encontramos las categorías de Paisaje de experiencia (Besse), Paisaje de Fantasía (Clark) y Paisaje de Expresión (Gómez). Los paisajes de sensaciones datan de finales del siglo XVIII hasta el arte contemporáneo. Se caracterizan por la expresión y subjetividad del artista, con su imaginación y sensibilidad, y la exaltación que sienten por la naturaleza.

La perspectiva dejó de ser considerada la mirada “verdadera” sobre el mundo y pasó a ser una de las miradas posibles, mediada por una determinada serie de cánones más que por la experiencia de la

naturaleza. Los artistas tomaron de esta forma distancia de la claridad del intelecto para emparentar a la naturaleza con el estremecimiento del espíritu.

Los paisajes de sensaciones son la intersección del artista con la naturaleza, no son simplemente la emoción de este o la impresión del objeto. Artistas como Cézanne, Turner o la pintura de Van Gogh trabajan en esta línea. A su vez *El Jardín de las delicias* entra en esta categoría porque, aunque es un paisaje de símbolos que toma distancia del naturalismo, deja entrever aquellas cosas que nadie ha visto jamás. La expresión y exaltación del artista frente a la naturaleza.



El Jardín de las delicias, el Bosco (1490-1500)

Paisajes De Encuentro

Los paisajes de encuentro contemplan las categorías de Paisaje entorno, Paisaje proyecto (Besse) y Paisaje testimonio (Gómez).

Como anuncia Rojas Valencia, normalmente solemos asociar al paisaje con la distancia, sin embargo es posible experimentarlos como espacios en los que nos encontramos inmersos, lugares en los que se producen diversos tipos de encuentros, desplazamientos, cruces e intercambios. (Rojas Valencia, 2020)

Este tipo de paisaje nace con los conceptualistas, ya que ellos lo perciben como un conjunto de preguntas. Las prácticas de los conceptualistas europeos derivaron en la desmaterialización del arte; tomando distancia de la creación de objetos e imágenes comienzan a preguntarse por la definición del arte, por sus formas de producción, circulación y consumo. Es decir por las poéticas que engloban las prácticas artísticas.

En América Latina la pregunta por el paisaje está estrechamente relacionada con las cuestiones políticas, sociales y culturales de cada país. Hay un giro hacia el contexto situado donde los artistas se vuelven etnógrafos de las relaciones humanas de los lugares, que antes observaban desde la distancia.

Uno de los casos más emblemáticos de Argentina es Tucumán Arde, una obra de concepción y realización colectiva y

multidisciplinaria, una combinación conflictiva a cargo de artistas que militaban en conjunto con apoyo de investigadores y sociólogos. El objetivo era realizar una exposición que reinventara el concepto de vanguardia y desenmascarando a la prensa oficial exponiendo la falsedad de su información¹⁴. Por ello, el espacio elegido resultó ser la sede de la CGT (Confederación General de los Trabajadores), un sindicato que repudió el régimen militar y se apoyaba en la fuerza que generaban el movimiento obrero, estudiantes universitarios y activistas. (Longoni, 2014)

Para su concreción fue necesario utilizar todos los elementos de provocación posibles, crearon un circuito de sobrecarga informacional y contrainformacional dirigido a desmontar las campañas de ocultamiento de la prensa oficial. Una obra con la intención de cuestionar la organización del campo artístico, las instituciones y la clase dominante, una acción creadora de nuevos contenidos, conformando un arte revolucionario.

La muestra se inauguró el 3 de noviembre en Rosario. El material expuesto fue el resultado de investigaciones acompañadas de afiches y cuadros explicativos. La intención fue bombardear al espectador con imágenes y sonidos apelando a sus sentidos, para provocar un cambio de conciencia y así lograr una toma de posición. Un recurso muy utilizado fue la reiteración y la insistencia de la

¹⁴ Sobre la dictadura de Onganía

publicidad.

La creación estética se postulaba como una acción colectiva y violenta, *Tucumán arde* muestra una obra estratégica en donde los artistas se vinculan con trabajadores, dirigentes sindicales y estudiantes, para producir un material testimonial que luego se utilizaría como muestra de las realidades encubiertas. Esta exposición, permitió que el arte cuestionara el eslogan de los políticos de aquel tiempo: "Tucumán, Jardín de la patria", instalando la frase: "Visite Tucumán, jardín de las miserias".



Tucumán, jardín de la miseria, Tucumán Arde (1968)

Los artistas comienzan a trabajar por y para el paisaje. Se abandonan los lugares habituales y el paisaje comienza a ser un espacio de creación artística. Ya no es solo la pregunta por la naturaleza sino es la salida a su encuentro. El paisaje se empieza a percibir como un palimpsesto que engloba el entramado de relaciones sistémicas y culturales. Se comienza a problematizar sobre ciertas narrativas propias de la realidad del artista mediante una mirada condicionada por las tensiones históricas, económicas y sociales del territorio, que permite generar un diálogo con la condición poética del mismo y transformarlo en un nuevo tipo de paisaje acorde a la época que se habita. La renuncia a la mirada preciosista del paisaje permite acceder a otros recovecos y dimensiones que hasta este giro conceptual eran silenciadas e inaccesibles para el espectador. Se logra una mirada más completa que refleja los sentires y pensamientos tanto del artista como de la época.

De esta manera, este trabajo se alinearé a la cuarta variación, es decir los paisajes de los encuentros, "donde podemos hallar propuestas de artistas contemporáneos que dejan de pensar el paisaje como un objeto y lo comprenden como un campo de relaciones donde se encuentran inscriptos." (Rojas Valencia). El paisaje deja de estar asociado a la distancia y comienza a configurarse como un problema, como un conjunto de preguntas.



Capítulo 3

Palimpsestos De La Norpatagonia

“No hay una sino muchas Patagonias, con diferentes vías y puertas de entrada, surcadas por fronteras inevitables pero también por puentes y zonas de cruce. Así, está la Patagonia de los paisajes primarios, con sus atractivos lagos y glaciares, que dan forma a la región barroca, turística for export; está la Patagonia ventosa y desértica, que señala el horizonte extenso de la meseta. Está la Patagonia indígena, que lleva la marca originaria del genocidio y del despojo; la de los inmigrantes europeos; la de las economías regionales. Está la Patagonia trágica, que evoca los grandes levantamientos, las masacres obreras. Está la Patagonia de los pueblos chicos y medianos con sus ríos y valles. Está la Patagonia mítica, la de los viajeros y los naturalistas y extranjeros; la prehistórica y la de los dinosaurios; la argentina y la chilena; la Patagonia del capital inglés, la de los magnates extranjeros, de las grandes empresas transnacionales.”

Maristella Svampa Chacra 51, p. 63.

Un territorio en el que las imágenes, las miradas y las capas de temporalidad se yuxtaponen. La Patagonia es un mismo territorio que ha sido convertido en distintos paisajes, según el contexto histórico y político.

El acontecimiento artístico contemporáneo permite que algunas obras sean reconocidas como un proceso de rastrillaje de la configuración de cierta identidad y mirada sobre el territorio norpatagónico.

Videopaisaje

Como desarrollamos en los capítulos anteriores el videoarte que proviene de las artes visuales es una herramienta más para la producción de obra. En este sentido, este trabajo final de grado

atiende al giro tecnológico que el arte experimenta y hace foco en un género en particular, el del paisaje.

Aunque parece que hablar de “género” en el arte contemporáneo es una limitación, al analizarlo como videográfico no se pretende reconstruir un discurso academicista que separe las artes. Por el contrario, se propone revisar tales categorías desde una perspectiva abierta e híbrida, propia del siglo XXI.

En la era contemporánea, las artes experimentan una hibridación que difumina las fronteras entre los campos. Las obras y experiencias artísticas “transitan por estos bordes inciertos de oscilación de las marcas de asignación del valor arte que tornaron híbridas tanto las categorías estéticas como las operaciones artísticas” (Richard, 2014, p. 10). El paisaje no es una excepción, su esfera se ha expandido, lo que posibilita la incursión de las tecnologías audiovisuales que ofrecen diversas construcciones del paisaje.

A partir de la comprensión de que las artes están relacionadas entre sí, es decir, atendiendo al parentesco que caracteriza a la época transmedia, se propone estudiar las obras desde su propia identidad y características individuales. Con esta revisión, se pretende identificar las problemáticas actuales y catalogar obras artísticas que presentan características y propósitos comunes.

Es por ello que identificamos un nuevo tipo de paisaje contemporáneo que dista de la visión moderna y su concepción de paisaje pictórico y su observación o posicionamiento frente a la naturaleza.

Los *videopaisajes* analizados en este apartado atienden a la desconstrucción del territorio norpatagónico, son palimpsestos de un mismo territorio que buscan echar luz y complejizar la mirada en torno a un suelo común, desde las coyunturas y sentires propios de los artistas.

Desandar La Frontera. Topografías Poéticas En La Línea Del Bajo Neuquén

Desandar la frontera es un proyecto conjunto de las artistas patagónicas Mariana Lombard y Mariana Corral. Una investigación que fue realizada en septiembre de 2017 en la que las artistas realizaron un relevamiento territorial, testimonial e histórico por la línea del río Neuquén, zona en la que en 1879 se emplazaron los fortines durante la “campaña del desierto”.

En esta propuesta las artistas se acercan al paisaje desde una serie de recorridos y encuentros con la comunidad¹⁵, abordando materiales de archivos y proponiendo nuevas cartografías y

¹⁵ La comunidad a la que hacemos referencia son las zonas propuestas por las artistas para la travesía vecinas a Contralmirante Cordero y van desde la zona de Añelo pasando por Tratayen, San Patricio del Chañar, Barda del medio, Sargento Vidal y Cipolletti.

topografías que incluyen las diversas dimensiones inscriptas en el territorio: sociales, históricas, poéticas y políticas.

A través de la exploración conceptual de las prácticas asociadas al moverse y desplazarse en el territorio, las artistas se proponen tomar contacto con las capas históricas, con el palimpsesto que está presente en un sitio determinado.

El proyecto además consta de una serie de video-acciones.

Pulmarí o Paso de los Andes (2018) video de 1.22 minutos de duración es una toma fija donde las artistas caminan hacia atrás, como una metáfora de revisión de un pasado. Allí donde ahora está el lago Ñorquinco se encontraba el Fortín Pulmarí también conocido como el Paso de los Andes (1883). La caminata es acompañada por la lectura de un fragmento sobre el fortín tomado del libro "Fortines del Desierto" del historiador Juan Mario Raone quien suministra varios datos y testimonios extraídos de los Diarios de Marcha.

Un paisaje bucólico que deja de ser meramente representado y comienza a ser cuestionado, transitado, se convierte en una experiencia estética, performática. Así, la obra se vuelve un dispositivo con la capacidad de transformar y desandar los modos naturales de ver el mundo.

Un videopaisaje enmarcado como un cuadro, donde la imagen en movimiento es captada por una cámara que se encuentra siempre

situada desde un punto de vista fijo, sonido de ambiente y tiempo en velocidad real. Entre el juego que propone la quietud del encuadre y el dinamismo propio de la imagen en movimiento y el sonido, las artistas se adentran en el territorio, a sus relatos y aquellas problemáticas que la sociedad intenta negar o descuidar. Frente a la pictorización en el arte como una forma de naturalización de los procesos de colonización surgen estas obras que configuran una nueva tradición paisajística contemporánea, un giro iconoclasta que responde al hartazgo y cansancio de la gente a ciertos relatos.



Pulmarí o paso de los andes, minuto 00.27

Cumullu (2018) monocal de 2.33 minutos de duración es otra de sus piezas videográficas que refleja nuevamente esta dicotomía de un paisaje idílico. Allí observamos las montañas al oeste del lago Moquehue de fondo, los verdes propios de la vegetación, un cielo

inmenso lleno de nubes, un paisaje de una Patagonia turística, pero que encierra otros relatos, otras voces, otras capas. En el centro de la imagen la artista relata : “Cumullu vociferan otras voces, aquí murió luchando Gualquiño, el cacique para siempre duerme tinto en la sangre del combate (...) Niancucho peleó contra el soldado y aquí cayó... su tribu ya no existe, la generosa tribu de los bravos (...)” ; escuchamos por primera vez la otra versión, las voces que fueron calladas, propio de un suelo que se lo concibe “desierto”, un imaginario forjado por las campañas militares de fines del siglo XIX que masacraron y desplazaron a las comunidades originarias. Se instauró la idea de los pueblos originarios como salvajes y enemigos que había que erradicar y de esa forma hacer una Patagonia productiva y “civilizada”. A los 0.43 segundos a través de un megáfono escuchamos una y otra vez “la libertad era su don máspreciado y su permanente anhelo”. El carácter menémico de las cosas, la revisión de los archivos y el gesto de poner el cuerpo hace que las preguntas por el pasado sean propias del presente, un palimpsesto que deja ver de forma solapada todas las dimensiones de un mismo territorio. El paisaje mediado por el video hace posible una visión ubicua.



Pulmarí, minuto 00.52

En estos videos paisajes son importantes por narrar la contrahistoria de una sociedad tecnológica, donde la mayoría es imagen y sonido: es audiovisual.

Del Atlántico al Pacífico es una videoinstalación de dos canales que forma parte de la tercera etapa del proyecto Desandar la frontera. Una travesía terrestre desde las costas del océano Atlántico (El Cóndor, Rio Negro, Argentina) hasta las del Océano Pacífico (Cochamó, Chile) concretada a pie por las artistas durante siete días por el paso cordillerano "Vuriloches".

En esta ocasión la caminata nos remite a las obras de arte a pie de artistas como Richard Long y Hamish Fultón¹⁶. Caminar es la

¹⁶ Conocidos como los artistas caminantes, estudiaron juntos en la Escuela de Arte de St. Martin en Londres de 1966 a 1968.

manera de visibilizar un espacio determinado, descontextualizarlo para luego recontextualizarlo y de esa forma desmitificar la idea de frontera que nos subyace.

El paisaje está influenciado por las restricciones políticas del movimiento humano dado por las fronteras existentes de los gobiernos y las burocracias que las mismas conllevan. De esta forma caminar se relaciona con lo cultural, lo etnográfico, lo geográfico y lo natural.

A medida que transcurre el video podemos observar a la izquierda de la pantalla a las artistas caminar en círculos alrededor de un árbol tan antiguo que es preciso rodearlo. Al avanzar los minutos vemos cómo sacan de una bolsa tierra que fue recolectada en planos anteriores. A la derecha, de manera simultánea, las artistas esparcen cuidadosamente sobre ese territorio más tierra de la misma bolsa. El gesto de tomar y reponer tierra en cada plano de la pantalla fragmentada no es inocente. Es en estas acciones que se revela el posicionamiento político sobre el territorio, un paisaje que se divide por una frontera ficticia en cuanto ordenamiento político de un poder pero que comparten la misma tierra. Ambos se unen en esa pulsión afectiva y estética.



Del atlántico al pacífico, minuto 1.27

Son interesantes para este trabajo final de grado las reflexiones que se habilitan a través de esta serie de obras donde se refleja la idea de paisaje como construcción, en tanto es histórico y cambiante, un palimpsesto que desde sus decisiones técnicas y estéticas refleja las implicancias políticas en torno a las memorias del territorio de la Norpatagonia. Nos proponen corrernos de las imágenes oficiales y hegemónicas, para ponerlas en diálogo con las ocultas, perdidas y olvidadas, evocando no los paisajes establecidos sino aquellos posibles de ser.

Marcar la Cancha- Crudo

Marcar la Cancha es una video instalación que forma parte de la muestra titulada *Crudo* del artista Gastón Pereyra en octubre del 2021, con curaduría de Julieta Sacchi en la Sala de Arte Emilio Saraco (Neuquén). En ella encontramos una serie de obras que critican el maltrato sobre el territorio norpatagónico, desde el

modelo extractivista de recursos naturales hasta la invisibilización y desplazamiento de las cosmogonías y comunidades originarias.



Imagen de la instalación en la Sala de Arte Emilio Saraco.

Marcar la Cancha es un video intervención realizado en el marco del Wiñoy Xipantu, Año Nuevo mapuche, en Cipolletti, Río Negro, en junio del 2020. De 1.55 de duración, con música del compositor mapuche Joel Maripil, esta pieza audiovisual nos permite adentrarnos en el palimpsesto propio del artista, quien afirma que pretende realizar “una crítica suspicaz hacia el maltrato que sufre la tierra en todas sus latitudes, pero principalmente en el territorio que habito. Un territorio... que resiste y genera conciencia desde sus más profundas raíces. Desde cómo habitamos, miramos, sentimos este suelo

y sus recursos, pretendo generar una o más preguntas en les espectadores y convierto esas preocupaciones y pensamientos en obras".¹⁷

Las imágenes aéreas nos permiten apreciar el avance del "progreso", un paisaje avasallado por la sociedad, la construcción y los diversos modelos de producción. Refleja la condición de paisaje contemporáneo ya que responde al propio tiempo; el paisaje como concepto mutante y constructo cultural se encuentra en constantes cambios que responden a los regímenes escópicos de cada momento histórico, en relación a la evolución de los medios de percepción, los imaginarios de representación y las nuevas formas de aceptación. Las tomas con drones, o desde un avión son un claro ejemplo de cómo el paisaje se reescribe constantemente y se vincula no solo con el espacio, sino también con el tiempo convirtiéndose en palimpsesto.



Marcar la cancha, minuto 1.09

¹⁷ Extraído de la entrevista realizada por la al artista Sala de Arte Emilio Saraco., en el marco de la muestra Crudo (2021)
www.neuquencapital.gov.ar/cultura/video-crudo-gaston-pereira

El emplazamiento de la acción no es ingenuo, la rotonda de intersección de las rutas nacionales 22 y 151, se encuentra a metros de la réplica del fortín Primera División construido en 1881 por la primera División del Ejército Expedicionario del río Negro de la Campaña del Desierto para vigilar el paso del río Neuquén.

Lo político, lo ancestral, lo personal, lo espiritual y lo futbolístico se yuxtaponen, se congregan en este paisaje. La cancha se marca pero no con cualquier imagen, el artista elige el símbolo del Cultrún para dar cuenta de una exploración dialéctica entre lo nuevo y lo tradicional.

El cultrún o Kultrun es el símbolo de la cosmovisión mapuche, representa la mitad del universo o del mundo en su forma semiesférica. Es un instrumento de percusión y en su parche se encuentran representados los cuatro puntos cardinales que son los poderes omnipotentes de *Ngnechen* dominador del universo, representados por dos líneas a manera de cruz, mientras sus extremos se ramifican en tres líneas más, representando las patas del *choique* (avestruz); dentro de los cuartos que quedan divididos por las líneas anteriormente descritas se dibujan las cuatro estaciones del año.¹⁸

¹⁸ Desde tiempos remotos los conocimientos acerca de la naturaleza se ven reflejados en este instrumento sagrado. En se puede observar lo que existía como una línea que divide geográfica y naturalmente este pueblo-nación, la Cordillera de los Andes, marcando sus extremos: Pikun (Norte) y Willi (Sur); otra línea imaginaria que corta transversalmente es la que representa el recorrido del sol, Puel (Este) y Gulu (Oeste). De esta forma quedan evidenciados los conocimientos de los puntos cardinales. (fragmento extraído de la página www.pueblosoriginarios.com)



Marcar la cancha, minuto 1.41

El uso de este símbolo además evidencia a la Patagonia como un territorio en pugna. Las campañas militares de fines del siglo XIX masacraron y desplazaron a las comunidades mapuche, ranquel y tehuelche promoviendo la idea de los pueblos originarios como salvajes y enemigos, a quienes era preciso exterminar y así construir una Patagonia productiva y “civilizada”. Pereyra propone en este *videopaisaje* romper con ese imaginario del sur que fue consolidado como “desierto” y que hoy se sostiene en muchas narrativas. Cuestionar la condición de territorio vacío, misterioso, hostil y sobre todo la invisibilización de las comunidades mapuches.

Volver - Re (volver)

Volver es un video experimental de la propuesta expositiva *Re (volver)* de las artistas Delfina Filloy y Natalia Navia que forma parte de la muestra *Habitar lo íntimo* expuesta en 2023 en la Sala de Arte Emilio Saraco, Neuquén. En esta propuesta converge lo íntimo y

el territorio, las preguntas por una memoria individual que se reflejan en un otro, que interrogan un suelo y que se convierten en la memoria de un colectivo.

Pensar este video de 2.29 minutos de duración como un palimpsesto es posible por la historia que le precede. Como enuncian en el texto curatorial Maria José Melendo, Julia Isidori y Gustavo Cabrera:

Delfina Filloy nació en 1989 en Rincón Chico, asentamiento que se construyó en 1984 para los obreros que durante diez años trabajaron en el Embalse Piedra del Águila, una represa hidroeléctrica en el río Limay. El lugar, habitado por 10.000 personas, fue despoblado cuando se finalizó la obra. Natalia Navia vivió su infancia a más de 1000 kilómetros de Rincón Chico, en Rada Tilly, villa balnearia fundada en 1948 en la costa atlántica próxima a Comodoro Rivadavia.¹⁹

El desplazamiento de sus familias las hizo coincidir en un mismo lugar, el Alto Valle de Río Negro. En 2020, las artistas iniciaron un diálogo mediante cartas de papel, sumada a algunos objetos. Estos intercambios de las historias personales e íntimas de cada una, las llevaron a descubrir coincidencias y pensar en conjunto sobre los recuerdos de la infancia. Atravesadas por el

¹⁹ Se puede acceder al catalogo y textos de muestra en el link <https://www.neuquencapital.gov.ar/cultura/habitar-lo-intimo/>

paralelismo entre sus historias de vida, deciden emprender un viaje a sus pueblos de origen.

Como las primeras imágenes del video nos muestran, de Rincón Chico a Rada Tilly encontramos un gran trayecto de extensas llanuras de estepa; la pantalla partida nos adentra en las tramas, texturas y movimientos propios de estos territorios que confluyen y dialogan, un entramado que refleja el ojo atento de las artistas que no naturalizan el paisaje sino que lo estallan, nos proponen deconstruir el imaginario propio de un territorio bucólico, inconmensurable y encontrarnos en este paisaje desde su carácter menemico, un ejercicio de revisión de superposición de capas temporales y personales.



Volver, minuto 0.27"

Estas nuevas narrativas que atraviesan al paisaje en un proceso revisionista dan luz a problemáticas propias de esta región que se encuentra atravesada por constantes flujos migratorios ligados a ofertas y demandas inestables del mercado laboral. Son paisajes contemporáneos en cuanto desmitifican la imagen del territorio como una realidad puramente geofísica y comienzan a establecerla y vincularla con un complejo sistema de percepciones que si bien se construyen desde una individualidad replican una colectividad.

Un Palimpsesto Parecido A Una Misma

Con seguridad, el espíritu del tiempo no corresponde a lo placentero; la tarea del arte sigue siendo la de lo sublime inmanente, la de hacer alusión a un impresentable que no tiene nada de edificante pero se inscribe en lo infinito de la transformación de las <<realidades>>.

Jean-François Lyotard

Escribir, producir e investigar son actos que sin duda invitan a revisarse. Ocuparse del paisaje, como labor, como objeto de estudio, como problemática en el arte, trae consigo la revisión de uno mismo. El paisaje siempre es subjetivo, requiere de la mirada del sujeto para ser y es por eso mismo que al ver un paisaje vislumbramos parte del individuo.

El artista como investigador, lejano al personaje de lentes y guardapolvo blanco que nos muestra el cine y la televisión, hace que nos preguntemos ¿qué diferencia la atención del artista que observa

el paisaje de la atención que ponemos usualmente en el día a día en el mundo? Quizás lo que separa la mirada del artista de aquella que todos tenemos sobre el mundo día a día, es una línea porosa, entre la distinción de ver el mundo y volver a hacerlo. En este volver a mirar, el artista busca, busca nuevamente, posa su atención. Esto sitúa a los espectadores en diálogo con dos cosas: con la ubicación del artista, en tanto que es quien filma para nosotros y con la ubicación de lo que está filmando. Siempre en relación a nuestro propio mundo, nuestro propio bagaje.

Es en el gesto de hacer mirar a través de nuestro lente (el del artista) que se le pide al espectador que mire aquello que quizás había dado por sentado o había pasado por alto.

Colocar al espectador y su realidad frente a otras realidades alternas, en pos de hacer tambalear sus suposiciones y creencias más arraigadas. Generar placer o disgusto o simplemente modificar la consciencia. El espectador ve a través de la pantalla una serie de imágenes y sonidos, que luego volverá a ver en la realidad y examinar desde un posicionamiento diferente provocado por el artista quien representa su visión respecto a un encuadre. El marco es el mismo pero el posicionamiento frente a él es completamente diferente. Detrás de cada paisaje existe una postulación, una subjetividad, por fantasmal o tenue que sea.

En este sentido, *Palimpsesto de la Norpatagonia* es un dispositivo que busca hacer tambalear las suposiciones y creencias arraigadas sobre el territorio que habito. Un ejercicio de observación e intervención que busca problematizar desde el análisis y la práctica, la manipulación del paisaje y la injerencia del ser humano en el mismo. Esta obra surge dentro de este proceso de investigación teórica como objeto de estudio. Busca dinamizar la construcción del paisaje desde las artes visuales con dispositivos contemporáneos que implican la mixtura de disciplinas como la cerámica, la performance, la imagen en movimiento y la fotografía.

Esta experiencia artística se propone desde el concepto de artealización del paisaje como forma de la mirada mediada por las artes. La representación personal del paisaje alude indefectiblemente al desarrollo de mi propio palimpsesto el cual deja ver capas temporales, espaciales y vinculares de mi poética personal. Un territorio en el que las imágenes, las miradas y las capas de temporalidad se yuxtaponen. La Patagonia es un mismo territorio que ha sido convertido en distintos paisajes, según el contexto histórico y político. Es por esto que mi obra hace anclaje en el altovalle de Rio Negro, más precisamente las ciudades de Cipolletti y Neuquén como mi núcleo referencial.

Mi rol como artista investigadora hace que mi obra sea indiscernible de mi proceso de investigación. Este mismo sucede como

acontecimiento artístico desde la contemporaneidad, lo que me permite materializar el discurso desde múltiples dispositivos, los cuales reafirman la condición de palimpsesto que la obra busca retratar.

Este palimpsesto se vislumbra en una instalación donde conviven, objetos escultóricos, objetos por fuera del sistema del arte, fotografías e imágenes en movimiento.

En este sentido en su texto *La topología del arte contemporáneo* (2008) Boris Groys afirma:

Lo que distingue al arte contemporáneo del de momentos anteriores es sólo el hecho de que la originalidad de una obra de nuestro tiempo no se establece de acuerdo a su propia forma, sino a través de su inclusión en un determinado contexto, en una determinada instalación, por medio de su inscripción topológica. (Groys,2008, p.5)

La instalación como forma predilecta del arte contemporáneo responde a la posibilidad de presentarse a sí mismo. La instalación presenta la coyuntura particular que el artista desea retratar desde la materialidad del entorno ya que encierra todo lo que circula en su contexto de forma tal que este decide qué incluir o dejar afuera, ya sea imágenes o cosas que transitan en el mundo cotidiano en un ejercicio de recontextualización de un determinado espacio, en una

institución artística, un establecimiento privado o el espacio público. Esto convierte al artista en soberano, quien decide de manera subjetiva el uso de los recursos que se encuentran por fuera del ámbito artístico. De este modo, la instalación se configura como una toma política de construcción de narrativas en relación a lo que presenta y las estrategias poéticas que utiliza para ello. Esto permite la inclusión de infinidad de elementos como pinturas, fotografías, material audiovisual, objetos, esculturas cerámicas, entre otros. Esta característica de transformar en arte todo lo que se encuentre dentro de ella le otorga la capacidad de producir sentido a partir de la disposición de sus elementos mediante las estrategias poéticas y retóricas que propone el artista.

Esta práctica artística tiene como objetivo desentramar los procesos que han configurado la contemplación estética de la barda norpatagónica desde adentro. Paisaje que se contrapone a lo verde de las alamedas resultado de los sistemas de riego desarrollados por los inmigrantes europeos. La barda, territorio donde predomina el viento y la aridez, es uno de los tantos paisajes que contiene la norpatagonia, una región vasta que va desde la costa hasta la cordillera.

Como mencionamos en los capítulos anteriores el paisaje es una construcción cultural, este surge de la mirada mediada por las artes. Sin embargo las miradas estetizadas de la Patagonia responden

a la imponente belleza de las montañas, los glaciares y el inmenso mar. Por eso al igual que los artistas analizados en párrafos anteriores mi propuesta busca visibilizar esta región por medio de estéticas emancipadas, promoviendo un ejercicio de revisión de la mirada.

Este trabajo aspira a romper con el imaginario del sur como un “desierto”, en construcción desde las campañas militares decimonónicas que instauraron la idea de los pueblos originarios como salvajes y enemigos a quienes había que eliminar en pos de una Patagonia productiva y “civilizada”. De esta forma, el imaginario del país se basó en un espacio “vacío” a ocupar por nuevas industrias sostenidas por los inmigrantes europeos quienes sí eran considerados capaces de realizar ese trabajo productivo y, a la vez, llevar cultura.

A estos modelos de crecimiento industrial nacional focalizados en las producciones energéticas, frutícolas y textiles, que promocionaban la integración, homogeneización y modernización del país²⁰; los sucedieron modelos productivos extractivistas los cuales replican el terricidio de sus antecesores.(Mellado,2015)

A su vez en la actualidad, frente a esta nueva oferta laboral que promete estabilidad y bienestar económico, sumado a la

²⁰ Eran modelos que copiaban prototipos europeos y estadounidenses para ubicarse en una posición competitiva en el mercado partiendo de la base del territorio patagónico como un reservorio de recursos a la espera de ser aprovechado por el trabajo de los inmigrantes.

propaganda de una Patagonia for export, surge un crecimiento del mercado inmobiliario que avanza sobre el paisaje y evidencia la brecha social y cómo el acceso a la tierra se tornó de carácter elitista y extranjero. (Perren,2007)

Es por esto que resulta urgente la representación de aquellos paisajes esquivos y de echar luz en esos relatos que no son los oficiales y/o hegemónicos, para así retratar el paisaje desde esos recovecos que eran silenciados, ocultos o simplemente ignorados.

En este sentido *Palimpsesto de la norpatagonia* tiene dos instancias: una de instalación y otra de proyecto de obra.

La instalación en un gesto político está pensada para la Sala Gabriela Erazum del Centro de Artes de la Municipalidad de Cipolletti, edificio en el que se encuentra la sede de la Universidad Nacional de Rio Negro. Allí se cursa la Licenciatura de Artes Visuales a la que pertenece este Trabajo Final de Grado.

Desentramar un paisaje implica mostrar todas las capas que a este se le yuxtaponen, en este sentido habitar el espacio universitario y municipal de arte evidencia una parte de la escena local de arte, que se afianza en las ciudades aledañas de Neuquén y Fiske Menuco donde encontramos otras escuelas de arte, una sede del Museo Nacional de Bellas Artes y múltiples espacios estatales, privados y autogestivos de arte. Dándonos la primera pista que la

norpatagonia no es un espacio desértico, más bien un territorio intrincado que habilita a la revisión de su propio imaginario.

A la obra se ingresa atravesando la sala, la cual es una ventana y puerta vidriada, que se encontrarán obturadas por tela no tejida cubierta con arcilla. La arcilla de la barda será pegada sobre la tela no tejida permitiendo ver su textura. Este gesto busca enfatizar el carácter catalizador de la instalación, pretende que al ingresar el espectador deje sus preceptos atrás y se adentre al acontecimiento estético.



detalle de la textura de la tela no tejida cubierta de arcilla

En una de las paredes laterales encontraremos una serie de pequeños cuadros, los cuales contienen imágenes y cardos disecados que las personas con las que me vinculo en mis diferentes actividades me fueron acercando cuando comencé a hacer los objetos escultóricos de cerámica con la misma forma de esta especie vegetal.

Esta pared es una de las más importantes de la instalación porque vislumbra los primeros resultados de esta investigación que ponen en valor el poder transfigurador del arte, sostenido en la posibilidad de que a partir de un gesto artístico las personas puedan comenzar a observar su entorno desde otra mirada. Como quienes salen de la anestesia cotidiana, las personas que brindaron su colaboración fueron encontrando cardos camino al trabajo, en la esquina de la casa, en las caminatas en la barda, en la chacra aledaña, aquello que estuvo todo el tiempo se vio develado por la construcción de un dispositivo estético.



En la pared del otro lateral, una serie de fotografías del resultado de la intervención performática en la barda, donde se instalaron los cardos de cerámica. Esta intervención en el paisaje pretende desarrollarse profundamente en una segunda etapa la cual mencioné párrafos anteriores como proyecto de obra, donde los cardos permanecerán en diferentes sitios de la barda para así ser encontrados por transeúntes que habitan dicho territorio, también se proyecta la posibilidad de introducir en el interior de cardo un papel con un interrogante, que de pistas o interpele de forma más directa al espectador sobre el paisaje para propiciar la deslocalización y forzar una mirada más atenta sobre ese espacio. En este sentido , una referencia muy valiosa -debido a su reflexión sobre el paisaje de la meseta norpatagónica- son las premisas que propuso la artista neuquina Julieta Sacchi en su intervención de sitio específico titulada Museo Meseta al cubo.

Dicha experiencia artística convocaba a los espectadores mediante coordenadas a asistir a una exhibición en la meseta, donde la artista no estuvo presente, sino que sobrevoló el lugar en una avioneta registrando el evento desde las alturas. Quienes asistieron se encontraban con una serie de cubos de papel plegados que contenían frases escritas. Un gesto que invitaba a los espectadores a tomar contacto con el lugar y con el presente. Los textos que se podían encontrar decían: "¿Últimamente te fijaste de verdad en el

horizonte?", "Observa cómo mira la otra gente", "¿Ya miraste el cielo hoy?", "Quédate en silencio entre la gente. Siente lo que te revelan".

Teniendo esto en cuenta, las premisas que se prevén encontrar en los cardos enuncian: ¿Qué aroma tiene la jarilla?, ¿Cómo se define la barda a un foráneo?, ¿Es mi tierra del mismo color que la tuya?.



fotografía impresa de la serie *palimpsesto de la norpatagonia*

En el centro de la sala se esparcirá arcilla extraída de la barda y sobre ella una carretilla que en su interior contendrá más arcilla y seis de los cardos escultóricos realizados en cerámica de diversos tamaños.



Imagen de referencia de los elementos que componen el centro de la instalación

En la pared del fondo, que se percibe al ingresar a la sala, se proyectará la pieza de videoarte que se filmó en la intervención realizada en la barda y el sonido del mismo invadirá todo el espacio.

Las luces serán focalizadas, para que la sala quede siempre en penumbra generando un tiempo y espacio parecido a la mente, este gesto pretende que los espectadores pongan el cuerpo en el recorrido de la instalación incidiendo en la curiosidad y la exploración de los objetos que conforman la muestra.



Palimpsesto de la norpatagonia minuto 1.08

La pieza videográfica de 4.29 minutos de duración se desarrolla como una intervención performática en la cual un personaje protagonista simboliza a los seres humanos y su necesidad de preservar el paisaje. Por ello su rostro se encuentra cubierto

con un velo de tul despojándose de su individualidad y convirtiéndose en un ser en el que se puedan identificar los espectadores.

La elección del cardo como vegetación autóctona que preservar nace del análisis de aquellas especies nativas y aquellas foráneas. El cardo es una planta que popularmente se considera autóctona, sin embargo es lo que en el libro *Plantas de las bardas de la Norpatagonia: guía de reconocimiento* de Diana Roglich (2021)²¹ se denomina exóticas asilvestradas, clasificación que reciben las especies foráneas provenientes de otros ecosistemas, que habiendo sido introducidas accidental o voluntariamente en este, se han adaptado y prosperan de modo espontáneo. De esta forma se pone en cuestionamiento nuestra percepción y en muchos casos la desinformación por los elementos que nos rodean y conforman nuestro paisaje cotidiano.

El transformar el cardo en un objeto escultórico cerámico, refuerza la ironía de tratar de conservar algo que es perecedero. Si bien al realizarlo en esta nueva materialidad, la vegetación ya no cumple el ciclo natural y puede conservarse por más tiempo, la cerámica es un medio frágil, que se quiebra, cachea y rompe por contactos bruscos.

²¹ Libro que fue escrito por el grupo de estudios de plantas silvestres Maiupe de la provincia de Rio Negro, la investigación se llevo a cabo entre 2009 y 2019 bajo la coordinacion de Diana Roglich, Maria Inés Márquez y Silvia Jones.

Los tamaños variables son consecuentes con lo orgánico de la flora, son imágenes exacerbadas, sus tamaños no son reales, pero el aumento le otorga grandilocuencia al objeto, pero sobre todo al gesto que sucede después, una vez que los cardos son implantados en la barda.



Palimpsesto de la norpatagonia minuto 3.06

La barda pretende ser retratada desde la sensibilidad y afectividad, un espacio inmenso, de gran variación de formas, vegetación, texturas, olores, un paisaje en el que se superponen diversidad de sentidos, tiempos, historias. La decisión de que el video transcurra en la barda del este neuquino responde a la necesidad de evidenciar los usos que hacemos de los recursos naturales. Este territorio que queremos conservar engloba diferentes modelos, encontramos modificaciones sutiles pero modificaciones al

fin en la búsqueda del entretenimiento, el ocio y esparcimiento de la gente, senderos, luces, fracturas y edificaciones para realizar senderismo, para andar en motocross, en esa misma barda a pocos metros, rutas que atraviesan, casas que avanzan, en pos de modelos extractivistas y necesidades habitacionales, avanzamos, avasallamos, pero nunca reflexionamos; somos la generación del antropoceno²² y todo inclusive lo que pretendemos resguardar gira en relación a nosotros mismos.

El videoarte como herramienta para crear nuevas narrativas en el paisaje permite esconder profundos mensajes bajo percepciones que atienden a lo sublime, lo grandilocuente, lo bello, siguiendo el conceptualismo que caracteriza al arte contemporáneo. La ubicuidad de la imagen en movimiento hace presente aquellos recovecos, que en otros dispositivos, nos son ocultos y mediados por el recorte.

Al inicio y al final se incluyen imágenes tomadas por dron, las vistas aéreas que si bien no son nuevas, ya que las introdujo la fotografía anteriormente, son rasgos propios de los paisajes contemporáneos que utilizan el videoarte como dispositivo, ya que permite una mirada global, cruda, y pone en valor al ser humano frente su entorno.

²² Entendida como la época definida por la elección humana. El antropoceno es una época geológica que una parte de la comunidad científica denomina como el periodo cuaternario en la época terrestre debido al impacto global que las actividades humanas han tenido sobre los ecosistemas terrestres.



Palimpsesto de la norpatagonia minuto 0.20

Si bien el video parece ir a un ritmo pausado más lento que el normal, el tiempo es el tiempo real de la acción, que interpela al espectador que se encuentra habituado al consumo de imágenes en tiempos veloces, cortos y sobre todo acelerados, impuestos por los diversos medios de comunicación y potenciado por las redes sociales. Esto tiene dos intenciones: por un lado obligar al espectador a detenerse, cambiar su ritmo vertiginoso y volver a observar el paisaje que lo rodea; por el otro, enfatizar el carácter ritual de la acción.

El sonido revela otra capa del palimpsesto, el viento que envuelve este territorio, un viento patagonico que lleva y trae, que si escuchamos con atención en su contacto con las piezas nos devuelve un sonido dulce que producen las cerámicas, que ahora habitan y conforman el paisaje.

Este video arte es uno de los tantos dispositivos que colabora con la construcción de imaginarios sobre el paisaje. Enunciado desde mis propios sentires busca desentramar aquellas narraciones, discursos e imágenes que atraviesan mi propio territorio, un territorio propicio para la revisión de su presente desde las marcas temporales y espaciales que lo atraviesan. Echa luz a aquellas dimensiones que solo son posibles a través de las producciones artísticas. Una invitación a mirar con ojos atentos lo cotidiano, lo cercano, lo presente, a revisar el pasado, lo propio y lo colectivo.



Conclusión

Comprender que el videoarte es un medio que se ha desarrollado en paralelo al arte contemporáneo nos permite acercarnos a su definición como práctica artística, lo que significa que es una forma de expresión creativa que se incluye dentro del amplio abanico que tienen los artistas visuales para crear sus propias narrativas y transmitir sus sentires. La definición que se desarrolla en este trabajo final de grado señala que el videoarte no está limitado a la tecnología del video, sino que también se pueden utilizar otros soportes tecnológicos relacionados con la producción o reproducción de la imagen en movimiento. Esto se debe a que el videoarte es un género híbrido que se relaciona con otras formas artísticas, como la performance, la danza y la instalación por nombrar algunos.

De esta manera entendemos que el videoarte es una categoría blanda y permeable que se encuentra en proceso de cambio constante. Esto se debe a los avances propios de la tecnología del video y a que los artistas continúan experimentando con nuevas formas de utilizar este medio para el desarrollo de sus poéticas personales. De esta forma entendemos que el videoarte es un medio que se adapta bien a las características del arte contemporáneo, entendiendo a éste como un arte que trabaja sobre y desde el presente, atendiendo a los síntomas de la coyuntura propia del artista y su tiempo. El arte contemporáneo configura un escenario de posibilidades basado en

la maleabilidad de sus fronteras y la puesta en valor de las expresiones plurales. Rehúye a delimitaciones oscilando en lo permanente transitorio, fomentando el ejercicio de reflexionar sobre sus cruces e intersecciones desde la pluralidad de posiciones, las cuales pueden mutar y originar múltiples alternativas de lectura.

A partir de estos dos vértices es que este trabajo final de grado se propuso analizar aquellas operaciones poéticas del videoarte en el desmontaje de preceptos hegemónicos en la concepción del paisaje.

El paisaje sucede como un acontecimiento discursivo para el desarrollo de poéticas de los artistas visuales contemporáneos. Una noción dinámica, que muta según el régimen escópico de determinado momento histórico. Su forma de percibirlo, representarlo y valorarlo depende de los medios, imaginarios y juicios que imperan en cada época. El mismo se encuentra condicionado a la mirada humana, por ende a la experiencia; su vinculación no es solo con el espacio, sino también con el tiempo, el propio tiempo.

En este sentido, para el arte contemporáneo el paisaje se percibe como un palimpsesto que engloba el entramado de relaciones sistémicas y culturales. Problematisa sobre ciertas narrativas en relación a la construcción del paisaje, creando nuevas cartografías desde diferentes lugares geopolíticos de enunciación, que pluralizan y complejizan el imaginario en relación a un determinado territorio.

Nos encontramos ante un giro conceptual que renuncia a la mirada preciosista del paisaje, lo que permite acceder a otros recovecos y dimensiones que se encontraban latentes pero eran inaccesibles para el espectador. Se logra una mirada más compleja que refleja los sentires y pensamientos tanto del artista como de la época.

La visión contemporánea del paisaje permite desentramar el proyecto de la modernidad que construye una imagen del mundo que en los países de Latinoamérica está signado bajo los procesos de colonización. Dicho proceso se vale de las imágenes para establecer las ideas sobre ciertos territorios. En el caso de la Patagonia, territorio en el que se centra esta investigación, fue establecida como una marginalidad de una nación, un terreno desértico y homogéneo.

Teniendo esto en cuenta, el foco de este trabajo estuvo puesto en identificar obras que desarman la idea de totalidad sobre la Patagonia como también en aquellas que rompen la imagen romantizada de este paisaje. Para ello, se seleccionaron por proximidad y accesibilidad obras *ad hoc*, que atienden a lo múltiple, lo específico y lo situado para desmitificar la esencia generando nuevas narrativas, utilizando la tecnología como disparador para reflexionar sobre las diversas capas de percepción del paisaje. Tales producciones conforman un repertorio de operaciones artísticas que atienden a palimpsestos determinados que contribuyen a la

construcción de una memoria colectiva. Parten en la mayoría de los casos de construcciones históricas para hacerlas hablar de otra forma. Todas tienen en común el uso de la imagen en movimiento y el sonido como elementos que permiten acceder y superponer las capas de la realidad de forma tal que sea posible problematizarla.

En este sentido *Palimpsesto de la norpatagonia* es un dispositivo que nos permite pensar el paisaje del Alto Valle desplazando preceptos antiguos. Esta noción puede deconstruirse y resignificar gracias a una mirada situada, que permite desprenderse de imaginarios estandarizados -el desierto como duna y arenas- y de significados retóricos impuestos por narrativas coloniales. Es gracias a estas nuevas imágenes del desierto que emergen dentro del espectro de lo imaginable que le permite ingresar al terreno de lo real.

Contribuir a este nuevo imaginario es un desafío para quienes habitamos este territorio, que implica atender e interiorizarse en los intersticios del presente. En este aspecto la obra que desarrolla este trabajo final de grado propone nuevas miradas sobre un suelo común a partir de textos e imágenes de viejos y nuevos modelos.



Bibliografía

AGAMBEN, G. (2011) ¿Qué es lo contemporáneo? En G. Agamben, *Desnudez* (pp. 17-29). Adriana Hidalgo editora.

ALONSO, RODRIGO. (2004) *Hazañas y peripecias del video arte en Argentina* disponible en <http://www.roalonso.net/es/videoarte/incaa.php>

AUMONT, Jacques (1992), *La imagen*, Barcelona: Paidós

BENJAMIN, Walter (1994) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. Discursos interrumpidos*, Barcelona, Planeta.

BESSE, Jean-Marc. (2006) "Las cinco puertas del paisaje". En *Paisaje y pensamiento*, coordinado por Simón Marchán Fiz y Javier Maderuelo, 145-171. Madrid: Abada.

CABRERA, Gustavo Javier; *La meseta como paisaje: emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi*; Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes. Centro de Producción e Investigación en Artes; *Artilugio* (Córdoba); 7; 9-2021; 96-114

CLARK, Kenneth. (1961) *Landscape into Art*. Boston: Beacon Press.

DELEUZE, Gilles, (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós Comunicación.

DELEUZE, Gilles, (1984) *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 2*, Barcelona: Paidós Comunicación.

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2006) *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Traducido por Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

DUBOIS, Philippe (2001) *Video, cine, Godard*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

GATTAS VARGAS, Maia (2021), Tesis de doctorado "Una constelación de imágenes monstruosas. Arte contemporáneo y paisaje en la región del lago Nahuel Huapi".

- GIUNTA, A. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? Fundación arteBA.
- GIUNTA, A. (2020). *Contra el canon. El arte latinoamericano en un mundo sin centro*. Siglo Veintiuno Editores.
- GÓMEZ ECHEVERRI, Nicolás. 2017. *Decir el lugar: testimonios del paisaje colombiano*. Bogotá: Banco de la República.
- GROYS, B. (2008). *La topología del arte contemporáneo*. Esferapública.
<http://esferapublica.org/nfblog/la-topologia-del-arte-contemporaneo/>
- GROYS, B. (2016a). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Caja negra.
- GROYS, B. (2016b). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja negra.
- JIMÉNEZ, José (2010), *Teoría del arte*, Madrid, Tecnos/Alianza.
- LA FERLA, Jorge (comp.) (2008), *Historia crítica del video argentino*, Buenos Aires, Fund Eduardo F. Constantini.
- , (2007), *El medio es el diseño audiovisual*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires. Cátedra La Ferla.
- LOPEZ MATO, Tamara (2009), *Técnica: video*, Buenos Aires, Olmo Ediciones.
- LONGONI, A. ((Longoni, 2014)). *Vanguardia y revolución: arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.
- LONGONI, A. (junio de 2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie* N°6. ISSN 2115-6395. <https://journals.openedition.org/artelogie/1348>
- LONGONI, A. y MESTMAN, M. (2010). *Del Di Tella a "Tucumán arde"*. Vanguardia artística y política en el 68 argentino. Eudeba.
- MACHADO, Arlindo, *Convergencia y divergencia de los medios*, disponible en
http://www.eictv.co.cu/miradas/index.php?option=com_content&task=view&id=473&Itemid=89
- MALOSETTI COSTA, Laura (2005), "¿Un paisaje abstracto? Transformaciones en la percepción y representación visual del

desierto argentino" en Batticuore, Graciela, Klaus Gallo, Jorge Myers (eds) *Resonancias románticas. Ensayos sobre historia de la cultura 1820-1890*

MADERUELO, J. (2005). *El paisaje. Génesis de un concepto*. Madrid, España: Abada Editores.

MICHAUD, Ives (2007), *El arte en estado gaseoso*, México, FCE.

MELENDO, M. J. (diciembre de 2018). Lo exhibido en cuestión. Poéticas de sitio específico que interpelan el mirar. *Otros logos. Revista de estudios críticos*. N° 9. 176- 180. ISSN 1853-4457.

MELENDO, M. J. (diciembre de 2019). Pensar al arte latinoamericano: desafíos en presente. Entrevista a Andrea Giunta. *Otros logos. Revista de estudios críticos*. N° 10. 176- 180. ISSN 1853-4457.
<http://www.ceapedi.com.ar/otroslogos/Revistas/0010/12%202019%20Andrea%20Giunta.pdf>

MELENDO, M. J. (septiembre de 2019). El arte ante los contextos y las temporalidades. En búsqueda de un pensar situado: una lectura de Byung-Chul Han. *Artilugio*, N°5. 19-31. ISSN 2408-462X.
<https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/25314>

MELLADO, Luciana Andrea. (2015). *Patagonia se dice en plural*. Comodoro Rivadavia. Edición del Autor.

OLIVERAS, Elena (2005), *Estética. La cuestión del arte*, Buenos Aires, Ariel.

PERREN, J. (2007) *Un desarrollismo genérico en la Patagonia. Pragmatismo y dependencia financiera en la economía neuquina (1960-1991)*. XI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Tucumán. <https://cdsa.aacademica.org/000-108/1024.pdf>

RAMÍREZ VELÁZQUEZ, B. R. y LÓPEZ LEVI, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Universidad Nacional Autónoma de México.

RICHARD, Nelly (2014), *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte*, Santiago, Ediciones Universidad Diego Portales.

ROGER, Alain. (2007) *Breve tratado del paisaje*. Madrid. Biblioteca Nueva.

ROGLICH, Diana. (2021) Plantas de las bardas de la Norpatagonia: guía de reconocimiento. Viedma. Fondo Editorial Rionegrino.

ROJAS VALENCIA, P. A. (2019). Variaciones del paisaje: arqueología del paisaje en la creación artística. Cuadernos De Música, Artes Visuales Y Artes Escénicas, 15(1), 126-157.
<https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae15-1.vpap>

TICIO, Escobar. (2020), *Aura latente*, Asunción, Centro de Artes Visuales Museo del Barro.

TORRES, Alejandra (comp.) (2015), *Poéticas del movimiento*, Buenos Aires, Librería.

TUERO, Sol; PICCINI, Jorge (2021), *Patagonia, Bariloche*, Bex Fotografía.

Corpus audiovisual (en orden de aparición)

Desandar la frontera (2020) Lombard Mariana,

Del Atlántico al Pacífico

Cumullu

Pulmarí o Paso de los Andes

<https://vimeo.com/desandarlafrontera>

Marcar la cancha - Pereira Gastón (2020)

https://www.youtube.com/watch?v=QaCATaqJTck&ab_channel=gastonpereira

Re(volver) (2023) Navias Natalia - Filloy Delfina

https://drive.google.com/file/d/1I4pLgIcd1KBRC3unheYEXSAjsy8_tv55/view?usp=drive_link

Palimpsestos de la Norpatagonia (2023) - Bohlmann Tamara

https://drive.google.com/file/d/1pX4_ztTnY2bqmZTAT8EGi95p2-nmi4FF/view?usp=sharing

Idea y dirección : Tamara Bohlmann

Performer : Romina Tealdi

Cámara : Emiliano Gaboardi , Pablo Orellana, Julia Turner

Edición : Mauro Manestar , Tamara Bohlmann

Asistentes de producción: Pilmaiquen Garcia, Luciana Cruces Pauleti
Eliaz Herredia



UNRN

Universidad Nacional
de **Río Negro**