

## **Articulaciones Estéticas para una Espiritualidad Sublime. El paisaje contemporáneo en el arte patagónico a partir de la fotografía y el muralismo**

### **Aesthetic Joints for a Sublime Spirituality. The contemporary landscape in Patagonian art from photography and muralism**

Aldo Enrici, Cintia Romano, Graciela Ciselli, Daniela Ciancia, Damián Ricardo, Martha Espinosa, Juan Romay Coca  
*aenrici@uarg.unpa.edu.ar*

*Recibido: 07/05/2018. Aceptado: 04/03/2020*

#### **RESUMEN**

El presente escrito conlleva parte de las conclusiones pertenecientes al proyecto interdisciplinar 29A340 "Formas De Comprensión de la Identidad. Paisaje, Arte y Patrimonio Cultural en Patagonia". Se expondrán características del arte paisajista en hitos sobresalientes. Posteriormente se mencionaran las características del arte contemporáneo en artistas de la Patagonia que tienen en cuenta la presencia del viento como espiritualidad. Se desarrolla para eso el concepto de "espiritualidad sublime". El mismo está basado en la articulación de los conceptos estéticos de "sublimidad" y "espiritualidad" de impurezas. Los exponentes seleccionados para este caso son teóricos de lo sublime: Longino, Kant, Burke y del principal expositor de la interioridad intelectual del artista: Vasili Kandinski. El desarrollo de los significados de paisaje en el mundo occidental es un proceso de cambio en las tecnologías de percepción y modos de representación. A esto se añaden las relaciones sensitivas con mediación entre el espectador y el espacio cultural y material. La cambiante historicidad del paisaje como de la identidad de la comunidad patagónica son características definitorias de la corriente que sostenemos. Específicamente nos referiremos a obras de dos artistas patagónicos: Mario Baigorria en fotografía y Dolores Morón en Muralismo.

**Palabras clave:** Arte; Paisaje; Patagonia; Espiritualidad; Sublime; Viento.

#### **ABSTRACT**

The present writing involves part of the conclusions pertaining to the interdisciplinary project 29A340 "Forms of Understanding of Identity. Landscape, Art and Cultural Heritage in Patagonia ". Characteristics of landscape art will be exhibited in outstanding landmarks. Subsequently, the characteristics of contemporary art will be mentioned in Patagonia artists who take into account the presence of the wind as spirituality. The concept of "sublime spirituality" is developed for that. It is based on the articulation of the aesthetic concepts of "sublimity" and "spirituality" of impurities. The exponents selected for this case are theoreticians of the sublime: Longino, Kant, Burke and the main expositor of the intellectual interiority of the artist: Vasili Kandinski. The development of landscape meanings in the Western world is a process of change in perception technologies and modes of representation. To this are added the sensitive relationships with mediation between the spectator and the cultural and material space. The changing historicity of the landscape and the identity of the Patagonian community are defining characteristics of the current that we sustain. Specifically,



we will refer to works by two Patagonian artists: Mario Baigorria in photography and Dolores Morón in Muralismo.

**Keywords:** Art; Landscape; Patagonia; Spirituality; Sublime; Wind.

## INTRODUCCION

El objetivo de este artículo es la articulación de los dos conceptos estéticos. Ellos son “sublimidad” y “espiritualidad”. Se apela a teóricos de lo sublime: Longino, Kant, Burke y de la interioridad: Vasili Kandinski. En el escrito se realizará un desarrollo panorámico de los significados de paisaje en el arte occidental. Se propone mostrar cómo la historicidad del paisaje como de la identidad de la comunidad patagónica son características definitorias de la corriente que sostenemos. Específicamente nos referiremos a obras de dos artistas patagónicos: Mario Baigorria en fotografía y Dolores Morón en Muralismo. En ambos casos se expondrán características definitorias del arte paisajista regional. En ambos casos se intenta reconocer elementos constantes: el viento, la migración, la producción extractiva, la impureza residual.

El campo conocido como “estudios sobre el arte paisajista” es muy vasto e involucra en la actualidad un intenso intercambio disciplinar a partir de la producción artística y la crítica de arte. El paisaje existe en tanto sea interpretado, aunque sin los elementos de la naturaleza no habría nada que interpretar. Originalmente el paisaje es natural y opuesto al orden humano. Es preciso, como bien lo estima Navarro Bello (2004), indagar las determinaciones culturales, sociales e históricas de la percepción del paisaje. Las actuales definiciones del paisaje nos llevan a reconocer su valor como bien cultural, híbrido o ambiguo.

Existe un renovado interés por el paisaje, que las más de las veces, se vincula a una nueva utilización del paisaje. El paisaje presupone una capacidad interpretativa, vale decir, una apertura a la lectura de la naturaleza. Concepto que se considera vacío. De modo territorial el paisaje implica una pre-comprensión del todo si lo que se quiere es pasar a una fenomenología de lugares no intervenidos culturalmente. Puede utilizarse de muchas maneras, como producto turístico, como recorte científico de la naturaleza, como horizonte hacia el cual vamos permanentemente, como espectáculo pictórico, el cual nos sirve de marco para nuestras intenciones.

Metodológicamente, en este texto, el paisaje se concibe –en correspondencia con lo señalado– como un producto social. Se habrá de interpretar como el resultado de una transformación colectiva de la naturaleza y de su percepción. El paisaje es “proyección cultural de una sociedad en un espacio determinado” (Nogue, 2007, 12). Ha dejado de ser algo que se contempla para pasar a ser algo que se construye. Se interviene, se intenta que esa intervención genere cambios de conciencia en el espectador. Este es su sentido hermenéutico. Los sujetos, son en última instancia los llamados a apropiarse del paisaje.

Estos paisajes serán heredados a las generaciones futuras (Leal, 2011). Se debe proteger el paisaje y analizar sus diferentes variables, para preservar de mejor manera la memoria histórica de nuestras sociedades contemporáneas. Se construirá una fenomenología del paisaje dentro una línea de tiempo clásica. La misma se utilizará para mostrar diferencias en la noción de paisaje. Los paisajes ayudan a estudiar el comportamiento de las especies sintientes y sus interacciones con el medio que los rodea (Wagner & Fortin, 2005). Se

destacan los estudios acerca de las dinámicas espaciotemporales de los paisajes. Los mismos entregan importantes datos sobre la memoria de los territorios (Leal, 2005). Los procesos ecológicos y la heterogeneidad medioambiental. Esta situación ha querido manifestarse desde el arte.

## CONTEXTO HISTÓRICO

De acuerdo al estudio comparativo entre pintura taoísta y romanticismo de María Teresa González Linaje (2005), la obra del escritor chino de Wang Wei (415-443) supone el antecedente más importante en la teoría estética de la pintura del paisaje, imbuida de un carácter trascendental. Este gran amante de la naturaleza preconiza lo que iba a ser siglos más tarde el sustento de la pintura taoísta de paisaje. Su famosa obra *Xu hua* o *Disertación sobre la pintura* que es un ensayo sobre la pintura del paisaje, manifiesta que las pinturas no son producidas por un simple ejercicio de habilidad manual, sino que deben corresponder a fenómenos del universo.

La forma de un objeto debe fusionarse primero con el espíritu, tras lo cual la mente la transforma de distintas maneras, (González Linaje, 2005: 104). El nacimiento de la pintura paisajista moderna depende de condiciones esenciales: por un lado la "laicización" de los elementos del paisaje, y por otro, la invención de la "perspectiva lineal" (Agustín Berque, 2009). En "la Anunciación" de Fra Angélico, fechada en el siglo XV, la naturaleza aparece conectada con evidencia a la religión, específicamente al pecado original, manteniendo los rasgos medioevales de la peligrosidad de la naturaleza en cuanto a su incitación al pecado. El paisaje natural se muestra como algo de menor valor intelectual y moral.



Fig. 1. Fra Angélico. La Anunciación (1423). Museo del Prado. Madrid, España

Al seguir la obra de Fra Angélico (Fig.1.) notamos que el paisaje se aproxima conceptualmente a la naturaleza no humana o no cultural. Está a un costado que el sol no irradia (el costado izquierdo o siniestro) del retablo, en el que yace el alumbramiento de la virgen. El paisaje está casi en penumbras, donde no llega el sol. Adán y Eva salen descoloridos y avergonzados, como si estuvieran expulsados del paraíso por sucumbir a las tentaciones de la naturaleza, que se presenta en una condición frondosa. Han perdido humanidad, motivados por tanta vitalidad salvaje. A Adán y Eva los abochorna la situación en la que se encuentran.

Fra Angélico incursiona en la perspectiva aérea, una forma de representar el paisaje que "es una las formas convencionales de generar ilusionismo óptico del espacio desde el marco de lo bidimensional durante esta época y más allá, en los siglos XVI y XVII" (García, 2013, 59)

hay un acortamiento decreciente para producir sensación de profundidad. La ventana de la habitación corresponde al punto de fuga, a la vez que sirve para generar diferentes planos con base en el tratamiento espacial de lo lleno o vacío en relación al interior de la habitación. Más contundente es el de Los desposorios de la Virgen de Rafael Sanzio de Urbino. La representación es muy mecánica y muy calibrada. Para enlazar la parte superior de la tabla con la inferior se usan losas del pavimento, que subrayan la fuga de perspectiva, y de las apropiadas disposiciones de las figuras.



Fig. 2. Los Desposorios de la Virgen. (*Lo spozalizio della Vergine*) Rafael Sanzio, 1504. Temple y óleo sobre tabla con unas dimensiones de 175 centímetros de alto y 120 cm. de ancho. Pinacoteca de Brera de Milán, Italia.

En el siglo XVII, Claude Lorraine, en cambio, se presenta como un paisajista en búsqueda del “paisaje ideal” (Enrici, 2015). Este autor expone un modelo de paisaje “bello” en el que los elementos se hallan dispuestos de manera grandiosa y formalizada (Fig.3.) para que sirvan de marco apropiado a figuras sacadas de la historia, con un estatus neoclásico, arquitectura grecorromana junto a un mar perezoso y un sol tenue. Para Baena (2015) el concepto de paisaje ha estado casi siempre unido a la construcción: el de su renacimiento con Giotto, paralelo al nacimiento de las ciudades; el surgimiento del gusto neoclásico por las ruinas, representado por los paisajes de Claude Lorraine o Nicolas Poussin.





Fig. 3. Claude Lorrain. “Puerto con el embarque de la reina de Saba”, de (1648). (*National Gallery, London*).

Nicolás Poussin (Fig. 4) es un pintor que resulta crítico. Se trata de una pintura textual, apoyada en un pasaje bíblico o mitológico que es preciso conocer. Pero, además, el tratamiento de la Naturaleza en un período histórico en que, por así decirlo, el paisaje no se había inventado aún, o está en sus albores, requiere una aproximación por parte del espectador muy diferente a la que estamos acostumbrados a realizar. De Lorraine toma Poussin algunos de los principios de representación del paisaje, (Esperanza, 2007) como la idea de “caja espacial”: la ordenación de elementos, en distintos planos, desde los bordes del cuadro, que guían la lectura hacia el punto de fuga. En Poussin la Razón tiene un peso mucho mayor. La estructura de los cuadros está regida de un modo geométrico. Estas razones predominan por el momento. A partir de la vehemencia de los paisajes naturales se incorpora la posibilidad de hablar de lo sublime.



Fig.4. Nicolas Poussin. Landscape with the Ashes of Phocion. Walker Art Gallery, Liverpool.



## IRRUPCIÓN DE LO SUBLIME EN EL PAISAJE

El concepto de lo “sublime” en el arte comienza en 1674, fecha en la que Nicolas Boileau-Despréaux traduce y publica el tratado Sobre lo Sublime de Longino (*Traité du Sublime ou du merveilleux dans le Discours*) que es un escrito aleccionador acerca de la retórica. El tratado consiste en una traducción al francés del texto escrito originalmente en griego, atribuido a Longino, Sobre lo sublime (*Περὶ ὑψους*). Está fechado aproximadamente entre los siglos I y III de nuestra era. Lo sublime conduce a la revelación de la angostura del mundo frente al afán del espíritu por elevarse de los márgenes de la naturaleza. La naturaleza hizo nacer en nuestras almas un amor invencible por lo que es grandioso. Para el ímpetu de la contemplación es conveniente traspasar las fronteras del mundo y entonces apreciar cómo nuestro espíritu ha nacido para participar en todo lo extraordinario, grande y bello, para lo cual hemos nacido (Longino, 1992, 202-203). La presencia moderna de lo sublime tiene un referente exclusivo en Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y de lo bello”.

El mismo es un tratado sobre estética, escrito en 1757 por Edmund Burke. Burke utiliza la idea de “sublime” como contrapuesta a la idea de lo “bello”, aunque a un mismo nivel. Lo sublime se presenta como una amenaza relativa a la conservación del individuo, atribuible a una belleza inconmensurable, que genera miedo exagerado. El deleite que proviene del espanto sublime se distingue tanto del puro pavor como del placer positivo. Supone la distancia y el encontrarse a resguardo de los poderes, las dimensiones o espacios que perturba. El autor utiliza la palabra inglesa *astonishment*. El concepto implica la suspensión de todos los movimientos del ánimo en la forma de asombro. El asombro, que luego será propuesto por la antropología como referencia al encuentro con “lo otro cultural” (Malinowsky, 1922). Lo sublime “lejos de ser producido por nuestros razonamientos, los anticipa y nos arrebatada mediante una fuerza irresistible. El asombro es el efecto de lo sublime en su grado más alto (Burke, 1987, 42).

El romanticismo explora lo sublime e hace de esta categoría algo esencial en el arte, buscando en adelante la espiritualidad del paisaje sin recurrir a escenas religiosas obvias. William Turner pinta el ejército de Aníbal cruzando los Alpes en plena tempestad. Aníbal y su ejército no se ven. La tormenta de nieve es absoluta, el sol se muestra pálido. Es poco lo que se puede reconocer de ese cruce mirando el cuadro. Todo queda supeditado a la imaginación ayudada por el conocimiento histórico de la proeza, que ha de suponer una fuerza natural de lluvia, nieve y viento aplastando una vanguardia militar, imposible de representar mediante el arte hasta ese momento. El cuadro no presenta diagonales ni líneas horizontales o verticales, las figuras son poco distinguibles, lo que hace dificultoso mantener puntos de referencia para la observación del cuadro.



Fig. 5. William Turner: 1810-1812. Tempestad de nieve: Aníbal y su ejército cruzan los Alpes. Óleo sobre lienzo. *Tate Gallery of London* (Reino Unido).

Emmanuel Kant expone la diferencia entre el sentimiento de lo bello y lo sublime en el arte, aunque a diferencia de Burke, de una forma jerárquica. Lo bello y lo sublime no son opuestos. Lo sublime, ontológicamente o estéticamente, está por encima de lo bello, al igual que una sensación sublime está por encima de la sensación de encuentro con algo bello. Puede mencionarse el siguiente caso: La tragedia se distingue de la comedia, pues excita el sentimiento de lo sublime frente a la comedia que es tan solo bella y excita la sensación de bienestar alegre y pasajero. En el contexto de grandes pintores románticos como Caspar David Friedrich y William Turner (Fig.5.) aparecen paisajes de encuentros con el poder de la naturaleza, tormentas, viento, nieve, locomotoras cruzando el desierto, militares cruzando los Alpes. Kant publica en 1790 su *Crítica de la facultad de Juzgar*. Allí considera los aspectos trascendentales de lo sublime en una jerarquía superior a lo bello.

Lo suficientemente grandioso resulta imposible sintetizar desde la imaginación en una comprensión estética. Hablamos de los eventos inconmensurables (como la libertad o la grandeza política), cuya captación completa resulta imposible más que por grandes por imposibles de medir, como si las dimensiones fueran más de las posibles. La imaginación no alcanza a comprender estas experiencias. No se trata de experiencias científicas, sino de imposibilidades de la imaginación para sintetizar esas experiencias especialmente naturales en elementos paisajísticos, como una cadena de montañas, una nevada intensa, el mar agitado, la fuerza indoblegable del viento.

“El sentimiento de lo sublime en la naturaleza es, pues, respeto hacia nuestra propia destinación... lo que hace, por así decir, intuible la superioridad de la destinación racional de nuestras facultades de conocimiento por sobre la más grande potencia de la sensibilidad (Kant, 1952,171)”.

La presencia inabarcable del espectáculo sublime, rebasando el límite de la imaginación se sigue de una angustia ante el reconocimiento de nuestro ser débilmente enfrentado a la inmensidad. Según Kant la experiencia de lo bello conlleva un sentimiento de promoción de la vida, en cambio el sentimiento de lo sublime es un placer que solo surge del impedimento de las fuerzas vitales, lo cual es semejante a Burke. “El ánimo no es tan atraído como repelido

por la experiencia sublime, implicando una admiración o respeto, ante lo inimaginable, algo que puede ser denominado placer negativo” (Kant, 1952: 159).

Estos atisbos que sobrepasan la imaginación, nos acercan a lo Trascendente, de lo cual solo la Razón está en condiciones de comprender. Lo trascendente en contraposición a lo inmanente, designa aquello que se encuentra más allá de los límites de la conciencia y del conocimiento. Dicho término posee significación en la filosofía de Kant, quien, como vimos, consideraba que la cognición humana no era capaz de penetrar en el mundo trascendente de las cosas en sí. El impresionismo como estilo resalta el paisaje en momentos especiales e irrepetibles (Fig.6.), como podrían ser considerados los momentos de admiración ante algún momento que no se llega a captar del todo (Monet, 1998). Inicialmente el impresionismo genera obras con la sensación de un trabajo inconcluso, de un “boceto” intentando plasmar la sensación del artista frente a efectos inusitados, mediante el uso de pinceladas cortas donde el color se impone a la forma.

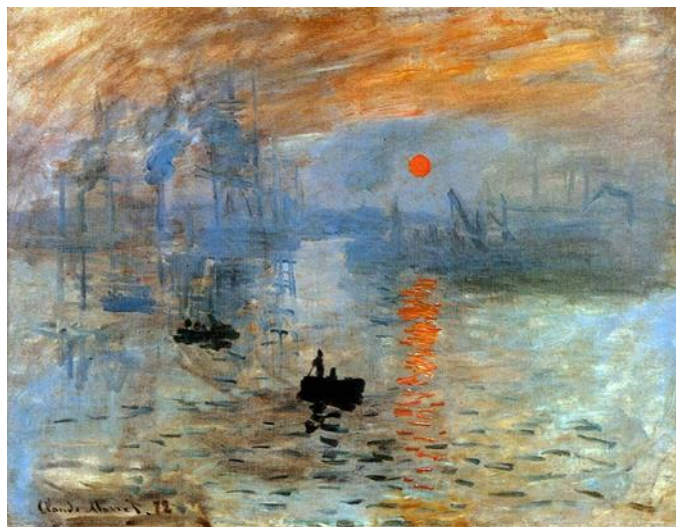


Fig. 6. Monet, Impresión: sol naciente. 1872 (National Gallery, Londres).

Varios pintores impresionistas incorporan al nuevo género el “paisaje urbano” como panoramas de colores fundidos de la ciudad, tratando de evitar figuras o observando las impresiones excitadas del hombre técnico moderno, como si fueran incamptables en su totalidad, debido al predominio de colores diversos sin un contorno figurativo preciso, como si se despojaran de figuras definidas. Berthe Morisot es una notable impresionista cuyas pinceladas mostraron inicialmente trazos cortos y rápidos, posteriormente largos y desiguales (Fig.7.). El trabajo de Morisot intenta que los bordes exteriores de sus pinturas quedaran sin rescindir, permitiendo que se viera y acrecentara la sensación de brevedad, lo más alejado de toda pose o permanencia del objeto a pintar (Mongan 1960: 20).





Fig. 7. Berthe Morisot . *Día de verano*, 1879, National Gallery, Londres

La ausencia de figura y el predominio de realidad exterior fugaz indican el comienzo para que las sensaciones propias de los artistas se manifiesten en una suerte de movimiento que busca lo expresivo. El arte visual puede mostrar el estado del espíritu, la depresión, la ansiedad, la alegría, la furia. Los primeros artistas expresionistas dejan ver un malestar, un encierro, que podemos considerar propio del sujeto que ha sido rebasado por verdades científicas, por el mundo objetivo externo, por la desaparición del contenido interior o espiritual. Vasili Kandinski en 1910 publica *De lo espiritual del arte*, sentando las ideas fundamentales del arte abstracto, en el que se sostiene que cualquier representación figurativa perjudica la manifestación de la espiritualidad del alma, - lo cual remite a una afirmación filosófica de sentido Augustiniano- con lo cual el artista debe expresarse sin hacer referencia alguna. (Kandinsky, 1960).

### ESPIRITUALIDAD E INTERIORIDAD DE LO SUBLIME



Fig. 8. Primera Acuarela abstracta. Kandinski, 1910. Primera acuarela abstracta. Propiedad privada, París.

En la concepción de Kandinski (Fig.8.) cuando se renuncia a las formas convencionales de lo bello en cuanto agradable, una necesidad interna nos impulsa hacia lo interior. Los artistas convencionales reconocen en esta manifestación un afeamiento, cuya explicación puede

advertirse desde que el hombre se ha sentido siempre atraído [...] por las cosas exteriores: ha permanecido ajeno a su necesidad interna." (Kandinski, 1960: 32–33).

Kandinski atraviesa desde el arte el límite impuesto por la representación, del mismo modo que Kant, Burke y Longino. Intenta mediante escritos manifestar que el arte debiera ser expresión espiritual de sentimientos sin el límite formal de la figura. Como consecuencia distingue dos elementos en la conformación de la obra de arte: el interno y el externo. El interno está conformado por la “emoción del espíritu del artista”, la cual tiene la capacidad de evocar una emoción similar en el observador – sensación que llamamos sublime-. Las emociones son captadas por los sentidos, el puente entre lo inmaterial y lo material es la obra que a su vez, también se constituye como puente entre lo material (el artista y su obra) y lo inmaterial: en este último caso la emoción del visitante. El elemento interno, como principio espiritual, se desarrolla en la obra de arte hasta promover el elemento externo o sensación sublime.



Fig.9. Barnett Newman, “Vir, Heroicus, Sublimis”. Óleo sobre tela, 1950

## EL RETORNO DE LO SUBLIME

En 1951, Barnett Baruch Newman pinta una tela de 2, 42 metros por 5, 42 metros a la que denomina *Vir Heroicus Sublimis* (Fig.9.). A principios de los años sesenta, sus tres primeras esculturas se titulan Here I, Here II y Here III. Otro cuadro se llama *Not Over There, Here*, dos cuadros tienen por título *Now* y otros dos *Be*. Jean Françoise Lyotard (1998) aborda desde estas obras lo sublime. Reconoce que su desarrollo ya está presente en Kant de modo filosófico y en Burke de modo psicológico y empírico. Burke es empirista o psicologista para el análisis de lo sublime. En su consideración hace posible pensar que la presunción de lo muy doloroso, aunque todavía no experimentado, constituya el sentimiento de lo sublime. Lo sublime sería la amenaza latente de algo absolutamente peor, un asombro de carácter paralizante, como efecto de lo sublime en su grado más alto (Burke, 1987,42).

Jean F. Lyotard, está cercano a Burke. Se expresa motivado por la búsqueda de relación entre el arte posmoderno y la desaparición de “criterios racionales típicos” a partir del Holocausto (un mal inimaginable o absoluto). Lyotard descubre el germen de las vanguardias en filósofos y pensadores anteriores. Logra encauzar las influencias o los cambios de la noción de lo sublime. Se propone dar cuenta de cómo reaparece la palabra “sublime” en la pluma de un pintor como Barnett Newman, artista neoyorquino de la década de 1940 (Lyotard, 1998: 98). Para responder a la pregunta tenemos que mostrar nuevamente la noción de sublime en el arte del siglo XX. La expresión artística no puede suplirse por otras nociones. Es más bien un acontecimiento que constituye la constelación histórico-ontológica en la que nos movemos.

La “muerte del arte” nos atañe no podemos dejar de tener en cuenta al menos en su expresión (Vattimo, 1986). En lugar de entrañar una muerte prevista implica la desaparición del arte como reflejo o denuncia para dar lugar a la propuesta de “despegue espiritual”. La expresión anterior se vuelve más amplia en una posición de explosión paisajística de la realidad (Askins, 2014).

A continuación observamos una fotografía antigua de principios del siglo XX, en la que un tren de carga se mueve a demasiada velocidad. El tren cruza una llanura calmada y casi vacía, en la Patagonia. De este modo deviene la necesidad de considerar ese espacio fotografiado como fuerza de la imagen constitutiva de una apertura histórica de una época ocurrida. En ese momento:

“un tren de frente con una vía diagonal que se abre, como una línea óptica interesada en la locomotora, utilizando una fuga visual que desmantela las pilas de fardos de lana, que pacientemente yacen en la meseta...” (Enrici, Ciselli, 2010)



Fig. 10. “Tren y fardos”. Fotografía de 1916. Colección privada.

La fotografía “Tren y fardos” (Fig.10.) de lana hace resonar un espacio desde una argumento local, como la conexión entre los apilados envoltorios provenientes de la esquila y el empaquetamiento y su embarque con un medio de transporte que ha de llevarlos hacia algún puerto internacional, a comienzos de siglo XX. El punto de fuga contrasta el horizonte llano de la Patagonia con la salida “furiosa” del tren de carga. La fotografía vuelve a la muestra de un mismo conflicto entre estabilidad y despegue, que Heidegger muestra desde la ciudad hacia lo local y lo comarcal (*Ortschaft und Gegend*). En otros términos, la búsqueda de volver la mirada hacia prácticas regionales ancestrales y a las tradiciones locales respectivas. Salirse de la ciudad en la que se ha estado “libremente apurado” para volver al lugar al que se pertenece buscando “un funeral rural”, un “claro forestal” lejos de la ciudad (Sloterdijk, 2001).

En la fotografía “tren y fardos” acaece el espacio como un nuevo orden, que implica la fuga hacia la libertad territorial que la fotografía impone a través del humo que va en sentido contrario al tren. La humareda como indicador impresionista fundamental de que los fardos y el humo se quedan mientras la máquina se aleja hacia la ciudad puerto. Nuestra fotografía asume la instancia de ornamento, típica de la instancia del arte, desde lo fugaz hasta lo kitsch, por cuanto se trata de una circunstancia pasajera, técnicamente captada. Gianni Vattimo enuncia el giro espacial [giro paisajístico. Es el espacio el que se vuelve a determinar a sí mismo] en la filosofía heideggeriana en su conferencia sobre El arte y el Espacio (*Die kunst*



*und der Raum*), (1969). La obra de arte es entendida como inauguración inconmensurable de mundos históricos, como poesía que "hace época", que impone un paradigma al que pocos acceden inicialmente, mediante la insinuación de la perduración del conflicto entre mundo y tierra (Vattimo, 1986: 74).

## LA ESPIRITUALIDAD DE LA IMPUREZA EN PATAGONIA



Fig. 11. "Senado analiza norma que prohibirá bolsas plásticas en la Patagonia: 90% termina en vertederos". Fotografía, periódico digital "El Ciudadano". Marzo 6, 2017. CHILE. Disponible: <https://www.elciudadano.cl>. Consultado el 9 de marzo de 2018.

De acuerdo a Richard Rorty la realidad es, desde el punto de vista posmetafísico, indiferente a las descripciones que hacemos de ella. Nos manejamos con las descripciones más que con la realidad (Rorty, 1991). El yo, en lugar de ser expresado adecuada o inadecuadamente, es creado por el uso de un léxico. "la verdad es algo que se hace", más que algo que se encuentra. Del mismo modo en una producción estética. Un gran número de manifestaciones determinantes del arte contemporáneo podría consistir precisamente en el hecho de hacer pasar al centro, al punto focal de la percepción, lo que generalmente permanece en sus márgenes" (Vattimo, 1986,79). El arte como apertura sensible de espacios históricos deja de llevar como tema a los héroes históricos o a los paisajes eternos. A cambio, se refiere a los accesorios, a los procesos y sus descartes históricos recuperados, lo que se transformó en residuo, o la gran fuga de un tren que lleva materias primas al mundo, lo cual se repite entre la localidad pueblerina y la globalización (localidad y comarca).

Ad Reinhardt, teórico, pintor y autor de "Doce reglas para una nueva academia" afirma en una entrevista "I'm merely making the last painting which anyone can make". Unido a las doce reglas (no textura, no pincelada o caligrafía, no dibujo, no formas, no diseño, no colores, no luz, no espacio, no tiempo, no tamaño ni escala, no movimiento, no objeto, sujeto ni cuestión alguna) (Reinhardt, 1975). Dejaba extremadamente restringido el campo de la pintura a la pureza. La pintura ha sido consumada. Queda el mundo de la tridimensionalidad. Un mundo que propicia así la aparición del Minimalismo.

El arte se inquieta por significar el proceso desde lo espiritual de lo emocional en el interior del autor a lo material, y de lo material a la emoción sublime, como manifestación del sentimiento interior de la razón intentando captar experiencias que sobrepasan la imaginación representativa en el público. La obra de arte justifica la existencia de lo excluido a la doble



cara de la tecnología, entre la innovación y lo residual en la impactante corta duración de toda innovación, lleva al sentimiento de asombro interior del autor-receptor contemporáneo: nos concentramos menos en el producto y más en la noción de proceso y descarte, en los subalternos propios de su experiencia y contingencia.

Existe una cadencia que nos lleva a demandarnos por Las impurezas que esparcen las grandes corporaciones, a interpelarnos por las bolsas, cajas, embalajes, por las viejas tecnologías, que tiran a la basura nuestros vecinos. Como ejemplo podemos mencionar la viejas placas de ordenadores, carcazas de computadoras, viejos smartphones, o las livianas bolsas plásticas que ni siquiera son reciclables, que envuelven alimentos, regalos, frutas, que provienen del supermercado, y que implican su despegue de la utilidad menor de envolver para llegar a la finalidad de despegarse de su función menor para “soltarse en obra”. El español Francisco de Pájaro (Fig.12.), con el nombre artístico “Art is trash” (El arte es basura) hace arte con impurezas. Articula lo que se encuentra en las calles: colchones, bolsas de basura negras y trozos de cartón tirados en Barcelona, Londres o Nueva York le sirven de motivo para hablar del consumismo.



Fig. 12. Francisco de Pájaro, “Art is trash” (consulta: 07 de marzo de 2018. disponible, [https://verne.elpais.com/verne/2017/04/17/articulo/1492443724\\_545950.html](https://verne.elpais.com/verne/2017/04/17/articulo/1492443724_545950.html))

En la Patagonia se da de un modo extendido el caso de las bolsas plásticas de los supermercados, esparcidos por la llanura esteparia ventosa, que ha sido tema de una producción fotográfica de muchos artistas. El artista Mario Baigorria hace una propuesta llamada “Sobre los vientos”.



Fig.13. Mario Baigorria. Fotografía en monocromo. 2006.

<https://docplayer.es/74013912-Discursivos-los-territorios-en-america-latina-interculturalidad-comunicacion-e-identidad-mabel-garcia-barrera-francesco-maniglio-editores.html>

“Sobre los vientos” es una colección de obras realizadas por el fotógrafo patagónico Mario Baigorria a partir de la esteticidad de algunos de estos materiales que adoptan formas de acuerdo a los azotes ventosos, como una forma de explicar la resistencia inteligente. Se trata de una obra acerca de este fenómeno tan particular como los vientos en la Patagonia Austral, pero en cuanto a su poética los vincula con las formas enroscadas de las bolsas plásticas. El autor trabaja sobre negativos. Genera una sensación “fantasmática”, sin figura definida, al modo de lo establecido por Kandinski. No parece una crueldad climatológica sino una danza sofisticada. No obstante son bolsitas de plástico enredadas en las espigas y púas de alambre, por el viento.



Fig. 14. Mario Baigorria, 1996. De la colección “Sobre los vientos”. Negativo en blanco y negro. Colección Museo de Arte Eduardo Minnicelli. Río Gallegos, Argentina.

No podemos valorar el significado del viento únicamente desde la actualidad. Deberíamos buscar antecedentes que marquen cómo el viento se ha convertido en una fuerza espiritual en el sentido de Kandinski, como un “soplar interior” (*spirare*: soplar). Mediante nuestros sentidos captamos un cierto titubeo de las formas, un giro sobre sí mismas. Es el momento en el que nuestros sentidos pueden materializar el invisible soplo que las sostiene, aquello que es progreso. Del tiempo como dimensión del espacio nos trasladaríamos a una cierta percepción del tiempo (Mercader, 2014, 291). Sentimos la Patagonia como un lugar desértico, con migraciones humanas permanentes, deshabitado, ventoso. La Patagonia alcanza la dimensión de paisaje desterritorializado, en cuanto producto “construido” con un sentido sobre una preexistencia que supera nuestra imaginación. Las ciudades no están limitadas a tener sus colindes en el desierto patagónico.

Las ciudades irrumpen el límite territorial del desierto. En la Patagonia Austral el viento sopla constantemente. En algún momento se puede observar la demarcación del viento en los ornamentos casuales. Los envoltorios plásticos han esparcido su contingencia sobre el espacio deshabitado en el fluir del tiempo. Es en el mismo fluir del tiempo donde debemos prestar atención, si es que queremos dar con él realmente. Esto significa que para dar cuenta del tiempo real, como duración pura, tenemos que considerarlo en su estado cualitativo (duración experimentada por la conciencia) y no en su estado cuantitativo a través de categorías espaciales (Jorge, 2013). La puesta en escena del espíritu se hace Sujeto del devenir. Llevadas de aquí para allá por el viento, hasta quedar atrapadas en alambrados, en

las astillas y espinas, que las perforan. Quedan flotando como hojas de un modo dúctil, como si se enhebrara una danza de pequeños banderines a lo largo de los cercados.

La artista plástica Dolores Ocampo se ocupa de la territorialidad patagónica desde el concepto de “despegue”. Ocampo es oriunda de la provincia de Buenos Aires a fines de 1930. Ha realizado exposiciones individuales en Comodoro Rivadavia, Rawson, Trelew, Buenos Aires, La Plata, Río Gallegos. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en el País y en el exterior. El primer mural de Dolores Ocampo fue presentado en el año 1975, en un concurso que hizo el Municipio de Comodoro Rivadavia. Se titulaba “Homenaje a Comodoro Rivadavia” y estaba ubicado a la salida de Comodoro Rivadavia, en un espacio al aire libre que fue tapado en 1980 al refaccionar el edificio donde había sido pintado.

La obra resultante no es de difícil comprensión, al no tener un referente naturalista inmediato. Ello explica que fuera el “cubismo urbano” el primero de los movimientos artísticos que abordara. Aunque con una exégesis por parte de la “crítica”, llega a considerarse el discurso escrito tan importante como la misma práctica artística. Todos los movimientos artísticos de vanguardia vinieron acompañados de textos críticos que los explicaban. Dolores Ocampo se atreve a la articulación de supuestos conflictos. Expone sin tensiones la dificultad de tal convivencia. Desde esa composición resuena aquella indiscutible virtud natural de cierta ciudad que involucra un cerro con nombre indígena, (*Chenque*) junto a un puerto, con un centro cívico intenso. Un paisaje de fondo supera lo previsible y permite desde la conjunción paisajística el enlace social.

“ la búsqueda formal era un mestizaje entre el cubismo tardío y ciertos realismos diversos. Esa mezcla, que explotó en el muralismo mexicano, ha tenido entre nosotros una gran extensión...Loly, en esa dirección, puso imagen a todos los ideales comunitarios.” (Tuñón, 2012).



Fig. 15. Dolores Ocampo. Patagonia Despegue. Mural en Aeropuerto de Comodoro Rivadavia.

En el mural Patagonia Despegue (Fig.15) se propone un espacio protagónico a una mujer de cuerpo atlético. Se abre de manos, con un pelo inquietado por el clima. Le sobresalen dos pómulos circulares, como dos respaldados cojines indígenas para reposar del viento. Frontal como una estatua egipcia, guiando la llegada y el despegue. Yace con una torre de control aéreo por detrás. El viento se manifiesta en el cabello suelto y libre, en la chalana del cazador de pulpos y peces, con su gorro y su brazo fuerte. Lamida por el agua la red extrae artesanalmente la riqueza a compartir. El despegue está enfatizado por figuras evidentes como el sitio del mural, que es el Aeropuerto de Comodoro Rivadavia, por los aviones, la



escalera, trabajadores mirando hacia arriba. Hay un optimismo mágico al que convoca un ovino sobre una nube, una característica que encarna el deseo y la imaginación. Levantar vuelo no es una idea menor, implica un fundamental momento por llegar en el que la cercanía al sol se realice.



Fig. 16. Dolores Morón Ocampo. Cien años perforando la tierra. Mural en Comodoro Rivadavia.

La sublimidad se experimenta en lo que está por despegar. El encuentro entre aviones y aboriginalidad, genera el despegue como mestizaje entre lo industrial y lo telúrico. En el surgimiento de la perforación petrolera (fig.16) se hace notar la dificultad de fuga. No hay posibilidad geométrica para el escape de la lectura. Hay una poética de lo extractivo. Se percibe en un punto concreto de unión espiritual. En la alucinación se suelta la tierra a la producción sin perder el interior. La metáfora extractiva nos hace atender algo que antes no habíamos considerado suficientemente (Enrici, 2017, 67), que enriquece la “endolexis”. Al respecto, una metáfora permite el acceso desde el plano cultural en que se maneja el espectador. La experiencia tiene en cuenta la metáfora como un nombre nuevo. Para “nosotros” nos hace comprender la relación de lo que estudiamos con otra cosa que ya habíamos concebido. En este caso Dolores Ocampo sortea dificultades muralistas para lograr fusionar horizontes.

## PARA CONCLUIR

Hemos visto cómo el paisaje ha pasado a ser el elemento articulante entre lo espiritual y lo sublime. La espiritualidad de que nos habla Kandinski constituye la fuerza interior que deviene obra de arte, pero que suele tener contenciones. La figura, cuanto más geometrizada y prevista, más ocasiones encuentra para detener al espíritu en su intención genuina. No está mal que digamos que el espíritu es muy próximo a la idea de *libido*, que se sublima mediante el súper-yo figurativo (Freud, 2011). A su vez lo sublime es aquello que genera una sensación inabarcable en su totalidad. Lo sublime por tanto genera respeto o miedo en cuanto constituye una experiencia fuera del límite de la percepción. También conforma la instancia por medio de la cual es posible un salto cultural, aunque dicho salto cueste ser explicado, o sea inefable.

En el caso de la Patagonia, las impurezas que el viento remolina permite la sublimación de lo residual en arte. El viento permite la estetización de los deshechos (bolsas plásticas, petróleo,

industria). No obstante, esta dispersión de residuos lleva a la idea de lo sublime en sentido negativo (como mal absoluto según Lyotard). De acuerdo al prólogo del catálogo sobre *Global Conceptualism*, (1999), se puede hablar de un conceptualismo que no hace desaparecer lo material. No obstante permite la redefinición de su rol como transportación de significado.

La desmaterialización se convierte en un instrumento fusionado con el arte, en un camino de revitalización. Hay manifestaciones que no permiten ser explicadas totalmente, pero que provocan nuevas expectativas, precisamente porque no se derivan de condiciones anteriores “la civilización solo avanza porque hay a quienes no les importa que lo que digan parezca raro, irracional, irreductible a la conversación. Acaso esto es lo que quiso decir Hölderlin cuando escribió lo de que ‘lo que permanece lo fundan los poetas’” (Rorty, 2001, 63).

Lo sublime constituye una experiencia en ocasiones superior a nuestra capacidad de aceptación. Lo poético y, por tanto, lo sublime, es fundador de lo que queda cuando se han ido los dioses creadores de condiciones de verdad, -insiste Rorty-. Lo anterior implica que, cuando ya no se cree en lo trascendente los hombres desde acciones provocadas por el arte generan nuevas sublimidades en este desierto, tanto real, como religioso, como humanístico.

Reconocemos como equipo la necesidad de fortalecer experiencia en las nociones utilizadas de paisaje, sublimidad y espiritualidad. Adecuarlas cada vez mejor a las diferentes construcciones contempladas por las disciplinas de los integrantes. Puesto que se trata de un grupo interdisciplinar. Se trata de nociones vinculadas inmediatamente al arte. No obstante tienen presencia desde el turismo, la economía, la geografía, el psicoanálisis, la sociología. Por otra parte la Patagonia Austral atraviesa una etapa de notoria abundancia de residuos. Las ciudades no están preparadas para tanta migración. La ciudad [en numerosos casos de la Patagonia Austral] no ha respondido a políticas de planificación urbana y ordenamiento del territorio (Cáceres et al, 2019). Tampoco existen políticas ni acciones definidas.

## BIBLIOGRAFÍA

- ASKINS, R. A. (2014). *Saving The World's Deciduous Forests*. New Haven: Yale University Press.
- BAENA, F. B. (2015). “Límites del paisaje”. *Estudios sobre Arte Actual*, (3), 8.
- BERGSON, H. (2013). *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Flammarion.
- BERQUE, A. (2009). *El pensamiento Paisajero*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BURKE, E. [1754] (1987). *Indagación Filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*. Traducción, introducción y notas de Menene Gras Balaguer, Madrid, Tecnos.
- CÁCERES, Alicia. P., AMPUERO, C., FRIAS, P., NORAMBUENA, M., MELGAREJO, G. (2019). Vulnerabilidad ante precipitaciones extraordinarias, en una ciudad intermedia de la Patagonia Austral Argentina. *Informes Científicos Técnicos-UNPA*, 11(1), 82-105.
- ENRICI, A. (2015). “El turista como crítico de arte”. *Revista Reflexiones Marginales*. UNAM, México.

- ENRICI, A., CISELLI, G (2010). Hermeneutic UNPA publicaciones.unpa.edu.ar) N°9. Fotografía patagónica de la actividad obrera en tiempos del bicentenario. <http://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/view/24>.
- ENRICI, A. (2017). La solidaridad y la metáfora como ejes de territorialidad en Latinoamérica. En GARCÍA Barrera, Francesco Maniglio (Editores). Los Territorios Discursivos de América Latina.
- ESPERANZA, R. (2007). Poussin, paisajes de la razón. Exposición de Nicolás Poussin. Comisario: Pierre Rosenberg. Museo de Bellas Artes de Bilbao. Plaza del Museo, 2. Bilbao.
- FREUD, S. [1926] (2011). Inhibición, síntoma y angustia. Amorrortu. Madrid.
- GARCÍA, H. M. (2013). La representación gráfica del espacio: hacia la humanización del espacio urbano a través del arte efímero. Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte, 8(11), 52-65. <https://www.redalyc.org/pdf/2790/279029761005.pdf>
- GLOBAL CONCEPTUALISM. Points of origins (Catalog). New York. Queen's Museum of Art, 1999.
- GONZÁLEZ LINAJE, M. (2005) La pintura de paisaje: del taoísmo chino al romanticismo europeo: paralelismos plásticos y estéticos. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. [https://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as\\_sdt=0%2C5&q=GONZ%3%81LEZ+LINAJE%2C+M.+%282005%29+La+pintura+de+paisaje%3A+del+tao%3%ADsmo+chino+al+romanticismo+europeo&btnG=](https://scholar.google.com.ar/scholar?hl=es&as_sdt=0%2C5&q=GONZ%3%81LEZ+LINAJE%2C+M.+%282005%29+La+pintura+de+paisaje%3A+del+tao%3%ADsmo+chino+al+romanticismo+europeo&btnG=)
- HEIDEGGER, M: (1969) Die kunst und der Raum (el arte y el espacio). St Gallen Erler Verlag. 1969
- I MERCADER, A. (2012); Kandinsky y la evolución de la forma. [http://libroesoterico.com/biblioteca/autores/kandinsky\\_wassily/tesis\\_Doctoral\\_%20La\\_Evolucion\\_y\\_la\\_forma.pdf](http://libroesoterico.com/biblioteca/autores/kandinsky_wassily/tesis_Doctoral_%20La_Evolucion_y_la_forma.pdf)
- JORGE, F. S. (2013). La puesta en escena del espíritu. Sujeto del devenir en Bergson. Cuadernos del Sur - Filosofía 42, 143-160 (2013), ISSN 1668-7434. <http://revistas.uns.edu.ar/csf/article/view/1550>
- KANT, I [1790] (1952). Crítica de la facultad de juzgar. Caracas, Monte Ávila.
- KANDINSKY, V. {1910}, (1960), De lo espiritual en el arte. Buenos Aires: Ediciones Galatea Nueva Visión.
- LA RUBIA, L. El sistema de la homogeneización, la estetización del mundo, la desilusión estética y las psicopatologías de la hiperexpresión. En Sáez, L/Pérez, P./Hoyos, I. (eds.), Occidente enfermo. Filosofía y patologías de civilización, München, GRIN Verlag GmbH, 2011, pp. 115-124] <http://digibug.ugr.es/handle/10481/19722>
- LEAL, C. O. (2011). Estado del arte en las conceptualizaciones del paisaje y el paisaje urbano. Una revisión bibliográfica. GeoGraphos: Revista Digital para Estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales, 2(7), 1-17. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3646670>

- LONGINO [1642](1992): Del Sublime. Ed. de C. M. Mazzucchi, Milán, Vita e Pensiero, Università Cattolica.
- LYOTARD, (1998). “Lo sublime y la vanguardia”. En: Lo inhumano: charlas sobre el tiempo. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- MALINOWSKI, B. [1922] (1961). Argonauts of the Western Pacific. An account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagoes of Melanesian New Guinea. Penguin Publishing Group. Londres.
- MONET, C (1998). Monet in 20th century. Yale, University Press.
- MONGAN, E. (1960). Berthe Morisot, Dibujo, Pasteles, Acuarelas. Nueva York, Shorewood Publishing.
- NAVARRO BELLO, G. (2003). Una aproximación al paisaje como patrimonio, identidad y constructo mental de una sociedad. Revista de Diseño Urbano y Paisaje. Vol. 1, N° 1. Centro de Estudios Arquitectónicos, Urbanísticos y del Paisaje, CEAUP. Chile.
- NOGUE, “El paisaje como constructo social”. En La construcción social del paisaje, Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 2007.
- REINHARDT, A., Art-as-art: the selected writings of Ad Reinhardt, Berkeley, University of California Press, 1975.
- RORTY, R. (1991). Contingencia, Ironía y Solidaridad. Barcelona, Paidós.
- RORTY, R (2001) La belleza racional, lo sublime no discursivo y la comunidad de filósofos y filosofas. Logos. Anales del Seminario de Metafísica.
- SLOTERDIJK, P. (2001) Nich gerettet. Versuche nach Heidegger. Suhrkamp, Verlag, Frankfurt am Main, 2001).
- TUÑÓN, J.L. (2012).”Los Servicios del Arte”. Blog. Imágenes de obras. Recientes y anteriores. Artículos de estética. Crítica de la cultura. Entrevistas. Avisos.  
<http://joseluistunon.blogspot.com.ar/2012/04/los-servicios-del-arte.html>
- VATTIMO, G.1986. “Ornamento y Monumento”. El final de la modernidad. Barcelona, Gedisa.
- WAGNER, H. & FORTIN, M. J. (2005). Spatial Analysis of Landscapes: Concepts and Statistics. Ecology, n° 86 (8), 2005.  
<https://esajournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1890/04-0914>