

antesis

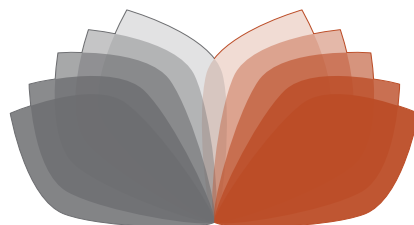
paisaje y cultura



efímero



Nº 4 - año 4
septiembre 2020
El año de la
pandemia

**Director editorial**

Hernán Lugea

Realización

Ana Aymá, Hernán Lugea,
Úrsula Moreyra, Ignacio Fleurquin

Edición, diseño y armado

Véronique Celton

Colaboran en este número

Martín Simonyan; Matilde Marín y Jimena Ferreiro; Arturo Peruzzotti; Juan Pablo Pettoruti; Eduardo Ottaviani, Jesica Ledesma y Gabriel Burgueño; Mauricio Corbalán.

Foto de tapa: Facundo Parnes, con amable autorización,

<https://efepefoto.myportfolio.com/>

Gracias a:

Ángela Copello, Olafur Eliasson y Minik Thorleif Rosing, Aimé Olguín, Marcelo Montenegro, Sonia Ramos Baldarrago, Julio Le Parc, Gustavo Ramírez.

Créditos fotográficos: excepto indicaciones contrarias, las imágenes son parte del Archivo Antesis. La revista no pretende pasar por alto los derechos de autor y busca siempre pedir autorización a quienes los detentan. Pedimos disculpas por los casos en los que no los encontramos.

Derechos de reproducción: Los contenidos, textos e imágenes podrán ser reproducidos total o parcialmente con el consentimiento expreso de sus autores.

Antesis es propiedad de Hernán Lugea.

Contacto

contacto@antesis.com.ar

Domicilio legal: Juan Bautista Alberdi 3078, CABA (1406).

Registro DNDA e ISSN en trámite



antesis

f. (Bot.) *Fase* de expansión de una *flor*.
Dícese del momento de abrirse el *capullo floral*.

Es el nombre de un tiempo. Del pasaje de un estado a otro. Casi podría funcionar como la cuarta idea de la dialéctica de F. Hegel, una última fase de esa tríada acuñada originariamente por J. Fichte, que describe la realidad como un proceso circular en tres momentos: tesis, antítesis, síntesis. Y, ahora, antesis.

Si el primer momento es la tesis, *el estar en sí*, la identidad que aparece siempre sin lograr su totalidad, la afirmación que lógicamente es incompleta; el segundo, la antítesis, es la contradicción que niega al anterior, el ser que se sale de sí, se aliena, se objetiva y se convierte en *ser para sí*. Y el tercero deviene del *ser en y para sí*, que en un acto de superación, de síntesis, logra una totalidad real. El cuarto momento podría ser, entonces, una nueva apertura que garantice este movimiento ilimitado del ser de las cosas. Pero *antesis* no pertenece a la familia de las palabras que viven en el mundo de la filosofía. La usaron los franceses, según se sabe, por primera vez, en 1801: *anthèse*. Viene del griego y reúne dos valores: el de flor y el de acción. Es, precisamente, la flor en acción o la acción de la flor. La florescencia o floración, o, podríamos inventar, la *floracción*. El acto de florecer. La antesis es la apertura, en el tiempo mismo en el que sucede. Es el instante en el que se torna visible lo que no se veía, en el que se vuelve existencia lo que hasta entonces no era más que pura posibilidad. Es un intento por detener en un nombre el proceso en el que el ser flor comienza a ser flor, y esto es, también, necesariamente, cuando empieza a dejar de serlo, lanzado en su camino hacia ser fruto. Es, de algún modo, una contradicción. Pero, como dijo Hegel, "sin contradicción no hay mañana".

contenido



4 Este número: Fugaz agazapado, Hernán Lugea

8 El perro de las tres y cuarto. La interpretación sensible de lo efímero en la búsqueda del conocimiento, Martín Simonyan

16 Las tres edades de la belleza, Úrsula Moreyra

25 Dossier fotográfico: Matilde Marín. El fuego que hemos construido, Jimena Ferreiro

36 Mensajes desde el Ártico, Hernán Lugea

Las ciudades de agua. 48
Ensayo sobre una muerte del urbanismo y la resurrección del ecosistema como cultura en la provincia de Buenos Aires, Ignacio Fleurquin

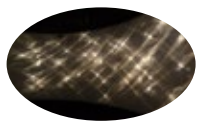
Fuego, Arturo Peruzzotti 64

Lugares: Purpúrea memoria, 72
Ana Aymá, Hernán Lugea

Espectros visibles, 96
Hernán Lugea

Cadáver exquisito: Espacio 104
experimental





- 108 Entrevista: Julio Le Parc, "Si uno agrega muchos efímeros puede dar una cosa sólida",
Hernán Lugea, Ana Aymá



- 128 El afuera y los autores, Juan Pablo Pettoruti



- 138 Tras el paso de la peste.
Notas sobre ciudad, tiempo y pandemia, Ana Aymá



- 145 La enseñanza de lo breve...
paisajes, espacios y sustentabilidad en la formación de arquitectura,
Eduardo Ottaviani, Jesica Ledesma, Gabriel BURGUEÑO

- Paisajes logísticos y comestibles en la era de la plaga,
Mauricio Corbalán 152



- Entrevista: Gustavo Ramírez,
El instante permacultural 167



- Lecturas: Textos con fecha de vencimiento,
Úrsula Moreyra 176

- Pantallas: El color que cayó del cielo, Ana Aymá 178



- Información 182

Fugaz agazapado

Hernán Lugea*

Quizás la palabra “efímero” esté implícita en el ADN de nuestra propuesta, ya que antes, como referencia botánica, es el instante de apertura del capullo floral. En efecto, cuando nos propusimos abordar el tema, la primera imagen que se apareció en mi cabeza es la del paisaje desértico de Atacama transformado en un tapiz de flores, luego de la tan esperada lluvia. Lo que se conoce como desierto florido, en poco tiempo se marchita y desaparece sin dejar huellas más que en el criptosistema;¹ como un respiro latente bajo las rocas. Una imagen mágica y potente.

Es interesante notar que en los dos primeros números de *Antesis*: “*que no se ven*” y “*escalas*”, se abordaron conceptos que de alguna manera se conectan con el de esta nueva publicación. Paisajes que no se ven pero que están ahí, agazapados, esperando su irrupción y que de alguna manera es necesario entenderlos desde varias escalas temporales debido a la fugacidad con que se recluyen a las sombras de lo invisible nuevamente.

* Planificador y diseñador del paisaje, Buenos Aires.

1 Criptosistema es un término acuñado por González Bernáldez, 1978, quien define los componentes perceptibles de un sistema natural como *fenosistema*, “paisaje”, en contraposición, y complemento, con el *criptosistema* que incluye las relaciones subyacentes y los elementos del sistema no perceptibles, de difícil observación.



Algunos de estos paisajes efímeros son cíclicos, otros son singulares, pero todos están en la vereda de los excepcionales. Si existe una norma, aquí no cuenta. La nevada del 9 de julio de 2007 en la ciudad de Buenos Aires nos regaló quizás el paisaje efímero más comentado de los últimos años por los porteños. La norma sepultada dio lugar a lo inesperado, a la fantasía y a la ilusión. Una especie de surrealismo en la calle de todos los días que, por supuesto, cambió la conducta social y el humor de la gente, se podía ver una fascinación. Estábamos maravillados, aun cuando había personas muriendo en la calle a causa de la ola polar. En la foto de portada de este número vemos una captura fantástica que realizó el fotógrafo Facundo Parnes aquel día en Buenos Aires.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que existe un componente subjetivo muy importante en los paisajes efímeros, ya que las personas perciben el territorio con determinada temporalidad, lo cual es una construcción cultural. Podemos intuir que hay circunstancias y manifestaciones que suscitan paisajes efímeros en la cotidianeidad y que, al romper con la misma, tienen ecos profundos en las personas. Quizás en parte, las cosmovisiones del mundo se construyan desde la fuerza simbólica de lo efímero. El Big Bang, la vida y la muerte, los eclipses, el desierto florido...

Por otro lado, el arte recoge el concepto de lo efímero, no solo para interpelarlo como idea, como metáfora, o como símbolo; sino que lo lleva al límite de la manifestación artística cristalizando expresiones de todo tipo que son efímeras en sí mismas. Este hecho no es fortuito. En lo efímero el artista supo encontrar una poética atesorada.



Una vez más nos proponemos abordar un tema con velo filosófico, y una vez más se nos aparece la cultura oriental sobre la mesa. Desde el momento que pensamos en la flor del cerezo, símbolo de lo efímero en la cultura japonesa, nos vimos acompañados por la mirada profunda de los orientales, que se contraponen a nuestro materialismo exacerbado. En lo efímero se encarna un misterio, un disparador, una clave, para pensar y entender el paisaje.

“... ¡Ya sé, no me digas! ¡Tenés razón!
La vida es una herida absurda,
y es todo tan fugaz
que es una curda, ¡nada más!
Mi confesión...”

(Fragmento del tango *La última curda*
Letra de Cátulo Castillo y música de Aníbal Troilo)



El perro de las tres y cuarto

La interpretación sensible de lo efímero en la búsqueda del conocimiento

*Martín Simonyan**

¿Vieron esos videos en donde se puede ver el crecimiento de una planta en pocos segundos? Se llaman *timelapse* (del inglés: “lapso de tiempo”). Se logran fijando una cámara delante del objeto en cuestión y tomando fotografías a lapsos regulares de tiempo durante muchos días para luego reproducirlas rápidamente. Con veinticuatro fotos se puede lograr un segundo de video bastante fluido, es decir, sin que el ojo humano lo perciba como fotos independientes

congeladas en el tiempo. Por lo que, si fijamos una cámara fotográfica delante de nuestro vegetal favorito y tomamos una foto cada dos horas, podríamos reproducir un día de su crecimiento en tan solo medio segundo.

Me fascinan estos videos. Primero aparece una semilla sola en un recipiente traslúcido con tierra. Los primeros segundos parecen no mostrar actividad, luego algo pequeño y blanco asoma de la semilla y al instante se convierte en un hilo que desciende hundiéndose en la tierra con ánimo explorador. En el momento en que se

* Planificador y diseñador del paisaje, Buenos Aires.

ramifica lateralmente, hacia arriba se despliega un pequeño tallo curvo que con fuerza empuja la tierra hacia arriba, como un zombi saliendo de su tumba. Sin darnos respiro (porque a todo esto, las raíces siguen creciendo) surgen las primeras hojas llamadas cotiledones. Vamos a tener que ver el video varias veces para apreciar todas las simultaneidades. Los cotiledones se abren y nuestro cerebro cree que de ahí en más todo va a ser para arriba, pero no. Empieza un bailoteo frenético en espiral que de repente se calma, solo para anunciar que ahí viene algo tremendo: la inauguración de hojas verdaderas con otra forma totalmente distinta a las anteriores. La estructura crece, se complejiza y en la medida en que nacen nuevas hojas, las viejas aumentan de tamaño. Empezamos a notar un pulso constante en donde las hojas se relajan levemente, como si se desinflaran, para luego recuperar su horizontalidad y turgencia. Este pulso continuará observándose durante todo el crecimiento de la planta.

Aunque me sentara frente a la misma planta y no quitara mi vista de ella durante varios días, difícilmente podría comprender todos estos cambios. Todo el despliegue que el video anteriormente descripto nos muestra en pocos segundos requirió de varias semanas de filmación.

Esto plantea un doble problema. Por un lado, la generación de registros, y por otro, su interpretación. Pensemos en el tiempo como una dimensión en la cual estamos inmersos y que se manifiesta a través de los cambios en la materia. Desde esta perspectiva, y como individuo, puedo percibir que ha pasado el tiempo porque algo cambió. La idea del estudio de lo efímero puede ser abrumadora, ya que esa lista de eventos a registrar podría ser infinita. Cada hecho es divisible en sub-hechos. Y, aunque el asunto de la capacidad de registro esté solucionado, la mera acumulación de información no es suficiente.

Entonces, una memoria total de los hechos

—es decir, de los cambios en la materia— no nos ayudaría a comprenderlos. En el cuento de Borges “Funes el memorioso”, el autor describe a un personaje que podía recordar todas sus experiencias con un muy alto nivel de detalle. Pero sobre su propio personaje, Borges dice: “Sospecho, sin embargo, que no era capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer”. Es decir que recordarlo todo nos quitaría la facultad de sintetizar y comparar ideas, obstaculizando toda posibilidad de pensamiento creativo.

El uso de lenguajes, la creación de idiomas, la transmisión oral y luego escrita, la prensa, la computadora e internet conforman una vaga lista de invenciones tecnológicas que han permitido a la especie humana mejorar la capacidad de registrar, almacenar y transmitir eventos. Hemos sido exitosos relatores de nuestro pasado. Creo que actualmente el desafío mayor es qué hacer con toda esa

información. De allí surgen nuevas búsquedas como la minería de datos y la inteligencia artificial. La primera desarrolla técnicas para encontrar valor en grandes volúmenes de información; y la segunda se nutre también de grandes paquetes de información para extraer similitudes y diferencias que permitan tomar decisiones de forma automatizada. Por ejemplo, una inteligencia artificial puede vincular miles de fotos en las que una imagen fue identificada por humanos como una planta, para luego interpretar en una futura foto si el contenido se trata o no de “una planta”. No puedo afirmar que estas búsquedas marquen el camino correcto, pero al menos demuestran una necesidad y un interés común.

Si volvemos a pensar en el video de la planta en desarrollo, nos daremos cuenta de que, para apreciar los movimientos y cambios en su estructura, fue necesario omitir información. El *timelapse* nos ha ahorrado horas y horas



Fotogramas de un video *timelapse* titulado "Bean Time-Lapse - 25 days | Soil cross section".

Fuente: Canal de Youtube Gphace (<https://www.youtube.com/watch?v=w77zPAtVTul>)

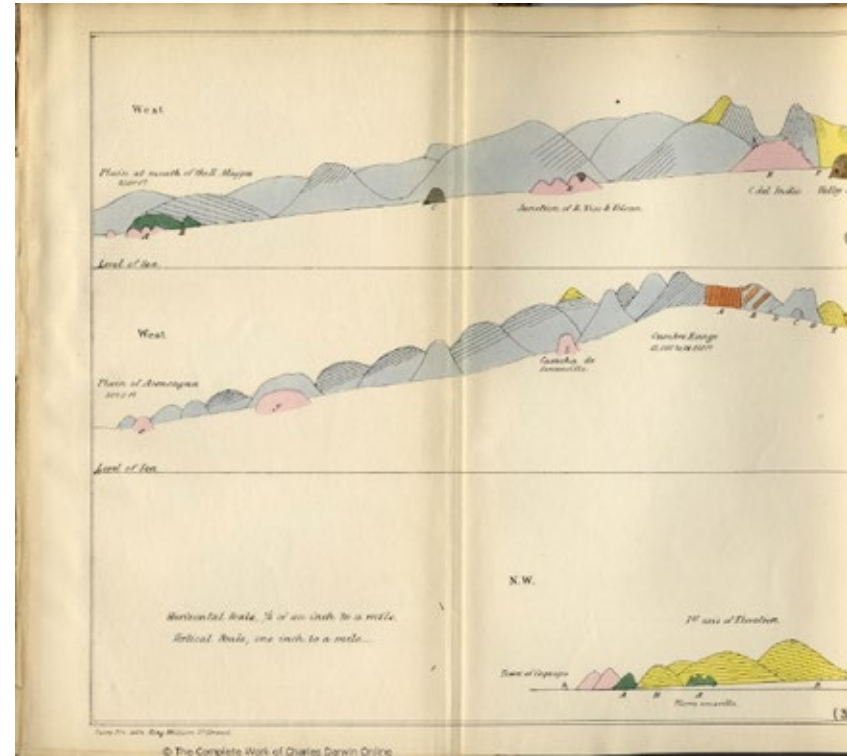
durante las cuales la planta cambia muy poco y, de esa forma, permite visualizar cuándo sí cambia. Lo más importante es que nos ayuda a comprender mejor qué está sucediendo.

Para continuar con esta reflexión me voy a valer de otro caso, uno muy conocido. Para poder desarrollar su teoría sobre la evolución de las especies, Charles Darwin tuvo que transitar un largo camino repleto de interpretaciones, valiéndose de su gran poder de observación. En una primera instancia, fue fundamental toparse con la siguiente idea: pequeños eventos

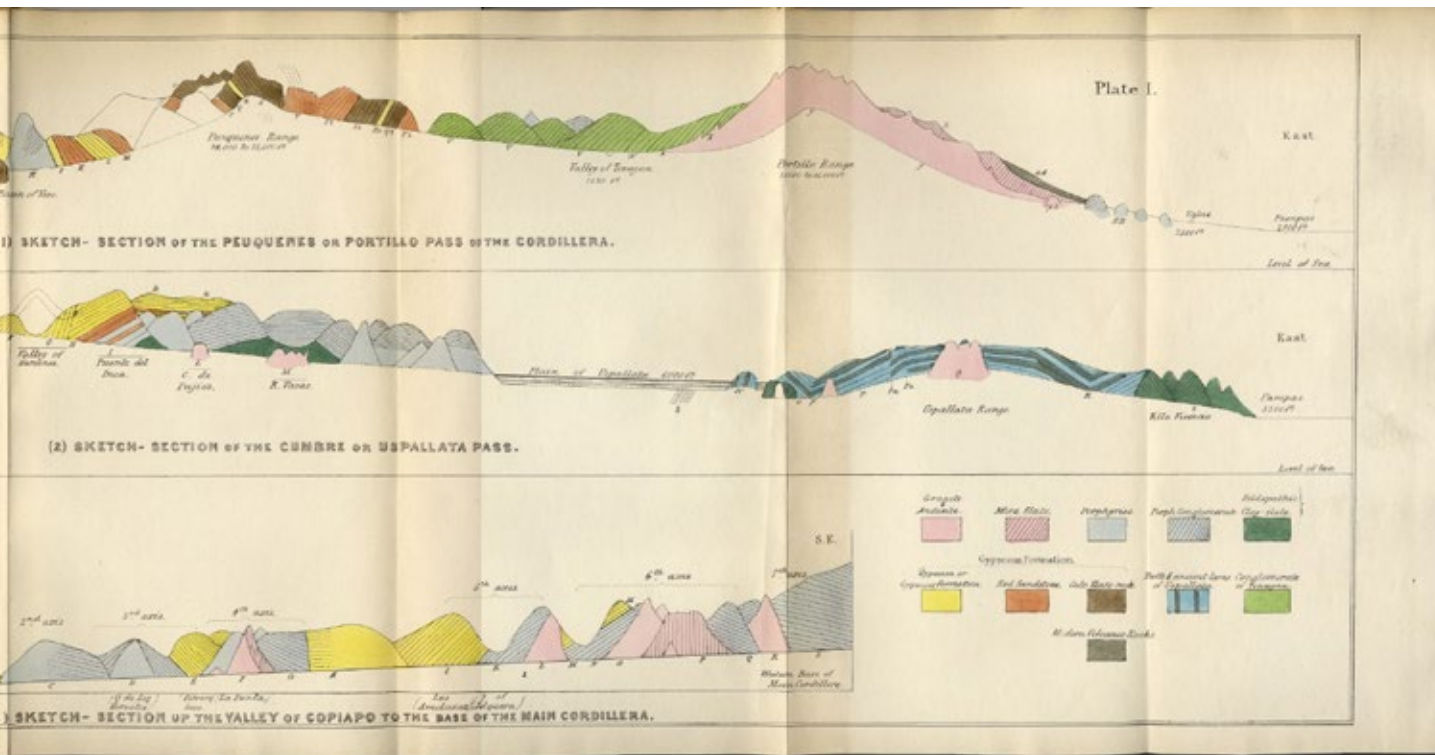
efímeros, sostenidos a lo largo de gigantescos lapsos de tiempo, pueden producir cambios radicales. En realidad, estamos hablando de los cambios geológicos. El famoso naturalista había quedado profundamente impresionado por el texto del geólogo Charles Lyell que le permitió pensar en escalas de tiempo mayores. Viajando por la Patagonia, Darwin comprendió que la mulita que allí habitaba era descendiente de los gliptodontes cuyos fósiles se encontraban en la misma región. La misma paciencia que había tenido el ambiente en

Bocetos de perfiles geológicos realizados por Charles Darwin a partir de observaciones durante su expedición por Sudamérica hasta el canal Beagle. Año 1846.
Fuente: Darwin Online (<http://darwin-online.org.uk/>)

transformar grandes mares en planicies había permitido tales adaptaciones en los seres vivos. Es innegable que el trabajo de Darwin hubiera sido más fácil de haber contado con un registro de los cambios que atravesaron las especies y las hicieron evolucionar en



otras. Sin embargo, la historia está repleta de casos como este en donde la falta de datos no impidió la formación de nuevo conocimiento. Hasta ahora, y a pesar de nuestro esmero en fotografiarlo todo, generamos conocimiento nuevo por medio de la relectura de los datos



tan precisa que para él, el perro de las tres y catorce no podía ser “lo mismo” que el perro de un minuto después. Sin embargo, ¿no padecemos todos del mismo mal ante lo muy lento? Cuando Borges nos presenta a este Funes de fantasía con el superpoder de recordarlo todo, nos maravillamos, nos parece increíble. Luego, avanzando en la historia, comprendemos que su habilidad también era su limitación.

A lo largo de la historia, como especie, hemos avanzado en el desarrollo de técnicas de registro de las más variadas. Mapas, censos y registros de todo tipo son esfuerzos por encontrar el “escalímetro temporal” que nos ayude a traducir lo que sucede. Pero sin una interpretación sensible de nuestros registros, el único logro será el de la creación de un catálogo hermoso, perfecto, pero inútil.



Foto: ©Gilles Wirtz (en *Le Républicain Lorrain*)

Las tres edades de la belleza

“La belleza y la muerte son dos cosas profundas, con tal parte de sombra y de azul que diríanse dos hermanas terribles a la par que fecundas, con el mismo secreto, con idéntico enigma.”

Víctor Hugo

Úrsula Moreyra*

La búsqueda de la belleza, en sus diversas formas, es el motor que impulsa todas mis indagaciones. Me llama sobremanera la atención el modo de buscar belleza en la cotidianeidad, lo cual me llevó al estudio de las flores. En esta oportunidad, en la que interrogamos paisajes efímeros, me pareció muy acertado acercarlos unas palabras sobre la huidiza belleza de las flores, seres-objetos que embelesan nuestros días.

* Paisajista y Florista.
Créditos fotográficos de los cianotipos: @Ángela Copello.
www.angelacopello.com.ar / Instagram: @angelacopello

Pero, ¿qué es la belleza?

Tras una exploración para alcanzar una definición de belleza, aún no he arribado a una conclusión exitosa. Cuando pienso haber encontrado una satisfactoria, parece siempre que algo queda fuera. ¿O será que realmente es injusto definir el término belleza? Una definición suele traer aparejados los marcos limitantes: lo que entra y lo que no. Injusto para todas esas bellas excepciones a la norma. En definitiva, solo sé que la belleza no es absoluta ni inmutable.



En palabras de Hume:

“La belleza no es una cualidad de las cosas mismas: existe tan sólo en la mente del que las contempla y cada mente percibe una belleza distinta. Puede incluso suceder que alguien perciba fealdad donde otro experimenta una sensación de belleza; y cada uno debería conformarse con su sensación sin pretender regular la de los demás. Buscar la belleza real o la fealdad real es una búsqueda tan infructuosa como pretender establecer qué es lo verdaderamente dulce o amargo; y es muy acertado el proverbio que reconoce la inutilidad de la discusión acerca de los gustos”.¹

Dijimos que la belleza no es inmutable y es por ello que me gustaría invitarles a un breve recorrido por las diferentes acepciones de belleza

¹ Hume, David (2011 [1745]), *Ensayos morales, políticos y literarios*, Claridad, Buenos Aires.

en la historia humana. Acepciones que se modifican según el tiempo, la cultura, la etnia, la clase social y más.²

En Egipto, la belleza estaba asociada a la armonía y la proporción de las partes que componían un objeto o un cuerpo, lo que podemos ver en las representaciones de las figuras humanas, como cuerpos bien geométricos.

Los griegos también vinculaban la proporción y la armonía a la belleza pero, además, se les sumaba otros valores: por ejemplo, todo lo bello era bueno, justo, o hacía el bien. Las proporciones manejadas por los griegos eran geométricas, al igual que las de los egipcios, pero el cuerpo humano estaba representado con proporciones a diferentes escalas, lo que generaba una imagen más fiel a la verdadera y no tan figurativa como la de sus antecesores.

² Eco, Humberto (2015), *Historia de la belleza*. De Bolsillo, Milán.





Esta noción de lo bello como armonía y proporción ha subsistido a lo largo de la historia humana, ha ido evolucionando y ha desplegado distintos ideales de proporción.

La Edad Media estuvo signada por ser una época de “oscuridad”, en la cual los monjes copistas encontraron belleza en los vibrantes colores llenos de luz: el dorado y el azul, en las ilustraciones de los manuscritos, iluminaciones antes no descubiertas.

Durante los siglos XV y XVI, la belleza era asimilada como imitación de la naturaleza, a través de la cual se buscaba la belleza divina.

Es durante el Renacimiento cuando el sentido de la proporción de las partes alcanza su mayor esplendor, haciendo honor a los antiguos griegos. Se descubren armonías que brindan representaciones complejas e inquietantes. Por otro lado, el Bajo Renacimiento da origen al movimiento manierista, que trata de romper con el clasicismo y de huir de conceptos vacíos. Se suman entonces a la acepción de belleza as-



pectos oníricos, irracionales y surreales. Desaparecen la barrera entre proporción y desproporción y los límites entre lo bello y lo feo.

El Barroco arrasa como una nueva forma de ver la vida, más dramática e íntimamente relacionada con la búsqueda de nuevas expresiones de la belleza. Se persigue lo grandioso, lo asombroso, lo aparentemente desproporcionado.

A finales del siglo XVIII se hace hincapié en los aspectos subjetivos e indeterminables del gusto. Kant desarrolla el concepto de belleza vinculándolo con el placer desinteresado que se obtiene al contemplar la misma. Bello es aquello que agrada de forma desinteresada sin ser reducible a un concepto.

En la concepción neoclásica se retoman ideas previas, según las cuales la belleza se considera una cualidad del objeto que nosotros percibimos como bello. Acompañadas también de una fascinación por la belleza sublime de la naturaleza.

Foto a la izquierda: *Las tres edades de la mujer y la muerte*, Hans Baldung Grien, 1510, Viena, Kunsthistorisches Museum.

Durante la segunda mitad del siglo XIX nace el decadentismo. Este movimiento sostiene que no hay belleza que no sea norma de artificio: solo lo que es artificial puede ser bello, en detrimento de la idea de naturaleza como parte de algo bello. Aunque en esta época nace el estilo floral, ya que este movimiento se muestra obsesionado con la flor, no como parte de la naturaleza sino más bien como pseudoartificialidad, representada en orfebrería, adornos, etc. Vida y muerte a la vez: la flor.

La belleza del decadentismo está inundada de sentimientos de desmoronamiento, desfallecimiento, agotamiento y languidez: “Hermanos, tristes lirios, languidezco de belleza...” (Paul Valéry).³

El impresionismo, por su parte, centra su ideal de belleza en la materia de los objetos a representar o conocer.

³ Valéry, Paul (2017 [1889-1890]), *Narciso*, Hermida Editores, Madrid.

Durante el siglo XX nace la estética industrial, el triunfo de la máquina como objeto estético. Cuanto más pueda exhibir su propia eficiencia, más hermosa es la máquina.

Arribando a la época contemporánea, se procede a una revalorización de la materia, que se convierte en cuerpo, obra y fin. Nace además la belleza de la provocación, que podemos observar en la “Fuente” de Marcel Duchamp. La sigue la belleza del consumo. Y por último, el politeísmo de la belleza, donde todo es válido.

La flor

Siempre sostuve que la fugacidad aporta valor a la belleza: seres efímeros, una acción en espacio y tiempo, un *happening*, una flor. Luego de este repaso cronológico, podemos afirmar que la flor ha sido considerada portadora de belleza desde tiempos inmemoriales, la vemos en pinturas, frescos, libros y ropajes. Belleza efímera por default. Nacen y mueren en un

“Lo bello es siempre extravagante.
No quiero decir voluntariamente, fríamente extravagante,
porque en tal caso será un monstruo que desborda los raíles de la vida.
Digo que tiene siempre un punto de sorpresa
que lo convierte en algo especial.”
Charles Baudelaire



lapso fugaz respecto de nuestra escala humana. En palabras de Freud: “[...] lejos de que este carácter perecedero de las flores involucrase una desvalorización, por el contrario, ¡es un incremento de su valor!”.⁴

Una tradición japonesa: observar las flores

La cultura japonesa es una de las culturas que más entiende acerca de la *efimeridad* de las flores. Allí existe el *hanami* (“ver flores”), que está relacionado con el concepto literario y estético del *mono no aware*, un sentimiento de melancolía contemplativa ante la transitoriedad de las cosas y la belleza efímera.

Miles de personas se encuentran en espacios abiertos para contemplar los cerezos en flor, o sakura, flores de las que podríamos decir que

⁴ Freud, Sigmund (1986 [1915]), “Lo perecedero”, en: *Obras completas*, t. XVII, Amorrortu, Buenos Aires.

son bellezas efímeras en su esplendor ya que el florecimiento de este árbol solo dura aproximadamente una semana.

El nacimiento, la apertura (antesis), la vida y la muerte de la flor en un lapso corto para el ser humano le aportan otro carácter, no el de ser bueno o justo (por ser bello) como pensarían los griegos, sino que nos posiciona a nosotros mismos como testigos de una breve existencia. Su cualidad efímera nos hace pasar por el duelo de lo perdido, esa belleza que muere devela una belleza terriblemente angustiante. Ese instante que se va es el que queremos atesorar y nos aferramos a él con uñas y dientes.

Asombro, alegría, amor y nostalgia son sentimientos que, al menos a mí, me invaden al ver una flor. La tremenda belleza antes de la muerte. La tapa del tacho de basura cerrándose con un desgarrador ruido metálico al desecharlas, luego de algunos días hermosos compartidos, y la presencia de la muerte nos recuerdan nuestra propia fugacidad.



Mon amie la rose

On est bien peu de chose
Et mon amie la rose
Me l'a dit ce matin
À l'aurore je suis née
Baptisée de rosée
Je me suis épanouie
Heureuse et amoureuse
Aux rayons du soleil
Me suis fermée la nuit
Me suis réveillée vieille

Pourtant j'étais très belle
Oui, j'étais la plus belle
Des fleurs de ton jardin

On est bien peu de chose
Et mon amie la rose
Me l'a dit ce matin
Vois le dieu qui m'a faite
Me fait courber la tête
Et je sens que je tombe
Et je sens que je tombe
Mon coeur est presque nu
J'ai le pied dans la tombe
Déjà je ne suis plus

Tu m'admirais hier
Et je serai poussière
Pour toujours demain

On est bien peu de chose
Et mon amie la rose
Est morte ce matin
La lune cette nuit
A veillé mon amie
Moi en rêve j'ai vu
Éblouissante et nue
Son âme qui dansait
Bien au-delà des nues
Et qui me souriait

Croit, celui qui peut croire
Moi, j'ai besoin d'espoir
Sinon je ne suis rien

Ou bien si peu de chose
C'est mon amie la rose
Qui l'a dit hier matin

Mi amiga la rosa

No somos gran cosa,
y mi amiga la rosa
me lo dijo esta mañana.
Durante el amanecer nací,
bautizada con rocío.
Me fui abriendo,
feliz y enamorada,
con los rayos del sol.
Me cerré por la noche,
me desperté vieja.

Sin embargo era muy bella,
sí, era la más bella
de las flores de tu jardín.

No somos gran cosa,
y mi amiga la rosa
me lo dijo esta mañana.
Mira el dios que me hizo,
me hace inclinar la cabeza,
y siento que me caigo,
y siento que me caigo.
Mi corazón está casi desnudo,
tengo el pie en la tumba,
ya no soy más nada.

Tú me admirabas ayer,
y mañana yo seré polvo
para siempre.

No somos gran cosa,
y mi amiga la rosa
ha muerto esta mañana.
La luna en la noche
ha velado a mi amiga.
Yo he visto en sueños,
deslumbrante y desnuda,
su alma que bailaba
más allá de las nubes
y me sonreía.

Crea quien puede creer,
yo necesito esperanza,
sino no soy nada

o tan poca cosa,
Mi amiga la rosa
fue quien lo dijo ayer por la
mañana.

Compositores: Jacques Lacôme D'Estalens / Cécile Caulier

Matilde Marín

*El fuego que hemos construido*¹

Cuando estalló la Primera Guerra Mundial –relata Georges Didi-Huberman– Aby Warburg hizo de sus múltiples investigaciones en el campo de la historia del arte una herramienta para intentar entender el conflicto, y de ese modo reunió un archivo demencial de documentos –“una especie de museo de la guerra”– donde comprendió que había vínculos muy estrechos entre la producción de las imágenes y la destrucción provocada por los hombres.²

Matilde Marín comparte una obsesión semejante, aunque formulada de un modo diferente. Su obra, tan prolífica como austera, gira en

torno a una preocupación latente e insistente que atraviesa todo su trabajo. La memoria del hombre y sus modos de existencia hilvanan su producción, y tal vez por esa razón toda vez que se le pregunta sobre la utilidad del arte, responde sin dudarle que el rol del artista radica en ser “testigo”. Estar allí, ser narradora del tiempo presente y del vestigio del pasado, una tarea para la cual las imágenes se vuelven sus aliadas ominosas.

Desde 2005 Matilde reúne evidencias en un *work in progress* construido a partir de recortes de cientos de fotografías de humo apare-

*Jimena Ferreiro**

* Curadora e investigadora. Egresada de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata.

1 “El fuego que hemos construido” es la última canción del disco *La Dinastía Scorpio* (2011) de la banda Él mató a un policía motorizado.

2 George Didi-Huberman, “La exposición como máquina de guerra”, en *Minerva*, Madrid, 2010.



De natura, fotografía analógica con retoque digital, 2020.

cidas en la prensa gráfica, con sus respectivas leyendas: “Basta leerlas para tener una visión global de nuestro tiempo convulso”, señala.³ Finalmente, cuando logró divisar un cuerpo considerable pudo advertir que “el humo estaba internamente ligado a la guerra, a los desastres ambientales y pocas veces a momentos gratos. Recorté muchos de ellos, y como siempre hago, una vez que tuve madura la idea, entonces comencé a trabajarla”.⁴ Lo que siguió fue una larga *odisea* de una obra que fue encontrando en su deriva sucesivas materializaciones.

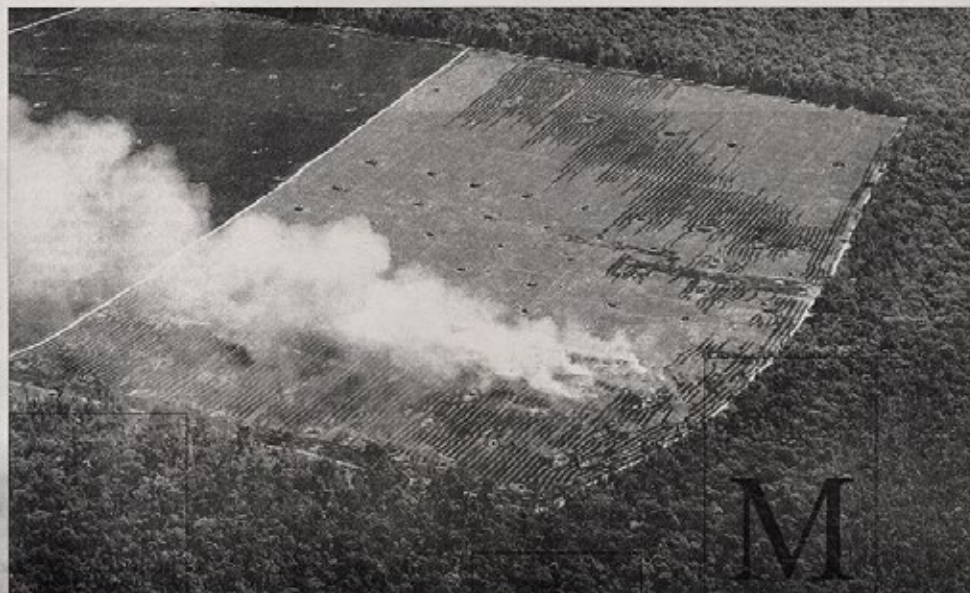
De este modo, *Cuando divise el humo azul de Ítaca*, se transformó en libro de artista en su primera versión, que también contiene una pieza musical compuesta por Marta Lambertini, para el cual José Emilio Burucúa agregó textos históricos, y que fue presentado en el

Centro de Experimentación del Teatro Colón en 2012. En el contexto de la feria arteBA de 2016, se incorporó un video sobre la implosión de la fábrica 53 de la Eastman Kodak Company donde se producía la película para cámaras analógicas: “el final de una época, sin duda”. También se exhibió en el marco de su exposición antológica en 2017, donde el video de la Kodak se espejaba en una gran imagen de humo sobre pruebas nucleares en el pacífico.⁵ Finalmente, en abril de este año, la serie fue exhibida en la XIII Bienal de La Habana, donde trabajó con las portadas de los periódicos, en una selección de eventos que incluyen registros de la amenaza climática frente a la contaminación de CO₂ de la central eléctrica de Belchatow en Polonia; la explosión nuclear en 1971 en el atolón de Mururoa en la Polinesia Francesa; la fractura del golpe militar de Salvador

3 Correspondencia con la autora, Buenos Aires, 17 de julio de 2019.

4 Marcela Costa Peuser, “Matilde Marín, Artista invitada a la Bienal de la Habana”, en *arte on line*, 25 de abril de 2019.

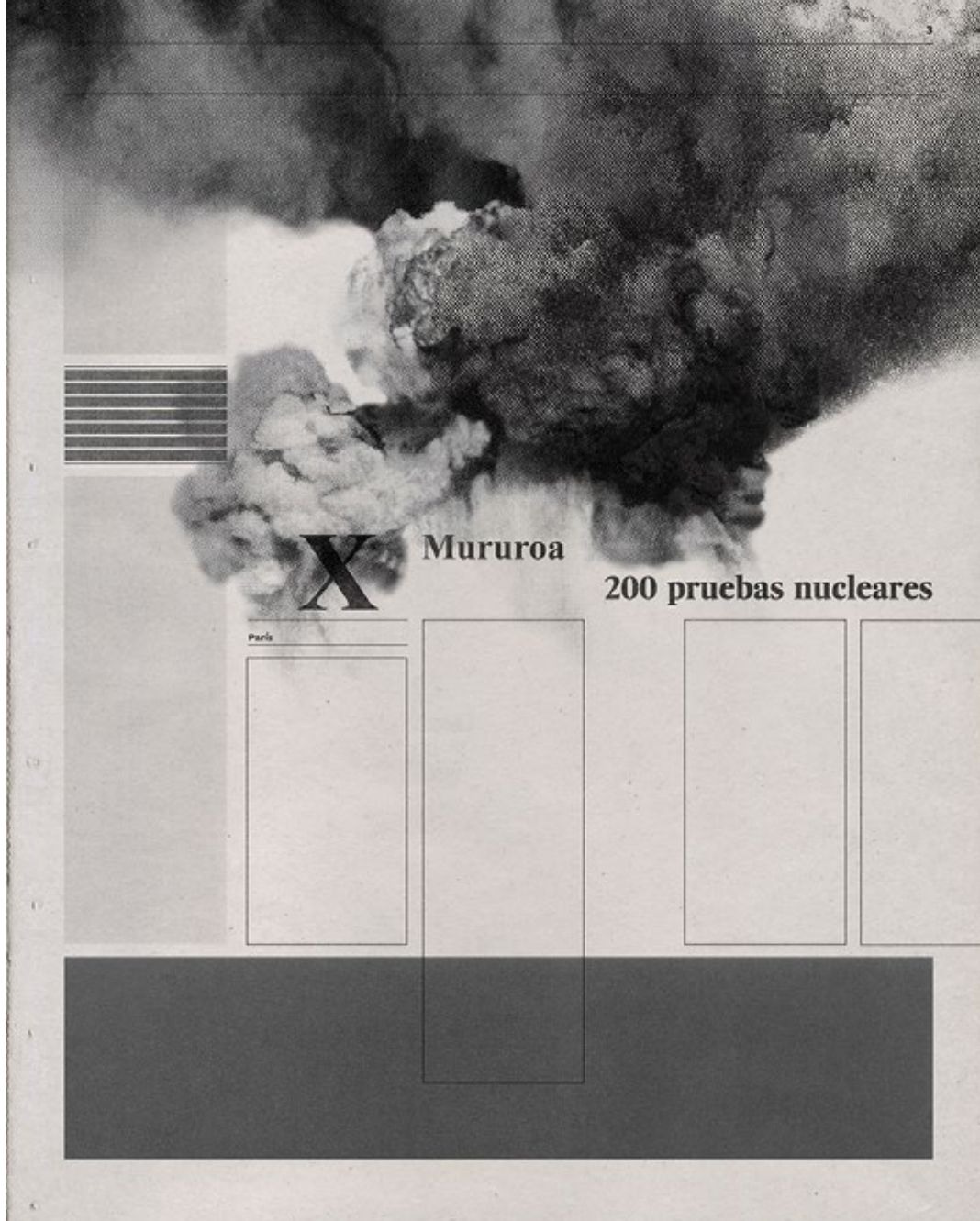
5 *Arqueóloga de sí misma*, curada por Adriana Almada en el Espacio de Arte de la Fundación OSDE.



Los enormes claros
en la vegetación
de Mato Grosso.

*Deforestación, fotografía sobre
papel de algodón, 2019.*

Doscientas pruebas nucleares,
fotografía sobre papel de algodón,
2019.





Allende en 1973 en el Palacio de La Moneda; la devastadora ola de incendios que arrasó el Peloponeso en 2007; el indiscriminado abuso de recursos naturales en el Amazonas durante los últimos 20 años; o las recientes nubes de cenizas del volcán islandés Grímsvötn. “Cicatrices contemporáneas que Matilde Marín retrata”.⁶

Mientras escribo este texto todavía sobrevuelan los cielos de la región las cenizas de los incendios criminales del Amazonas, algo sobre lo cual Matilde nos advertía en su obra. Basta repasar los registros de las múltiples puestas de *Cuando divise el humo azul de Ítaca*, para descubrir que la inminencia de la catástrofe ecológica ya estaba allí, así como el señalamiento de la crisis humanitaria, entre otros episodios cruciales de la historia reciente. “La fotografía me facilitó el registro social y la posibilidad de documentar la naturaleza y editarla”,⁷ re-

flexiona la artista, señalando que el paso de la mano al ojo (o mejor dicho, del grabado a la fotografía), amplificó su campo de acción y la intensidad de sus investigaciones. Sin embargo, aunque la coyuntura se hace presente en su obra, volviéndose un imponderable, Matilde desarrolló la destreza para que su arte se ubique más allá del acontecimiento. Y es por ello que, además de referir a los desastres, estos humos se abren como un umbral en búsqueda de otros sentidos. El humo escapa a la medida, es inconmensurable y deforme como un fantasma en el espacio; es ancestral y enigmático, predictivo y adivinatorio como el vuelo de los pájaros, el sonido de los cuencos o el rodar de las piedras. El humo que provoca el fuego es también depuración y sanación, castigo y mal augurio. En esta cadena de significantes está pensando Burucúa cuando recuerda que: “Del pasado nos llegan, sin embargo, otras expe-

⁶ Texto de sala, XIII Bienal de La Habana, 12 de abril-12 de mayo de 2019.

⁷ Fabián Lebenglik, “Fotografías de una condición viajera”, en *Página 12*, Buenos Aires, 27 de junio de 2017.

riencias del fenómeno, desde su manifestación en el sacrificio de las grandes religiones, acto sagrado por antonomasia, hasta su valor metafórico que aludió alguna vez a la acción del amor y de la ira en el fondo del alma”.⁸

El fuego es también todas las hogueras donde ardieron las mujeres insurgentes, las matanzas de Napalm provocadas por el ejército norteamericano en Vietnam –un destino que Marín conoció en sus tantísimos recorridos de artista viajera donde también produjo obra– y la destrucción de los malones en la guerra por expansión de la frontera del Estado argentino –justamente en la Patagonia que tantas veces visitó la artista–. El humo es tierra arrasada pero también señal de esperanza. No es casual que el título haga referencia al *humo azul* de Ítaca –la ceremonia del retorno del héroe en los poemas homéricos–, donde *humo* significa promesa (“cuando divise”, dice en modo con-

⁸ En Matilde Marín, *Cuando divise el humo azul de Ítaca*, Buenos Aires, Edición Kontemporánea Proyecto de arte, 2012.





Notre Dame - Notre Histoire, fotografía sobre papel de algodón, 2019.

dicional). Una celebración que se volvió más poética y caprichosa por un error de traducción que aplicó el adjetivo de azul allí donde no estaba en su versión original. Gran favor para la historia de las imágenes y para estas crónicas que organizó Matilde Marín que nos permiten pensar aquellos humos con otras cualidades. La nostalgia es *blue* y la tristeza es estar fuera de casa. El destierro de Odiseo y el periplo de 20 años hasta regresar a su tierra también actúan de fondo en *Cuando divise el humo azul de Ítaca*. El extrañamiento es un proceso que revela una distancia alienante y enloquecedora; pero pensándolo mejor, la práctica artística es en sí misma un desgarrar porque irrumpe

conmocionando el orden cotidiano. Aldo Pellegrini decía que la desmesura de los sentimientos coloca al poeta, al igual que al criminal, por fuera de la ley.⁹

Las imágenes que invoca Matilde Marín contienen la furia y el enigma de todos los tiempos, tal vez porque el fuego sigue siendo una de las más esenciales y cautivantes, que nos recuerda que la destrucción es génesis del arte, en una perpetua dialéctica de aniquilación y redención. Cuando el fuego crezca, quiero estar ahí.¹⁰

Buenos Aires, septiembre de 2019
Gentileza Galería DellInfinito

9 Aldo Pellegrini, Fundamentos de una estética de la destrucción (1961), citado en Andrea Giunta, "Destrucción-creación en la vanguardia argentina del sesenta. Arte y política. Mercados y violencia", en Razón y Revolución, nº 4, otoño de 1998.

10 "Yo caníbal", canción de la banda de rock Los redonditos de ricota, incluida en su disco Lobo suelto, cordero atado, Vol. 2 (1993).

Matilde Marín se graduó en la Escuela de Bellas Artes de Buenos Aires y en la Kunstgewerbeschule de Zürich, Suiza. Ha sido distinguida por diversas instituciones en el país y en el exterior. En 1992 obtiene el Konex de Platino como uno de los artistas más destacados de la década y es premio Nacional de Grabado. Desde el año 2008 es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y actualmente presidente del Consejo de Administración de la Fundación F. J. Klemm. En 2009, la Asociación Argentina de Críticos de Arte le otorga el premio Jorge Romero Brest a la Trayectoria.

Selección 2010 a 2020: Carnet de voyage: un itinéraire fantastique à travers l'Atlantique, sur les traces de Jules Verne, Institut d'études avancées de Nantes. WEFRAC, Francia. *Arte y Territorio*, Bienal Sur, Lima, Perú. *Naturaleza Resistente*, Grand Palais, París. XIII Bienal de la Habana, Cuba. *Arqueóloga de sí misma*, Espacio de Arte Fundación OSDE, Buenos Aires. *A Witness to History*, Karachi Biennale KB17 Paquistán. *Portas Abertas*, Fundación Eugenio de Almeida, Portugal. *Luz do Mundo*, Bienal Internacional de Curitiba, Brasil. *Temas sobre el paisaje*, MNBA, Neuquén, Argentina. *Realidad y Utopía*, Museo Nacional de San Carlos, México DF. *Argentina's Artistic Road to the Present*, Akademie der Künste, Berlín. *Itinerarios Visuales*, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. *De Natura - Zona Alterada*, Sala Cronopios, Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. *Too Much Freedom*, The Hammer Museum, Los Ángeles. *Iluminaciones*, MALBA, Buenos Aires. *The Nomadic Work of Matilde Marín*, School of Arts & Performing Arts, State University of New York. *Contradicciones y Convivencias en Latinoamérica*, Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá.

www.matildemarin.com

Cuando divide el humo azul de Itaca,
instalación, Gentileza Galeria DelInfinito,
Fundación OSDE, 2019.





Mensajes desde el Ártico

En los tiempos que corren, después de un largo confinamiento y restricciones a la libre circulación debido a la pandemia, es probable que muchas personas dimensionen de manera diferente el valor que tiene el espacio público. No solo se añora el intercambio, sino también el lugar donde este se produce. Al vernos tenazmente obligados a vivir la virtualidad como realidad cotidiana, asumimos una distancia de los escenarios, como en el caso del trabajo artístico *Ice Watch London*, de Olafur Eliasson y Minik Rosing, que, en retrospectiva, amplifica aún más sus mensajes.

Ice Watch London fue ante todo una obra de arte efímera que generó una espacialidad definida por la utilización de grandes bloques de hielo extraídos cerca de Nuuk, la capital de Groenlandia. Producto del desprendimiento y retroceso del casquete polar ártico, hay millo-

nes de bloques de hielo que, como aquellos, flotan entre los fiordos de esas tierras lejanas. Con toda probabilidad, sin la acción humana, que a través del consumo en las ciudades genera una enorme huella de carbono, *Ice Watch* jamás hubiese existido. De alguna manera, todos hemos sido partícipes de esa obra.

Para una persona cuyo encuentro con el hielo se limita usualmente a los cubitos que flotan en su vaso con gaseosa, el tamaño de los bloques de hielo dispuestos en el espacio público londinense debe haber sido lo primero que llamó su atención. Pero hubo muchos otros detalles que contribuyeron a crear la atmósfera de sensaciones espaciales propuesta por Olafur y Minik.

El color blanco azulado, profundo, glaciario, lleno de pureza natural y salvaje, sumado a las formas orgánicas del hielo dramatizó un diálogo

Hernán Lugea

lleno de contrapuntos con el entorno urbano elegido para el emplazamiento. Estos contrastes dieron lugar a una tensión visual y poética que el visitante solo pudo resolver interactuando y recorriendo la obra.

La translocación de materia de un paisaje polar a un paisaje urbano coloca al transeúnte en una extraña situación que rompe con lo cotidiano y lo sume en la perplejidad. La obra se derrite literalmente ante nosotros y se escurre hacia el río Támesis. Y es esta translocación la que, además de generar una poética visual y dinámica, admite una resignificación del elemento “expuesto” para convertirse en un potente mensaje ambientalista. Visibiliza la problemática del calentamiento y el cambio climático global, y por unos días confronta al ciudadano común con su propio impacto, entrelazando

lo local con lo global de manera directa. *Ice Watch* parece indicarnos que se nos acaba el tiempo. Una vez iniciado su inevitable retorno al océano, deja flotando tras de sí un halo de belleza y misterio, y también un reclamo o hasta una advertencia.

En su fascinación por alcanzar lo inalcanzable, el público no resistió la tentación de interactuar con la extraña materia helada. Tuvieron que tocarla para verificar su veracidad y dejar congelada en aquellos bloques su propia huella mística, simbólica y emocional. Paradójicamente, este accionar aceleró el proceso de derretimiento, aunque sea mínimamente, llevando al límite el concepto artístico de la intervención y generando otra reflexión interesante: a mayor concurrencia e interacción del público, menos tiempo de vida para la propia obra.



Sobre los autores

*Olafur Eliasson*¹ (Copenhague, 1967) es un artista contemporáneo que suele trabajar con el movimiento, la luz y la materia para generar cambios en la atmósfera sensorial y emocional de los espacios que interviene. Radicado en Berlín desde 1995, dirige un estudio integrado por más de cien personas.

Minik Thorleif Rosing (Nuuk, 1957) es profesor de geología en el Museo de Historia Natural de Copenhague, en Dinamarca. Sus investigaciones científicas han contribuido a profundizar el entendimiento geológico de Groenlandia y la datación del origen de la vida en la Tierra.

¹ Sitio web: <https://olafureliasson.net>
Instagram: @studioolafureliasson

Un proyecto con ecos

En Londres, la obra se emplazó el 11 de diciembre de 2018 en Bankside, con motivo de la COP24 (la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático), que tuvo lugar del 2 al 15 de diciembre en Katowice, Polonia. Sin embargo, este reloj para las conciencias ya se había mostrado antes en dos oportunidades.

Ice Watch Copenhagen (2014): frente al ayuntamiento de la ciudad, marcando la presentación del 5º Informe de Evaluación de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático por parte del IPCC (*Intergovernmental Panel on Climate Change*).

Ice Watch Paris (2015): en la Place du Panthéon, acompañó las conversaciones de la COP 21 de 2015 que condujeron al Acuerdo de París.

Créditos fotográficos: pp. 41/2, 43 © Justin Sutcliffe; pp. 36, 39, 41/1, 44 © Charlie Forgham Bailey; p. 46 © Frank Soe.

1



2



Messages from the Arctic

In times of the pandemic, after weeks of confinement and restrictions on movement, people appear to gain a deeper understanding as to the worth of public spaces. It is not just the longing for human contact that is at stake, but also the landscape where the exchange actually takes place. Finding ourselves forced to live in virtual terms daily, constantly, we had to distance ourselves from the landscape, to be away from the stage. The same phenomenon was enacted by *Ice Watch London*, the artistic work of Olafur Eliasson and Minik Rosing which, in retrospect, amplify their messages even more.

Ice Watch London was an ephemeral art work that created a specific spatiality through the use of large blocks of ice extracted near Nuuk, Greenland's capital city. As a result of the Arctic polar cap's

breaking and melting, millions of ice blocks like the ones used for the artwork float between the fjords of these distant lands. In all likelihood, without the human action that generates a huge carbon footprint through consumerism in cities, *Ice Watch* would never have existed. In a way, we all happen to be involved in its creation.

For people unused to seeing ice but for the little cubes floating on their glass, the size of the blocks of ice arranged in London's public space is a remarkable first eye-catcher. However, many other details make up the textured atmosphere of spatial sensations proposed by Olafur and Minik.

For one thing, there is the deep bluish white, glacial, riddled with natural and wild purity. Added to the organic shapes of the ice, color plays a dialogue full of counterpoints with the urban environment





chosen for the project. These contrasts give way to a visual and poetic tension that people can only solve by interacting with the work.

The translocation of matter from a polar landscape to an urban landscape places the passerby in a strange situation that disrupts the everyday and leaves him perplexed. The play literally melts before us and trickles down to the River Thames. And it is this translocation that, besides engaging us in a visual and dynamic poetics, admits a re-signification of the “exposed” element to turn it into a powerful environmental message. It makes visible the problem of global warming and global climate change, and, for a few days, it confronts the man in the street with his own impact, intertwining the local with the global directly. *Ice Watch* seems to indicate that we are running out of time. Once its inevitable return to the ocean had begun, it left behind a halo of beauty and mystery, and a claim, or perhaps even a warning.

In their fascination with attaining the unattainable, people could not resist the temptation of interacting with the strange icy matter. They had to touch it to verify its veracity and leave their own mystical,

symbolic, and emotional imprint frozen in those blocks. Paradoxically, this action accelerated, just a tiny bit, the melting process, pushing the artistic concept of the intervention to the limit, and posing another interesting thought: the greater the attendance and interaction of the public, the less time of duration for *Ice Watch*.

About the authors

Olafur Eliasson (Copenhagen, 1967) is a contemporary artist who often involves, in his work, movement, light, and matter to create changes in the sensory and emotional atmosphere of the spaces involved. He lives in Berlin since 1995, where he runs his studio in collaboration with more than 100 people.

Minik Thorleif Rosing (Nuuk, 1957) is a professor of geology at the Denmark Museum of Natural History in Copenhagen. His scientific investigations have contributed to Greenland’s increased geological understanding and to the dating of life’s origin on Earth.

A project with echoes

In London, *Ice Watch* was set up on December 11, 2018 at Bankside, on the occasion of COP24 (24th Conference of the Parties to the United Nations Framework Convention on Climate Change), which was celebrated between December 2 and 15 in Katowice, Poland. However, this watch for action had been shown on two previous occasions:

Ice Watch Copenhagen (2014): In front of the city hall, marking the presentation of the 5th United Nations Assessment Report on Climate Change by the IPCC (Intergovernmental Panel on Climate Change),

Ice Watch Paris (2015): At the Place du Panthéon, it accompanied the conversations of the COP 21 of 2015 that led to the Paris Agreement.

Edition and correction: Aimé Olguín



春の野にすみれ摘みにと来し我ぞ野をなつ かしみ一夜寝にける

Sobre el erial primaveral
para recoger violetas
me he aventurado.
Su atractivo me retiene de tal
manera
que permanezco hasta la
madrugada.

Yamabe no Akahito
(¿700?-736)

(Poemas japoneses)

Traducción y notas de Kazuya Sakai y Osvaldo
Svanascini - Diseñado por Tomás Gonda
Instituto Argentino-Japonés de Cultura Buenos Aires
Publicación efectuada en conmemoración de la Fiesta
Nacional del Japón, 29 de abril de 1956)

Foto: Yamabe no Akahito por Utagawa Kuniyoshi (1798-1861).
Arriba: texto original en japonés antiguo.



Las ciudades de agua

Ensayo sobre una muerte del urbanismo y la resurrección del ecosistema como cultura en la provincia de Buenos Aires

Ignacio Fleurquin*

“Todos somos líquenes.”
Donna Haraway

I. De lo seco a lo húmedo

Regresaba a Buenos Aires después de haber vivido un año en el desierto de Chihuahua, en el Albuquerque, Nuevo México. *“The Land of*

*Licenciado en planificación y diseño del paisaje, profesor, investigador y posnaturalista.

Enchantment” se monta a 1.500 metros sobre el nivel del mar, en lo que llaman una mesa en altura. “La Villa de Albuquerque” fue creada alrededor de 1700, dentro del circuito del Camino Real. Erigida sobre un desierto de altura, sobre tierras de Navajos y comunidades Pueblo, reverberaba este desierto particular. El desierto es un bioma tan frágil como biodiverso. Los macizos de Sierras Madres y Rocallosas comparten ciertos patrones con el de los Andes, especialmente con el altiplano. Paisajes y culturas de altura conectadas constituyen las



Lost Lake, Taos Pueblo, Nueva México, Estados Unidos. Googlemaps.

dinámicas ecosistémicas. Taos Pueblo era una de ellas, considerada como uno de los centros energéticos que mantenían en equilibrio al resto de los pueblos originarios de Norteamérica. Taos es un pueblo sedentario, desarrollado sobre la base del Pueblo Peak, en el sistema de Sierras Sangre de Cristo. Una aldea de barro, vinculada en forma espiritual y productiva a los fenómenos y dinámicas del sitio. Taos fue escenario de la Revuelta Pueblo contra los invasores españoles, en 1680. Uno de sus integrantes y militantes activos, nuestro amigo Bruce, nos

relataba el ritual anual con los jóvenes hacia Lost Lake. Un lago de un azul diamante, al cual viajan durante horas para arribar en el momento en que la noche y el día transitan su encuentro. Dura apenas un instante ese momento mágico en donde el cielo y el agua son un mismo elemento. Un *break on through to the other side* perpetuo, al igual que la estadía de Morrison en esas tierras. El día y la noche son parte de la misma temporalidad, una dimensión que transcurre en cámara lenta y que toda esa tribu trasciende de una generación a otra.



Seigné, Pampa Deprimida, Provincia de Buenos Aires, Argentina. GoogleMaps.

De regreso en Buenos Aires, comencé el curso de *landschaftsökologie*¹ y, con ello, las exploraciones por campos de la provincia de Buenos Aires. Con restos de atuendos desérticos, recorríamos paisajes invisibles, paisajes monótonos de pastizales homogéneos. Un “desierto” describiría la historia argentina. Planificamos una serie de vectores de recorrido siguiendo algún rastro ecosistémico. Casi siempre eran trans-

¹ *Landschaftsökologie*: curso de Ecología del Paisaje que estaba bajo la dirección de Rolando León y en el cual se hacía referencia a la línea de la escuela alemana.

versales a los alambrados. De pronto, y casi sin darnos cuenta, estábamos sumergidos en una laguna, una laguna seca, y caminábamos por su lecho apenas barroso. A los pocos minutos nuevamente recuperábamos el horizonte. Así nació una cofradía comandada por nuestro maestro Rolando, quien nos relataba todo un sistema biodiverso y dinámico que apenas arañábamos entender bajo los efectos canábicos, pero que con el tiempo nos permitió descifrar toda una sensibilidad para un micro paisaje. Un aura de sentido rodeaba a aquel viejo sa-

bio. Rolando no era nadie sin su cosmos. Había estudiado la ecología de la Pampa Deprimida, especialmente la cuenca del río Salado, el más importante de la provincia por ser un sistema hídrico complejo.

Pasar de la experiencia del desierto a la de pampa inundable arrastraba una serie de interrogantes sobre la potencia del agua para las culturas y el paisaje. Para Buenos Aires, el agua era una impotencia. La inundación era un fenómeno recurrente y la ciudad demostraba no estar planificada para abordar este acontecimiento de exceso. Entre la escasez y la abundancia es que se centra este ensayo posnaturalista, posturbanista. Parecería ser que alejarse de la abundancia de un recurso no produce más que potencia para repensarlo.

¿Será el agua el ser con el cual debamos rediseñar uno de nuestros contratos culturales? ¿Podremos considerar el agua como el sujeto partícipe de nuestra tecnología socioterritorial futura?

II. De lo dulce a lo salado

“La mañana llegó y se fue y llegó,
y no trajo consigo el día.”

Lord Byron, 1816

Éramos un grupo, sentados en un living leyendo *El año del verano que nunca llegó* en un edificio Art Decó de Barrio Norte. El verano aludido es aquel en el que Byron, Shelley y Polidori se juntaron a pasar unos días en la mítica Villa Diodati, cerca del lago Lemán, en Ginebra. Ese verano, por un fenómeno climático global, el cielo se cubrió de cenizas y quedó oscuro durante varios días. En estas circunstancias nacieron varios de los monstruos de la literatura de los siglos XIX y XX. El romanticismo, en su cosmovisión, siempre persiguió los fenómenos de la *naturaleza* como instantes de belleza e inspiración. Dotaba de significado cultural a ciertos acontecimientos naturales que evocaban la emoción y los convertía así en

paisaje. La distinción entre naturaleza y hombre era muy significativa, también lo era la aparición de lo que luego llamaremos la ecología. El arte, la política y el naturalismo encontraban gran interés en la exploración del nuevo continente Sudamericano. Un continente al cual venían a documentar e investigar con el fin de construir cierta ficción sobre él. América fue una gran influencia para Europa.

Uno de los relatos de la historia territorial argentina se asienta entre la centralidad de Buenos Aires y el interior del continente. Esta ciudad se ha ido configurando desde su primera fundación en una permanente tensión entre el soporte natural, el hidrológico y el topográfico principalmente. Este fenómeno inicial de un Estado desplegado en la extensión resultó en un sistema infraestructural de cotas cartesianas –vectores y nodos más o menos densificados–, pastizales y montes devenidos en sistema agricultor y zonas de latencia ecológica.

En el otro extremo, la gran ciudad puerto que funciona a modo de ecotono territorial con el mundo exterior. El sitio de ingreso de poblaciones de animales y vegetales que se insertaron en la cultura y antropizaron las ciudades y los campos. La denominada *Biota Cultural*. Un amplio atlas de cartografías se despliega durante el siglo XIX, desde Adrien Hubert, con el *Pays del Tuyu*, hasta Martin de Moussy, que incluía a *les indiens pampas* en sus mapas.

La consolidación de un Estado-nación en el espacio de un continente impulsaba también el corrimiento –y descubrimiento– de una frontera provisoria sobre los pueblos originarios. Buenos Aires ampliaba espesor a medida que la frontera territorial se expandía. Este capítulo es denominado “La conquista del desierto”, donde desierto vislumbra la externalidad del relato. Las infraestructuras ferroviarias auspiciaron de *medium* para movilizar mercancía y gente, y darle sentido a una idea de poblar y vivir en el interior del país. Durante la década

de 1990, la mayoría de estos ferrocarriles quedaron desactivados por decisión política, las ciudades empezaron a vaciarse y los campos a tecnificarse e intoxicarse. Una determinación política de explotación del monocultivo transgénico extensivo produjo nuevas mutaciones territoriales y modos de relacionarnos con el agua.

El 30% de la superficie del territorio argentino es líquido. En su región pampeana existen más de dos mil cuerpos líquidos, en apariciones muy diversas: lagunas permanentes, estacionales, efímeras, ocasionales, nuevas, de desborde, o zonas de evaporación. También hay lagunas que ya no existen. Es una gran región inestable, de aguas dulces y saladas.

Provincia de Buenos Aires. Imagen satelital intervenida.



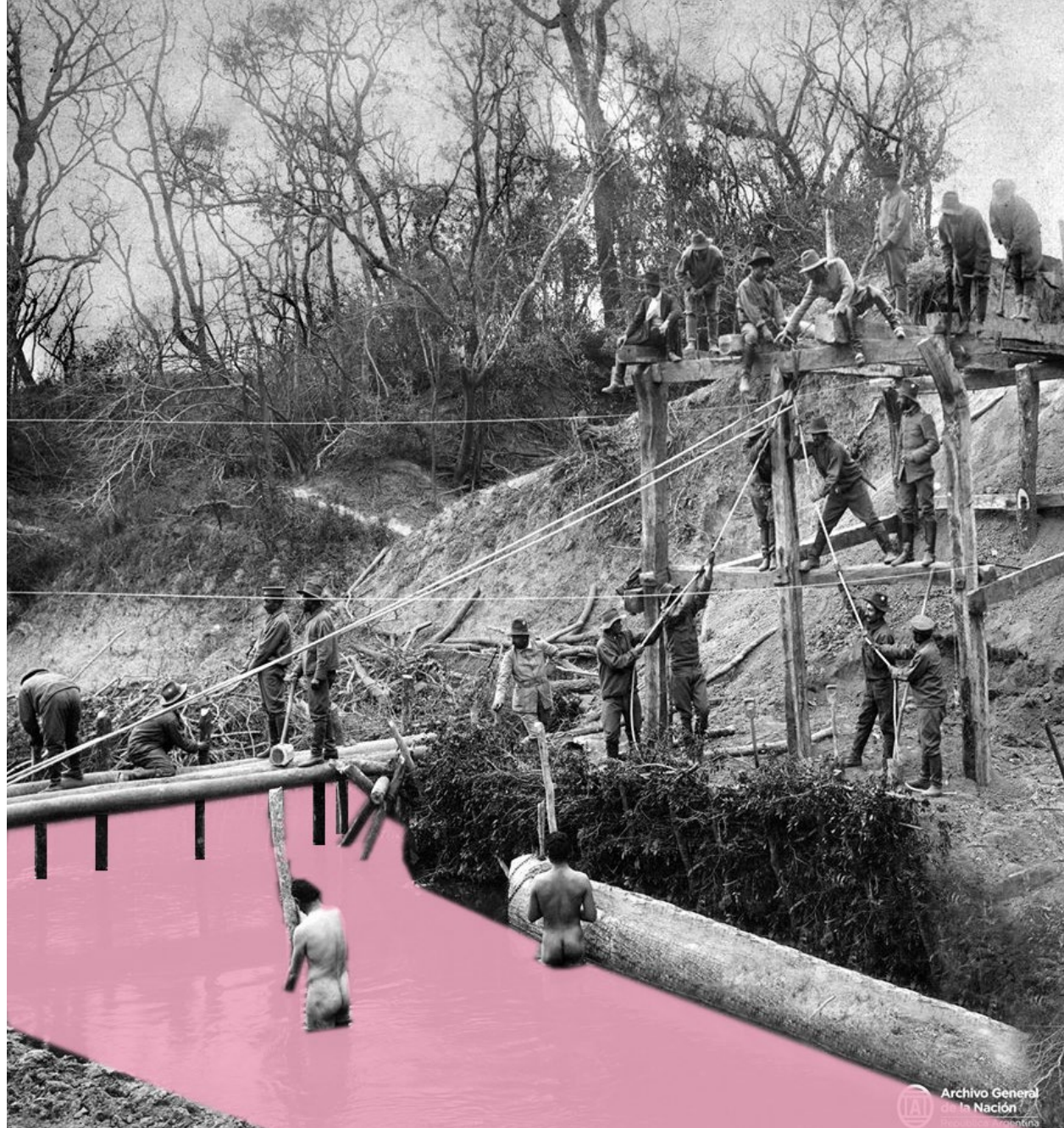
Una corona de filamentos pegajosos es el *Ticket-to-Ride* para que el “Pez Rey” pueda volar y así propagarse por la región. A través del aire *Odonthestes bonariensis* viaja de agua en agua, en invierno o verano, desde la región pampeana hasta la Cuenca del Plata. Esta flecha plateada es una de las principales especies de agua dulce de Argentina, de gran valor alimenticio, económico y ambiental. La domesticación de su ecosistema, la fragmentación del paisaje han ido expandiendo la frontera agrícola a través de obras secantes, canalizaciones o infraestructuras que permitieron ampliar los márgenes de renta del suelo pero que redujeron los hábitats de esta especie.

El río Quinto ha sido una de las personas no humanas que han vehiculizado cambios de condiciones en muchas localidades pampeanas, en algunas de las cuales ha producido la expulsión de poblaciones enteras a otras ciudades. En otras ha producido el surgimiento de una nueva cultura vinculada a la inundación.

Según el relato de Anita Rivara, el caso de Alberti y Trenque Lauquen es un claro ejemplo de los nuevos fenómenos ecosistémicos-culturales de la provincia. La inundación de fines de los 80 produjo la reconversión de productores agropecuarios a pescadores o piscicultores en las proximidades del sistema de lagunas encaenadas del Oeste.

Un pico sumergido en las lagunas salinas es la estrategia alimenticia del flamenco austral para su supervivencia. De un rosado blancuzco con pinceladas negras, casi de manera onírica los *Phoenicopterus chilensis* posan, más o menos en grupos. En idioma kunza del altiplano, lo denominaban tokoko. Un ave de arquitectura muy singular, que es posible ver posando en alguna laguna en el desierto de Atacama, en laguna de Mar Chiquita o en Epecuén. Las lagunas salinas de la región forman parte del otro grupo de cuerpos hidromórficos que trazan dinámicas con otros territorios. Sobre Epecuén hablaremos más adelante.

Construcción de un fortín, Conquista Territorial.
Archivo General de la Nación, intervenido.



Toda ciencia es política. Y la política ha ido generando los diferentes acuerdos históricos con la técnica, para producir el territorio por sobre el ecosistema. ¿Será momento de abandonar las trincheras de frontera y el binarismo para adentrarnos en lo múltiple y lo difuso?

III. La naturaleza, la cultura y más allá

“Un pedazo de barrio, allá en Pompeya
Durmiéndose al costado del terraplén.
Un farol balanceando en la barrera
Y el misterio de adiós que siembra el tren.
Un ladrido de perros a la luna
El amor escondido en un portón.
Y los sapos redoblando en la laguna
Y a lo lejos, la voz de un bandoneón.”
Homero Manzi, 1942

Osvaldito tenía catorce años cuando Manzi describía una porción del sur de la ciudad.

Tarareaba la letra junto con la de otros tangos mientras caminaba volviendo a su casa esquivando los humedales y lagunillas que existían aún en Mataderos, de donde también es oriunda Sabri. Osvaldo era mi abuelo y ese día al atardecer atravesado por ese paisaje sonoro de las ranas vislumbró la latencia de ese paisaje líquido en medio de la ciudad, una reminiscencia de ecosistema pampeano. Un paisaje que se hacía tango y él lo seguiría tarareando.

Durante los últimos 50 años, las crisis políticas han sido crisis ambientales, y viceversa, y han puesto a estos elementos dentro de la escena de prácticas del bien o en lucha. La aparición en la agenda legal de “las personas no humanas” o “el buen vivir” comienza a desarmar al antropoceno e introducir al ambiente como un ser dotado de cuerpo judicial sujeto de derechos. El agua, además, conforma la biología celular, nos constituye como cuerpos ambientes: somos los que ingerimos, o los “cuerpos territo-

rio”, cómo relatarían los de m7Red² acerca de la causa “Mendoza contra el Estado argentino” por la contaminación del Riachuelo.

La antropización del ecosistema terrestre y la alteración de la composición atmosférica han puesto en agenda global a los polos como dispositivos sensibles a estas variaciones. El Ártico y la Antártida, los polos, están dando pistas sobre estos cambios a través de las mutaciones de fases de la molécula agua. Las hipótesis sobre el derretimiento de los polos afloran en las subjetividades y especulaciones de muchos escenarios futuros, desde políticos a climáticos. Ciertos fenómenos lo evidencian cuando llegan a los grandes centros urbanos, produciendo acontecimientos culturales. En 2015, una ballena jorobada apareció, perdida, nadando en agua dulce en los docks de Puerto Madero,

² M7Red es un laboratorio de investigación y activismo enfocado en los escenarios sociales y ambientales complejos.

en Buenos Aires. A 15 kilómetros de allí, dos años antes, el barrio de Saavedra sufrió una de las peores inundaciones urbanas. Este barrio está desarrollado sobre la cuenca del Arroyo Medrano, una cuenca mediana que ha padecido grandes niveles de antropización y malas praxis: un trans-arroyo mutilado y repleto de intervenciones deformes. Como *arroyo*, el Medrano está muerto.

Los Ranqueles eran uno de los pueblos originarios que habitaban estas infinitas pasturas y sus arroyos. Junto con los Mapuches y los Tehuelches, moraban en los sitios altos y utilizaban los ríos y arroyos para desplazarse, comercializar, comunicarse. Una constelación de mitos y culturas vinculados al territorio ha construido parte de su cosmovisión. La provincia en ese entonces había sido visitada por Darwin, quien sería influyente en la obra de Florentino Ameghino. Durante la primavera de 1833, Charles escribía sobre sus viajes por la región: “Las lla-



Las regiones pampeanas. Imagen intervenida.

nuras parecían horizontales, esto es, a perfecto nivel, pero no era así en realidad, porque en muchos sitios el horizonte estaba distante”.³ Cinco décadas después de esta visita, y luego del establecimiento de la décima frontera nacional, Ameghino ensaya el plan para mitigar las inundaciones en la provincia. Florentino había estudiado a los Ranqueles años atrás. Un manifiesto positivista naturalista bajado a una consigna política y técnica. Una visión que desafía la lectura de la historia y revela las posibilidades futuras de este territorio. Cien años más tarde, la provincia sucumbía a un ciclo de exceso hídrico. Los casos de Epecuén, Trenque Lauquen y la cuenca del río Salado protagonizaron un disturbio líquido a escala paisaje. Existen fenómenos que solo podemos entender sabiendo a qué distancia posicionarnos para vislumbrarlos. Diseñar la distancia. Como

3 Extracto de *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid, Ed. Espasa Calpe, 1921, p. 157.



Epecuén 1980. Esperando la inundación. Imagen intervenida.

si el ejercicio de comprender realmente el territorio tuviera más que ver con la distancia espacio-temporal que nos permite construir una visión *romántica* de un hecho.

¿Seremos holobiontes ecosistémicos? Tim Morton los define como los seres que viven en asociación con un conjunto de seres o microbios. Imagino si podremos escalarlo a tamaño de comunidades humanas.

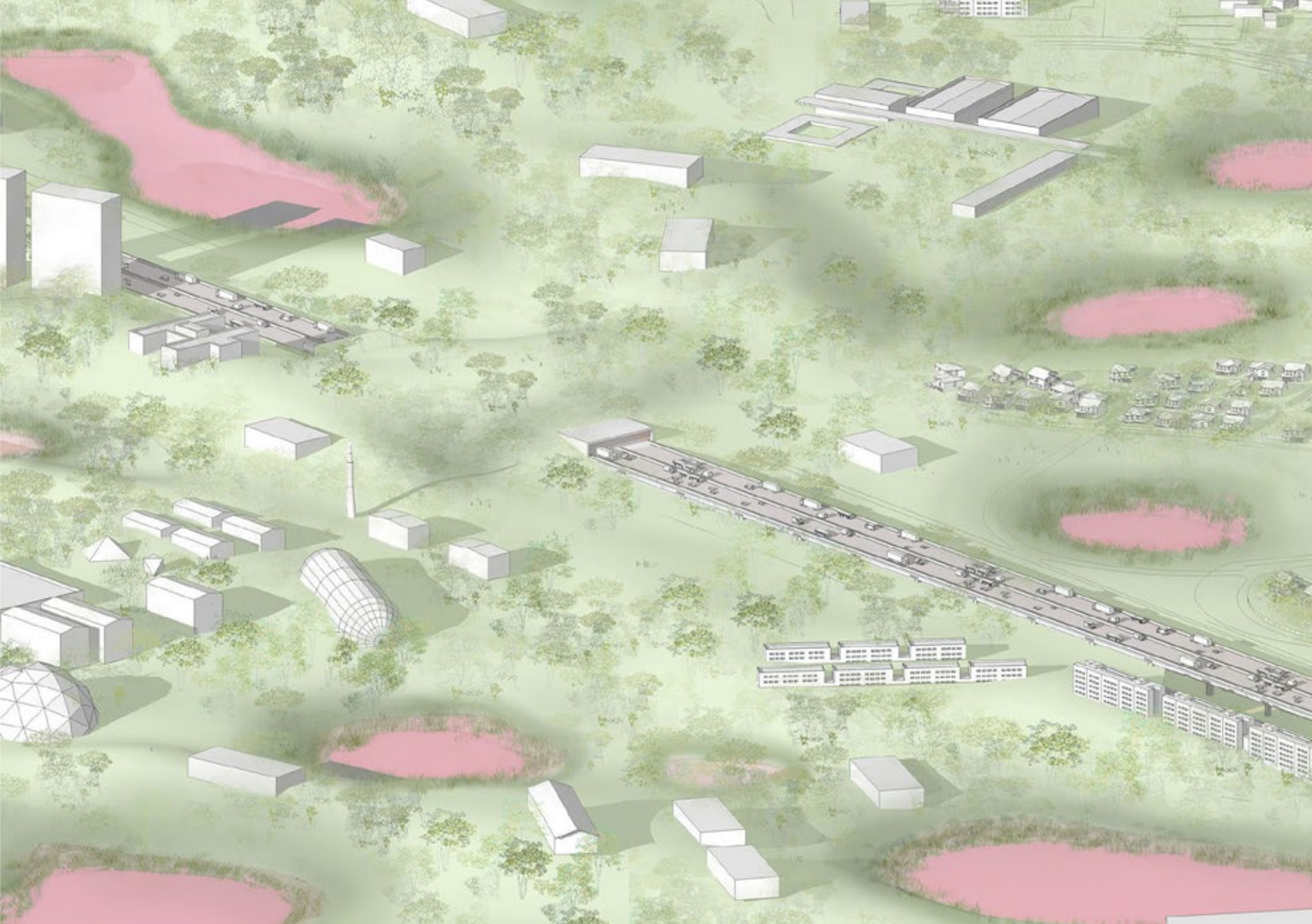
IV. El Proyecto Ameghino y las ciudades de agua

¿Es el pasado un futuro?

El proceso de antropización de la biosfera daría inicio a un proceso que nos lleva a nuestros días. Como diría Mauricio Corbalán, la crisis política es una crisis ambiental. Y lo extendería a pensar que la crisis urbana es una crisis de la ruralidad. Una ruralidad que en el último cuarto del siglo XX ha acelerado su antropiza-

ción, tecnificación, eutrofización y vaciamiento. El campo dejó de ser un territorio a habitar. La eutrofización de los cuerpos de agua, ríos, lagunas y acuíferos, producto de lixiviados agrícolas, constituyó un nuevo componente territorial que luego pasó a la atmósfera gaseosa. Inspirados en el movimiento Archigram de los años 60, empezamos a imaginar las Ciudades Agua, las *Water Cities*. Las WC-CA son una apropiación y reproposición espaciosistémica de una tesis de 1866 escrita por el ya mencionado Ameghino. En un imaginario que desafía la construcción de una nación, sugiere pasar de un sentido “seco” de vivir a uno nuevo, que permita la perdurabilidad en el tiempo y a la vez abra un nuevo atlas de oportunidades, de vidas, de narrativas, de utopías. Florentino sostenía que existe la posibilidad de concebir al agua en la provincia de Buenos Aires como un

A la derecha: Ciudades de agua, junto a Mara Menendez, 2017, Buenos Aires.





Ciudades de agua, junto a Mara Menendez, 2017, Buenos Aires.

bien a ser administrado. Las sequías y las inundaciones comparten una misma solución: retener el agua. El campo y las ciudades pampeanas comparten un mismo problema: el agua. Rediseñar las infraestructuras y las ciudades es parte de repensar sus ecologías y sus culturas. Las ciudades agua es un enfoque técnico proyectual, tanto para la urbanidad como para el territorio pampeano y las múltiples fases entre ambos.

Estas interfases líquidas son el soporte sobre el cual las ciudades agua van a desarrollar sus identidades. Ciudades que reinventan una constelación conectada de ciudades autónomas. Una utopía de nuevas sociedades que incorporan el rediseño de una macrocomunidad, heterogénea y diversa. Las tecnologías feministas plantean repensar algunos paradigmas in-

visibles pero vitales de cómo es una ciudad en pasado y futuro. Una ciudad ecosistema que se contruye en paisaje cultura y que se permite repensarse desde el tiempo y el lugar.

Las ciudades agua, al igual que Taos, se conectan a una serie de fenómenos multidimensionales. Son la posibilidad de construir una ficción a partir de definir una distancia. Una distancia, en este caso, sobre un paisaje en movimiento. Aquellas *promenades* con Rolando revelaron un horizonte en movimiento. Un horizonte de viento y silbido. Dos sentidos anulados durante la cuarentena en la ciudad. El desafío de las ciudades agua parecería estar más cercano a un nuevo contrato entre el ecosistema y nuestros cuerpos. Nuestros cuerpos y más allá.

Invierno y pandemia, 2020.

Fuego

Arturo Peruzzotti*

c
h
i
s
p
a
s
en
mi
caso
genero
en primer
lugar una
forma cónica.
con hojas secas
de laurel en la base.
ramas secas chiquitas,
de laurel también. de entre
cinco y diez milímetros de diámetro.
formando una primer estructura
piramidal. de unos quince centímetros de
alto. previamente saco restos de acciones
previas. a continuación, ramas más grandes.
de unos quince milímetros de diámetro. secas
todas ellas preferentemente. las enredaderas secas
son una buena opción. buenas compañeras.
otra capa de hojas secas de laurel. hay algo acústico
en el laurel seco al quemarse que es parte de todo esto.
una vez consolidada la estructura base,
una nueva capa. esta vez de coronillo. con mayores
diámetros. que se sostienen entre sí. hasta generar
la estructura de arranque. a un lado dejo previstas otras
ramas para lo que sigue. verifico las diferentes capas
de la estructura. una vez verificado. enciendo el
único fósforo. (podrían ser más, pero perderíamos
en el juego imaginario) lo ubico en la base de
la estructura cónica. evitando que
se apague. y así enciendo el
Fuego.

ramas hojas secas ramitas ramas ramas ramas ramas ramas
ramas ramas cenizas ramas ramitas ramas ramas
ramas cenizas cenizas cenizas cenizas cenizas cenizas ramas



Encender el fuego implica Técnica, Ética y Estética, nos dice Nadine Ribet en el primer capítulo del libro *Fuego*.¹ Cualquier persona puede encenderlo, pero encenderlo “bien” es un arte que solo algunos privilegiados han desarrollado.

El Fuego.

Efímero.

Contemplar el Fuego.

Visualmente fluctuante.

Dinámico. Hipnótico.

Observamos su transformación permanente.

Reunirnos alrededor del fuego nos lleva a un estado primitivo. Por momentos quedamos en silencio, escuchando el “sonido” del fuego, oliendo las fragancias de la combustión. Por

momentos se desata una conversación eterna. Que vuelve a interrumpirse. Para observar unas chispas que surgen de la combustión de algún elemento que alguien acercó a las llamas.

¿Qué es el Fuego?

Es un conjunto de partículas incandescentes de materia combustible, capaces de emitir calor y luz visible, producto de una reacción química. Las llamas son las partes del Fuego que emiten luz visible. Los límites de la llama se conforman cuando las partículas dejan de estar a la temperatura suficiente como para emitir luz. Al reducirse la temperatura se convierten en humo.

En una llama, el tiempo durante el cual una partícula se encuentra en estado incandescente suele ser corto. Sin embargo, el proceso de combustión va generando nuevas partículas incandescentes, lo que hace que la llama se mantenga “viva”.

*Arquitecto, Buenos Aires. www.aopi.com.ar

Fotos © Arturo Peruzzotti.

¹ Nadine Ribet, *Feu. Ami ou ennemi?*, con V. Bontems, D. Escudié y E. Rigolot, ediciones Dunod/Cité Sciences et Industrie. Realizado en el marco de la exposición “Fuego”, en La Villette, París, 10/04/2018-06/01/2019.

La llama no está formada por un mismo conjunto de partículas que permanecen ahí, sino por el flujo continuo de nuevas partículas incandescentes.

El Fuego es efímero en esencia.

Acercamos las manos al Fuego para sentir su calor. La luz en movimiento nos ilumina. Vemos los árboles a nuestro alrededor. Más atrás, las estrellas en la noche.

Se considera a la domesticación del Fuego como el hito en el que el ser humano se diferencia definitivamente de las demás especies, hace aproximadamente trescientos mil años.

Ese Fuego que de por sí es efímero en su ser, que no existe más que por un instante, se convierte en el elemento fundamental de nuestra evolución al poder manipularlo y controlarlo en el tiempo.

Con la domesticación del Fuego, nace la idea del hogar, que se convierte en el elemento esencial para estructurar el espacio habitable. Pero, sobre todo, la vida misma de los grupos humanos.

El control del Fuego proporciona muchas ventajas: cocinar y conservar la comida, calefaccionar, proteger e iluminar.

Pero el uso cotidiano del Fuego impone ciertas restricciones al grupo humano que lo controla. Ahora, no solo hay que buscar comida, también hay que buscar combustible.

Agregamos ramas. Cada uno tiene su método, su lógica, su estética. Todos opinamos sobre la posición en que quedó esa rama. Tal vez debería ubicarse un poco más allá.

Descorchamos otra botella de vino.

Mantener el Fuego encendido implica que un miembro del grupo debe dedicarse a esa tarea específica y no participará de otras tareas

como la caza. Implica una nueva organización. Consumir la comida cocida supone la coordinación de todos los miembros del grupo para tener una comida comunal. Regular el tiempo.

La estructuración del espacio, la división de tareas, la regulación del tiempo pueden ser los factores por los que la incorporación del Fuego al espacio doméstico ocurrió de manera tardía en la historia humana.

Con la domesticación del Fuego comienza una nueva etapa evolutiva. A partir de la cocción de las comidas, la digestión implica un esfuerzo menor. El sistema digestivo se reduce en tamaño mientras aumenta el volumen de la masa cerebral.

Un poco de viento oxigena la base de la fogata, aumenta la intensidad de las llamas. Miles de chispas vuelan hasta desaparecer en las alturas. Las copas de los árboles, otra copa de vino.

Observando el follaje de los árboles cercanos, alguien recuerda el cuento “Encender un fuego”, de Jack London. Gran cuento, terrible desenlace.

El Fuego como elemento estructurador del espacio evolucionó y mutó a lo largo de la historia, junto con la arquitectura.

“El poder simbólico de la chimenea reside en su capacidad de fusionar las imágenes arcaicas del fuego que alimentaba la vida del hombre primitivo y las experiencias intemporales de bienestar personal con los símbolos de comunidad y de estatus social... En la casa contemporánea la función de la chimenea ha sido sustituida por el televisor”, escribe Juhani Pallasmaa.

Alguien nombra a Gastón Bachelard y su *Psicoanálisis del fuego*. Nuestra primera relación con el fuego es la prohibición. El Fuego no debe ser tocado, es cosa de grandes. El

respeto al fuego es un respeto enseñado, no es un respeto natural. Por lo que el conocimiento del fuego implica desobediencia y rebeldía.

¿Encendemos fogatas para adorar la madera o quemamos madera para adorar el fuego?

¿Es posible que el hombre primitivo haya aprendido a cantar mientras encendía el Fuego? Trabajo que requiere tiempo y paciencia.

¿Cómo es nuestra actual relación?

¿Qué relación tenemos con el Fuego en las grandes ciudades?

En términos funcionales concretos el Fuego dejó de ser fundamental en el hogar.

Podemos calefaccionar nuestra vivienda sin su presencia visual. En algunos casos podemos cocinar sin él, podemos iluminar sin Fuego.

Sin embargo cada vez que encendemos un Fuego quedamos hipnotizados con la misma intensidad.

¿Deberíamos incorporar el Fuego al diseño

de las ciudades? ¿Pensar el Fuego como un elemento presente en el espacio público? ¿Deberían organizarse Fuegos periódicos en parques y plazas?

Fuegos controlados, seguros, organizados. Sin la necesidad de grandes festividades.

¿Sería posible? ¿Podemos imaginar encuentros casi primitivos en un entorno urbano contemporáneo?

Mientras agregamos ramas a la fogata alguien comenta sobre las plantas pirófilas y su lógica evolutiva.

Una nueva generación de paisajistas franceses, sumergidos en las teorías de Gilles Clément, propone dejar de considerar el Fuego como un riesgo, sino más bien como un recurso que puede usarse de manera creativa para los territorios.

El proyecto de paisaje promueve la reflexión sobre un nuevo “urbanismo de inflamabilidad”.



Contemplar el Fuego.
Hipnótico.

Hay algo en la llama que la hace definitivamente especial. Es un elemento visible que asciende, desafiando la gravedad.

Podemos conocerla en profundidad leyendo *La historia química de una vela* de Michael Faraday y entender que es la gravedad la que le da la forma a la que estamos acostumbrados.

Entonces nos preguntamos ¿cómo es el Fuego en el espacio? En un lugar sin gravedad.

Redondo...

Miramos hacia la luna y descorchamos otra botella.

Efímero.
El Fuego.



Purpúrea memoria

Ana Aymá,*
Hernán Lugea

“Dentro de la naturaleza orgánica encontramos que este tono [el blanco] se ve apenas en las flores de vida efímera y en algunas plantas frágiles; las alas de ciertos pájaros y mariposas han sido tocadas con celeste para que su apariencia resulte más etérea”.
Guillermo Enrique Hudson

¿Cómo llegamos a Hudson?

Pensar lo efímero con relación al paisaje y la cultura es un hermoso desafío. ¿Qué lugar del territorio teníamos cerca de Buenos Aires para acoplar a este concepto? En la encrucijada nos dimos cuenta de que la escala temporal de lo efímero es la escala humana. Porque en nuestros primeros debates estaba presente también lo “efímero” de los tiempos geológicos o cósmicos. Entonces, la vida y hasta la historia

* Periodista, redactora, Buenos Aires.

de la humanidad son efímeras, fugaces. Carl Sagan se las ingenió para mostrar de manera muy didáctica nuestro ínfimo peso en la historia del universo. Imaginó un calendario cósmico en el que se representan los casi 14 mil millones de años del universo divididos en 12 “meses” cósmicos y nos muestra luego que la existencia del ser humano dentro de ese calendario se limita solo a los últimos segundos del 31 de diciembre. ¡Todo resulta efímero desde esa óptica! Sin embargo, no todo lo es. Lo efímero comienza y termina, y dura realmente poco desde la percepción de una persona. Es una irrupción y, como tal, genera emociones y sobresaltos.

De pronto, sobrevoló nuestra imaginación una bandada de garzas blancas. Surcaba el cielo profundo y su espectacularidad le otorgaba ca-



rácter al paisaje. Carácter dado por un grupo enorme de aves que se congregan o que viajan inundándolo todo con su movimiento, su color, y su sonido. Se vinieron a la mente imágenes de Hitchcock pintando de negro los poblados con sus cuervos siniestros, pero también el recuerdo de un gran naturalista, escritor y ornitólogo argentino: Guillermo Enrique Hudson.

Decíamos antes que definir lo efímero en el paisaje es complejo, pero si lo que vamos a entender como efímero es algo relativo a la tensión entre lo que cambia y lo que permanece, Hudson fue, sin dudas, un observador tenaz de esa relación en todos los entornos naturales que habitó.

Esta nota presenta un lugar singular e histórico: su casa natal y la estancia Los 25 Ombúes, que son el escenario de muchas historias narradas en su famoso libro *Allá lejos y hace tiempo* (1931), pero también habla del personaje y de su obra. En este caso, el paisaje, el personaje y su obra son indivisibles. Su manera de escribir

era fresca y de una sensibilidad extraordinaria. En sus libros no volcaba una mera descripción enciclopédica como cabría esperar de un naturalista de la época, ni siquiera cuando describía una especie o un paisaje, sino que lo lograba desde un lugar sensible. Cuanto más se interna uno en el mundo de Hudson, más razones se tienen para saber que lo efímero palpita en su esencia:

“En cambio, cuando acerco la flor a la nariz y aspiro su perfume, siento un deleite infinito, un placer mucho más intenso. Por un lapso tan corto, que si





fuera dable medirlo no ocuparía más que una fracción de segundo, ya no estoy en un jardín inglés añorando el pasado, sino que me encuentro de nuevo en las hermosas pampas, durmiendo profundamente bajo las estrellas.”¹

Veinticinco ombúes y un bosque

El lugar en cuestión es un terreno de 54 hectáreas declarado Reserva Natural de Usos Múltiples desde el año 2000. Aunque ya era un área protegida como Reserva Natural Provincial desde 1995, ubicada en el partido de Florencio Varela —que antiguamente pertenecía a Quilmes—. Dentro del predio se encuentra la humilde casita de fines de siglo XVIII donde nació Guillermo Enrique Hudson en 1841 y que está declarada Monumento Histórico Provincial desde 1970.

1 Guillermo Enrique Hudson (1893), *Días de ocio en la Patagonia. Diario de un naturalista*, Ediciones Continente, Buenos Aires, 2007, p. 149.



Un dato curioso es que los padres de Hudson, provenientes de Estados Unidos, compraron esa casa precaria junto con unas 400 hectáreas de campo al cuñado de Juan Manuel de Rosas. Hoy, el enclave está en una zona de borde urbano, semirural. Para llegar se debe atravesar un barrio de casas bajas, lotes baldíos y calles de tierra, por donde transitan algún changarín y alguna boina de gaucho moderno. La entrada no es nada fastuosa; por el contrario, uno avanza tímidamente, como si estuviera accediendo a una propiedad privada y casi esperando que alguien lo detenga. Una vez dentro de la reserva se debe cruzar un denso bosque, que otrora fuese un talar, donde conviven árboles nativos y exóticos asilvestrados. Allí donde termina el bosque se abre el parque y aparece ante la vista la modesta casa museo, testimonio de una época. En este sector encontramos también la biblioteca, que cuenta con gran cantidad de libros donados por Violeta Shinya, sobrina-nieta del escritor y exdirectora del museo.

Se dice que algunos de los ombúes originales aún subsisten en el predio; sin embargo, el que más llama la atención por su tamaño y ubicación cercana a la casa fue plantado a mediados del siglo XX. Por detrás de este ejemplar se puede ver el espacio de huerta y otras dependencias con fines culturales y educativos.

Continuando el recorrido, pasamos entre pastizales por un caminito serpenteante que nos conduce al arroyo Las Conchitas, un afluente del Río de la Plata. Se puede ver marcada en la tierra la “mordida” de las crecidas, aunque el bosque subtropical asociado al arroyo, llamado comúnmente selva en galería, permite que la erosión sea contenida. El sitio del arroyo, en particular, se encuentra en un excelente grado de conservación, solo perturbado por alguna inquietante escultura perdida entre la naturaleza. Incluso, el cadáver de un enorme cerdo que había traído la corriente de agua estaba encajado junto al rústico puentecito y completaba el cuadro de naturaleza salvaje. Por detrás

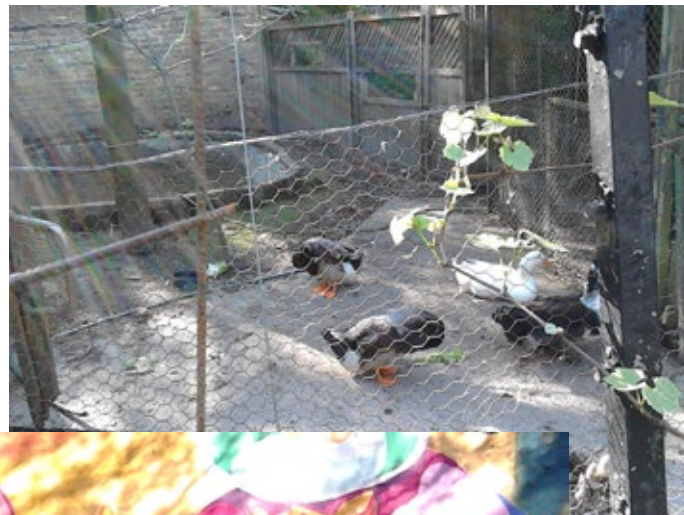




del arroyo, finalmente, se extiende un pastizal que probablemente fue la zona de pastoreo de las ovejas de la familia Hudson. Un pastizal “domado” por las inundaciones repetidas en cada sudestada.

En nuestra visita nos acompañó Marcelo Montenegro, guía del lugar, quien nos contó la historia del predio, la vida y la obra de Hudson y luego nos paseó por el parque y la huerta con notable y merecido orgullo por su contribución para la recuperación de la flora autóctona. Nos mostró, además del ombú y los enormes árboles tala del bosque, al aramo, el coronillo, el chañar, la sombra de toro, el fumo bravo, el aguaribay, el molle rastrero y el taruma. Varios de estos ejemplares los había plantado él mismo hacía años. Se puede decir que Marcelo es igual de apasionado por la historia que por la flora autóctona.







Jardín japonés de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Sakura: presencia oriental en Florencio Varela

La cultura tradicional japonesa tiene un lugar para lo efímero, para lo intangible, para el silencio. Es una cultura que cada día fascina más por contraposición al estilo de vida occidental citadino. En Japón encontramos la tipología del jardín zen, Karesansui, caracterizada por un espacio limitado y plano donde se disponen grandes rocas rodeadas por una arena que se ras-trilla para darle un dibujo particular. El jardín se desdibuja y se vuelve a dibujar y, por supuesto, nunca es igual. Los jardines verdes suelen tener su dinámica marcada por la vida y el crecimiento del material vegetal, sin embargo, en este caso lo curioso es que la dinámica se plasma en lo inerte por acción directa y cotidiana del hombre. Hoy son jardines de contemplación y meditación; jardines secos, mutantes, que en cierto sentido contraponen lo eterno con lo efímero a través del diálogo entre los dibujos cambiantes sobre la arena y la roca inmutable.



En Japón existe también una antigua tradición, Hanami, que consiste en observar la belleza de las flores. Actualmente, esta tradición se recrea en la época de floración de las sakura, que es el nombre que le dan en el país nipón al árbol del cerezo. La flor de la sakura es símbolo justamente de lo efímero de la felicidad, la belleza y la vida, aunque también fue el emblema de los guerreros samurái. Incluso existe un mito sobre el color rosado de la flor en relación con la sangre derramada por los guerreros que solían suicidarse frente a los cerezos. En la actualidad, comúnmente la celebración implica hacer un picnic bajo la copa de los cerezos en flor.

El cerezo en flor es espectacular no solo porque es una especie muy floribunda, sino también porque su floración es proterante, es decir que florece antes de que broten las hojas verdes, al igual que la magnolia liliflora o nuestro querido lapacho rosado. Claro, dura unos pocos días y de allí su asociación simbólica con lo efímero, pero esta corta duración permite



un efecto doble que deleita a los románticos: por un lado, las flores van generando una especie de alfombra pálido rosada sobre el suelo y, por otro lado, al pasear bajo las copas de los árboles se percibe como una “lluvia de flores”,

mientras haya un poco de brisa. Este efecto se puede vivenciar en el Jardín Japonés de Buenos Aires los últimos días de julio, primeros días de agosto, donde encontramos un largo camino de sakuras.



No es de extrañar que en la Reserva Natural de Usos Múltiples Guillermo Enrique Hudson encontremos plantada una sakura. Como ya hemos mencionado, Violeta Shinya es sobrina-nieta del escritor y exdirectora del museo.² Para ser más precisos, es hija de Violeta Hudson, la sobrina de G. E. Hudson, y de Yoshio Shinya, el primer inmigrante japonés registrado en Buenos Aires, quien llegó como ayudante de cocina en la Fragata Sarmiento, embarcado en Nagasaki en 1899. De este modo, en 1991, Violeta Shinya junto con el Dr. Agustín Yoshio Fujimoto, entonces embajador del Japón en Argentina, gestionan donaciones, especialmente de la Suntory Foundation, con las que se adquieren 40 hectáreas anexadas al Museo. Por su cuenta, en Japón fue fundamental el trabajo de Jun Jugaku, hijo de Bunsho Jugaku, el primer traductor de Hudson al japonés, y de su esposa Kazuko Jagaku, directora del Museo

² El actual director del Museo, desde 1991, es Aníbal Rubén Ravena.

de Ciencias del Palacio Imperial. La suma de intereses y esfuerzos de todos ellos junto con los actores locales y municipales hizo que sea posible la existencia de la Reserva con sus dimensiones e instalaciones actuales.

De este amor japonés por la naturaleza y sus esfuerzos por preservar un valor natural, paisajístico, cultural e histórico queda como testigo silencioso la sakura que se encuentra en la entrada de la biblioteca popular, dentro del predio.

Corredores de biodiversidad: nunca el mismo río

Es muy conocida aquella sentencia del filósofo presocrático Heráclito de Éfeso que afirma que es imposible bañarse dos veces en el mismo río. La frase se reproduce habitualmente como la síntesis (formulada como tal por Platón) de una idea que, en verdad, se expresa en varios fragmentos de su obra *Sobre la naturaleza*:



“Entramos y no entramos en el mismo río, somos y no somos” o “En los ríos donde aquellos se sumergen, fluyen nuevas y nuevas aguas. Y las almas se yerguen de lo húmedo”.³ También llamado el Oscuro de Éfeso, Heráclito ha sido inmortalizado como un filósofo del devenir, de la transformación, del proceso ininterrumpido de movimiento que es el mundo. Y es esta también una manera de acercarse a la cuestión de lo efímero: lo que en apariencia permanece debe su condición de posibilidad a todo lo que a la vez está cambiando, dejando de ser, aun de modo inadvertido.

La movilidad de la fauna es un aspecto importante a la hora de gestionar el paisaje con una mirada de conservación de la biodiversidad. Cada ser vivo tiene sus requerimientos y condiciones límite para crecer, desarrollarse y reproducirse, y el espacio de desplazamiento es uno

de estos requerimientos. Por ese motivo, hoy es un problema grave la fragmentación del paisaje que junto con el desmonte propician una merma importante del hábitat de muchas especies, poniéndolas en riesgo. En este sentido, los corredores verdes o corredores de biodiversidad, que conectan por ejemplo pequeños parches de bosque relicto, pueden ser cruciales como estrategia para mejorar la movilidad de la fauna.

En la Reserva Natural Hudson, el arroyo Las Conchitas es, sin dudas, un corredor de biodiversidad donde se ha estimado que viven cerca de 100 especies de pájaros. Conecta el Río de la Plata con diversos bañados estacionales y zonas de nidificación.

Las migraciones masivas de algunas especies se ven afectadas por la disminución de sitios seguros donde poder refugiarse, alimentarse y tener cría. De este modo, los humedales son ecosistemas de vital importancia en el ciclo de vida de infinidad de plantas y animales y brin-

3 Heráclito de Éfeso, *Fragmentos*, La razón ardiente, Buenos Aires, 1956.



dan servicios ambientales de relevancia como la regulación de las inundaciones periódicas o la purificación del agua, entre muchos otros. También los pastizales naturales son importan-

tes y muy poco valorados en general. Si bien en la reserva, tanto los pastizales como los bosques están invadidos con especies exóticas, podemos apreciar un buen trabajo de conser-



vacación que, bien gestionado a futuro y con otra disponibilidad de recursos, puede acercarse aún más al paisaje original de las pampas que describía Hudson.





Para quienes quieran acercarse se recomienda, además, averiguar qué actividades hay planificadas para poder aprovechar la agenda cultural que se ofrece a lo largo de todo el año.

Reserva Natural Provincial Mixta de Uso Múltiple y Museo Histórico Provincial

Ubicación: Calle 1356 (El Zaino) e/ Av. Hudson y 1379, Barrio San Luis (1888) Florencio Varela, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Teléfonos: (02229)-49-7314 / 49-7331

E-mail: arravera@gmail.com -
museo_hudson@ic.gba.gov.ar

Días de visita: miércoles a domingos de 10 a 17/18 hs. - Periodo lectivo: miércoles a viernes (grupos escolares), otros consultar, sábados y domingos (público general).

Servicios: Estacionamiento - Visitas guiadas generales o temáticas - Cartelería interpretativa - Salón de usos múltiples - Muestra de energías alternativas - Biblioteca especializada - Espacio de exposición y multimedia - Vivero de especies nativas - Huerta orgánica - Área de acampe y refugio - Senderos interpretativos - Cursos y Talleres.

Guillermo Enrique Hudson

1841-1922

Autodidacta

Naturalista de campo, escritor, ornitólogo, conservacionista.

Principal impulsor de la "Royal Society for the Protection of Birds".

Socio honorario de la Asociación Ornitológica del Plata de Argentina.

Vivió en la estanzuela Los 25 Ombúes hasta 1874, año en que se muda a Londres.

Conoció personalmente a Hermann Burmeister y a Francisco P. Moreno.



Días de ocio en la Patagonia. Diario de un naturalista (1893)

Hudson fue autor de más de 40 libros que escribió desde su autoexilio en Londres. Gran parte de su producción literaria es dedicada a la ornitología, pero también fue un gran novelista y cuentista, además de empedernido lector de las obras de su época y de los clásicos. Autor de obras importantes de la literatura como *Tierra purpúrea* y *Allá lejos y hace tiempo*, Hudson escribe en Inglaterra sobre la patagonia y

la pampa argentinas con la exquisitez del observador que, alejado del objeto de sus observaciones, captura recuerdos antes de que se desvanezcan.

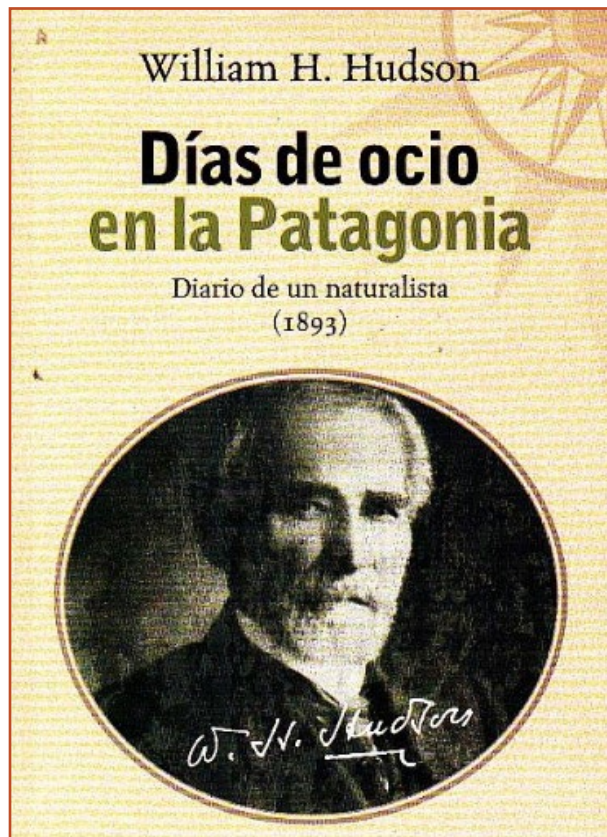
En el caso de *Días de ocio en la Patagonia. Diario de un naturalista*, se combinan todas las facetas de su talento literario. Se pueden apreciar excelentes pasajes narrativos, mezclados con valiosas descripciones y observaciones de campo, y por supuesto con pasajes dedicados exclusivamente a los pájaros. Se percibe a

simple vista que su educación informal lo elevó a la categoría de erudito, ya que menciona numerosos y diversos escritores, naturalistas, pensadores, antropólogos, no solo para argumentar algunas cuestiones, sino animándose incluso a contradecirlos y refutarlos con sus propios pensamientos y observaciones.

En este libro, además del pasaje ya citado, se pueden leer páginas y hasta capítulos enteros dedicados a temas que se relacionan con lo efímero, donde inexorablemente posaba su mirada. Nos habla con gran emotividad sobre los arcoíris y sobre el atardecer patagónico que transformaba en ocasiones al río Negro en un río de sangre.

En otro capítulo se refiere a una nevada, la primera vez que conoce la nieve, justamente, y el paisaje se transforma inesperadamente en algo ajeno y maravilloso. “Hay un ‘algo ilusorio’ en nosotros cuando contemplamos la tierra repentinamente cubierta de nieve, pero la emoción es efímera y se la olvida con rapidez. Se





la desdeña y considera como mera consecuencia de la novedad”. Se aventura luego a dirimir sobre los colores de los ojos, lo terrorífico del blanco, el canto de los pájaros y el sentido del olfato. Y nos permite reconocer en su escritura el esfuerzo del observador por retener aquello que ya no está a la vista. Como dice Alessandro Baricco en su novela *City* acerca del cuadro *Las nympheas*, de Claude Monet:

“Monet empezó a pintar, pero encerrándose en su estudio. Ni siquiera por un instante pensó en montar el caballete al borde del estanque, frente a las ninfeas. Inmediatamente, tuvo claro que, después de haber luchado durante años para construir aquellas ninfeas, las pintaría quedándose encerrado en su estudio, es decir, recluso en un lugar en el que, ateniéndonos a la verdad de los hechos, no podía ver aquellas ninfeas. Ateniéndonos a la verdad de los hechos: allí podía recordarlas. Y esta elección de la memoria –no el enfoque directo de la vis-

ta– fue un genial, un extremo ajuste de la nada, porque la memoria –y no ya la vista– aseguraba un milimétrico contramovimiento perceptivo que frenaba las ninfeas a un paso de ser demasiado insignificantes y las templaba con la sugestión del recuerdo lo justo para detenerlas en el instante previo al abismo de la inexistencia. Eran una nada, pero eran”.

Notas oscuras

Según cuenta el mismo Hudson en el primer capítulo de su libro *Allá lejos y hace tiempo*, existe el mito de que su casa está encantada. La historia se remonta a unos 50 años antes de su nacimiento, allá por 1790, cuando un joven esclavo negro fue colgado por las muñecas de las ramas bajas de un gran árbol –llamado “el árbol”– y azotado por sus compañeros esclavos (obviamente obligados) hasta darle muerte frente a sus patrones. La causa: habría in-

sinuado o manifestado su amor para con la esposa de su amo. El cadáver fue enterrado en una fosa al final del camino de los 25 ombúes y desde entonces se ha visto su espíritu innumerables veces. ¡Incluso en la actualidad hay quienes dicen haberlo visto! En las propias palabras de Hudson:

“[...] se levantaba del sitio donde el cuerpo había sido enterrado como una leve y luminosa exhalación de la tierra y tomando forma humana flotaba lentamente hacia la casa, paseándose entre los grandes árboles y sentándose a veces en una vieja y saliente raíz. Allí permanecía inmóvil durante horas, en una actitud meditativa y triste, al decir de mucha gente. Yo no lo vi nunca”.

Definición de lo efímero en sí mismo, el fantasma es algo que está pero ya no está, una presencia que es ausencia al mismo tiempo. Pero esta deriva espectral no termina aquí. Por más extraño que parezca, para la serie



televisiva alemana *Dark*, creada por Baran bo Odar y Jantje Friesse y producida por Netflix, se filmaron escenas de un video promocional de su segunda temporada en el museo Guillermo Enrique Hudson. Se distingue claramente, sobre el fondo negro de una impenetrable noche, la silueta del ombú que compone un cuadro junto a una fogata ante la cual hay una persona: Ignacio. Él es un fan que había twitteado “Voy a dejar el pan cuando salga *Dark*”, clamando por su segunda temporada. Por algún misterioso motivo, los alemanes decidieron contestar ese tweet particular de manera divertida, de la mano de sus protagonistas, para luego ir más lejos y venir a rodar imágenes de difusión a

la Argentina. En la serie, la temporalidad parece ser central y el video profesa que “todo está conectado”.

Esa frase, que tanto es aplicable a la intrincada trama de *Dark* como también podría ser recitada en una clase de ecología, quizás resuma el espíritu de esta nota que, a la manera de Víctor Frankenstein, fue cosiendo fragmentos, pistas, datos, curiosidades que terminan conformando un todo nucleado en torno a un lugar, un personaje y el concepto de lo efímero. El relámpago que le dio vida a esta criatura, esa efímera chispa eléctrica, sin lugar a dudas fue de color blanco purpúreo, quizás el favorito de Guillermo Enrique Hudson.



Espectros visibles

Hernán Lugea

“[...] Frente a mí, un arcoíris que me confiere de pronto
el más absoluto optimismo.
¡Qué signo ante y sobre aquel que camina!
Todos deberían caminar”.
Werner Herzog
Del caminar sobre hielo

Luego de un largo recorrido por los submundos de lo efímero apareció en una charla lo evidente: el arcoíris. Una irrupción fenomenal en el paisaje, un espectro fantasmal que, aun conociendo la explicación de la ciencia, no deja de sobrecogernos con su mística.

En notas de números anteriores de Antesis hablamos de percepción, de bordes y de escala, tres tópicos que hacen a la espacialidad. Y si algo nos interesa a los paisajistas es entender y trabajar con el espacio vacío, como al escul-

tor con el espacio lleno de fría materia pétrea. En este número dedicado a lo efímero quizás el aspecto vinculado más evidente sea la dinámica del paisaje, pero los arcoíris están más allá de la dinámica; pertenecen al mundo de los símbolos, y como tal, hacen a la construcción cultural de un significado. En este caso, un significado que deviene de un fenómeno efímero y etéreo, pero que puede quedar resonando en la cabeza de quien se lo cruza sorpresivamente en el camino. La circunstancia puede modificar la esencia, sin dudas.

Cultos paganos

Por casi todos es conocido el mito irlandés que habla sobre una olla llena de monedas de oro que se encuentra al final del arcoíris, custodiada

con celos por un tipo de duende, pelirrojo, vestido de verde, llamado Leperchaun. Este mito parece tener sus orígenes, a su vez, en la mitología celta.

También para los vikingos y para los vascos existe una innumerable cantidad de mitos paganos, plagados de variedades de seres y deidades. Para los vikingos, el arcoíris era un puente entre la tierra de los dioses y la tierra de los hombres: Asgard y Midgard, respectivamente. Mientras que en la mitología vasca, al igual que en la irlandesa, se remite a un tesoro señalado por el arcoíris, pero en lugar de monedas de oro se trata de las mejores semillas de Mari, la Madre Naturaleza, guardadas para que su pueblo no vuelva a pasar hambre. También dice un mito del pueblo vasco de Zerain que en el pueblo vecino de Mutiloa una hija del caserío de Eguzkitza –que si bien es un apellido también es traducible del euskera como “solana o lugar expuesto a mucho sol”– llegó a tocar un arcoíris y se convirtió en Mari. Tales parecen





ser el poder y la importancia del arcoíris. Esta diosa total de la naturaleza, según la visión de Andrés Ortiz-Osés, representa el arquetipo matriarcal predominante en el paleolítico que, en particular en la cultura vasca, ha dejado una fuerte impronta hasta la actualidad.

Para los griegos, el final del arcoíris también estaba ligado a un tesoro o a un puente que conducía al Olimpo. En la mitología griega está representado por Iris, la diosa del aire. Ella cumple el rol de mensajera de los dioses al anunciar el pacto de unión entre la Tierra y

el Olimpo al final de la tormenta. Esto último, puntualmente, es recogido por el catolicismo, que en el Génesis expone la misma idea: un pacto entre Dios y los seres vivos de la Tierra luego del diluvio, que para ser recordado utiliza al arcoíris como símbolo.

Otras culturas que han tenido diosas especiales para el arcoíris son la china (Nüwa) y la maya (Ix Chel). Pero resulta particularmente interesante la diosa K'uychi de la cultura incaica que, curiosamente, traía mal augurio. Al presenciar un arcoíris era costumbre cerrar la boca y

taparla con las manos para que este no se meta en la barriga y para que no dañe los dientes, atrayendo a la miseria. A esta diosa se la relacionaba con Amaru, una serpiente bicéfala.

Vexilología barata y botas de goma

La vexilología es una disciplina subsidiaria de la historia y la semiótica que se encarga de estudiar el significado y la historia de las banderas. A propósito de la diosa incaica K'uychi, inmediatamente pensé en la wiphala, que fue declarada símbolo del Estado Plurinacional de Bolivia en la Constitución de 2008. Es una bandera que representa a los pueblos originarios y su registro más antiguo data de una chuspa (bolsa para la coca) tejida hace más de 1.000 años. Pero me sorprendió saber que su uso como bandera es relativamente novedoso ya que los incas no tenían el concepto de bandera, según la Academia Nacional de Historia del Perú. En la

década de 1970 se convirtió en un ícono del movimiento sindical campesino de Bolivia.

Sin embargo, la bandera arcoíris no es exclusividad de la wiphala, que tiene la particularidad de su diseño en forma de cuadrícula. Hay una gran familia de banderas que han tomado esta simbología con diseños típicos de franjas de colores. Sin irnos muy lejos, en el año 1978 la bandera arcoíris se convirtió en la bandera oficial de la ciudad de Cuzco. Mucho tiempo antes, Charles Fourier (1772-1837), un cooperativista francés del movimiento utópico y acérrimo crítico del capitalismo, de la urbanidad y la industrialización, la había adoptado como una bandera para su propuesta utópica de los Falansterios. Representa la “unidad en la diversidad”, aunque recién en la década de 1920 fue aceptada oficialmente como emblema de la Alianza Cooperativa Internacional.

Hay versiones de que la idea original de la bandera arcoíris fue propuesta por Flora

Tristán (1803-1844), una mujer socialista y feminista que, dicho sea de paso, escribió un libro titulado *La emancipación de la mujer*. Dato de color, ella fue la abuela del famoso pintor Paul Gauguin. A su vez, se menciona en algunos artículos que Flora diseñó su bandera inspirada en un templo dedicado al arcoíris existente en Perú.¹

Luego también, la bandera arcoíris fue adoptada como símbolo en una protesta pacifista en Italia en 1961 y como estandarte de la comunidad LGBT en 1979. Banderas similares se usaron en diversas culturas a lo largo de la historia, incluida la bandera de Meher Baba (1894-1969), gran líder espiritual indio que en 1925 se llamó al silencio y no pronunció más palabra hasta su muerte. Se puede decir que, hoy por hoy, este símbolo representa los valores de di-

versidad, inclusión, unidad, cooperación, paz y esperanza.

Como corolario de este extraño capítulo de la investigación cabe destacar que el golpe de Estado perpetrado en Bolivia recientemente tiene mucho que ver con los recursos naturales. Hacerse con las reservas de litio sería puntualmente el motivo que señala el mismísimo Evo Morales (presidente depuesto), pero también tiene que ver, y mucho, con los valores que la wiphala representa, constituyendo no solo un auténtico golpe a las instituciones democráticas (aunque desde mi humilde entender “democracia” no sería el término adecuado para denominar a nuestros sistemas de gobernanza occidentales), sino también un descarado avance racista y clasista. Una oda a la intolerancia.

1 En algunos artículos publicados en Internet se manifiesta que el templo en cuestión estaría ubicado en la ciudad de Camana. Sin embargo, a través de la colaboración de Sonia Ramos Baldarrago hemos podido consultar a historiadores de Arequipa que coinciden en que no existió tal templo en Camana, pero sí existe el templo Huaca Arcoíris o templo del Dragón en Trujillo, Perú.



Portal urbano

Existe en Buenos Aires un lugar que hoy está cargado de todo este simbolismo del que venimos hablando. Yo lo llamo portal urbano porque ciertamente está ubicado en una de las “puertas” de la ciudad, justo ahí donde se cruzan avenida Rivadavia y General Paz. En verdad, este lugar es ambiguo, ya que es el paso bajo autopista, lo que de seguro el antropólogo francés Marc Augé definiría precisamente como un no-lugar. Sin embargo, se encuentra



pintado con los colores vivos del arcoíris y por momentos se materializa la wiphala. No es casual, ya que a pocos metros se encuentra el popularmente conocido Mercado Boliviano de Liniers.

Entonces, un no-lugar, que no aportaba absolutamente nada a la identidad del barrio, de pronto se vio intervenido para ser resignificado, o más bien significado por primera vez. Pero no solo eso ya es algo digno de comentar en sí mismo, sino que además su condición de límite entre el conurbano y la capital alimenta a este



portal de una carga simbólica más profunda. Está justo enclavado en el cruce de dos barreras urbanas notorias: la avenida General Paz y el ferrocarril Sarmiento. Como si fuese poco, Rivadavia, la avenida que cruza el portal, no es cualquier avenida. Es la que conecta los edificios de la Casa Rosada y el Congreso Nacional. Además de ser considerada una de las aveni-

das más largas del mundo, sino la más larga, tiene una orientación este-oeste casi perfecta; de hecho, su primer nombre histórico fue Camino Real del Oeste.

Pensando en el viejo refrán que dice “Dios está en todos lados, pero atiende en Buenos Aires” y nos recuerda cada tanto que de país federal no tenemos nada, me acordaba de Asgard y Midgard: ¿será este portal un puente entre los hombres y los dioses? ¡Como para que después no nos digan egocéntricos, fanfarrones y soberbios! ¿A quién se le ocurrió pintar este arcoíris?

También pensé en el mito de los tesoros, pero al final de este arcoíris solo encontré vahos nauseabundos, un montón de basura y dos estaciones de control policial, una de cada lado de la frontera. Sin embargo, unos pasitos más allá se encuentra el Bingo Ciudadela, para quien se resista a creer que el mito era simplemente un mito.

Tampoco es el arcoíris cristiano que recuerda

el pacto de los seres vivos con Dios luego del diluvio, aunque la Virgen de Luján custodia con atenta mirada el paso de los bólidos humanos desde una ermita ubicada justo antes de ingresar al portal urbano desde Liniers.

Dejando la mística y el simbolismo de lado, creo que esta intervención urbana funciona como un “maquillaje” que intenta distraer la mirada de lo que sucede realmente alrededor: la contaminación sonora y el *smog* (me la imagino a Iris tosiendo mientras intenta cruzar la avenida atiborrada de colectivos), las barreras urbanas, la marginalidad, el abandono, la indiferencia y una continuidad territorial que la gestión urbana se sigue negando a ver, o a aceptar, porque, a pesar de tener jurisdicciones diferentes, a ambos lados del portal sigue siendo Buenos Aires.



cadáver exquisito



Antesis consultó entre lectores y lectoras, potenciales y reales, sobre cuál era la primera imagen que se les venía a la mente si les pedíamos que pensarán en un paisaje efímero. Aquí, las palabras recolectadas, respetando sus insistencias, sus recurrencias y jugando con acercarles ilustraciones posibles. Nos encontramos con muchas formas de lo efímero: las que se manifiestan en el color, las que se relacionan con las materias que están en constante movimiento, la arena, el mar, o lo que se transforma en el aire o en el agua, pero también, lo que cambia porque nos movemos las personas que miramos el paisaje. En definitiva, todo lo que nos muestra que deja de ser, que no está fijo, que se desliza, desplaza, deshace y deshíclach, para volverse a hacer y rehacer en una nueva variante de sí. Muchas gracias a quienes participaron compartiendo sus impresiones para esta, nuestra sección experimental.



Neblina absoluta

Una nube

Algo en plan dunas, arena que se mueve
y se la lleva el viento.

Creo que en el viento siempre hay algo
que para mí es efímero.

Lo que el viento se llevó.

Un bello plato de comida... mañana no vale nada.

Una ola que se rompe.

Un vino... destapado mañana no tiene el mismo sabor.

Un vino se puede asociar a una geografía.

El land art
como algo que es finito
y va a desaparecer,
o no está destinado
a perdurar.

Un incendio

Un buen jardín visto desde un tren en movimiento

Un bosque con distintos colores, variedad de ellos

Paisaje pasando veloz como cuando viajás.

Te llena y desaparece.

Flores de una noche de cactus.

Un paisaje ideal, utópico. Pero que no es real.

Cuando mirás por la ventanilla

de un tren, avión, coche...

Cuando sube o baja

la marea muestra paisajes
diferentes

de corta duración.

Cualquier paisaje a la luz del atardecer,

que lo transforma todo
y desaparece en segundos

El paisaje invernal del doctor Zhivago

Se pasan rápido.

Se esfuman, diría yo.

Un
que todo

Playa

La nieve, las tormentas, los rayos

Etéreo, sutil, traslúcido

Unas hojas secas en el suelo... Sopla el viento...

Una ventanilla de un micro andando
y yo miro por la ventana.

Llueve, hay gotas en el vidrio
y verde del otro lado.

La luz en el momento
en que sale el arcoíris sobre una ciudad.

Si es paisaje NATURAL, no imagino que pueda ser efímero,

es decir, si se corre algo, si se muere algo...

siempre va a haber algo más, es naturaleza.

Capaz es más como el paisaje de lo construido.

Eso sí puede ser efímero.

El otoño, en e
se cae

no tanto el c

La creci

Desierto

Movimiento, aromas, transparencia.

Monte con Gauras blancas, poáceas espontáneas
y alguna vara de esas amarillas.

Cedrones.

Puesta de sol

Estepa, paisaje llano

plantó trigo al lado del downtown

Un paisaje de trigo,
como esa artista que
en New York

Yo he pensado en el cielo

Algo que se crea por un festival, una feria...

Una ola que viene y va

Cuando cierro los ojos bajo el sol,
los colores que veo.

Reflejos

Se me vino como un bosque
desforestado y como un incendio
apagado, con viento que se lleva
cenizas de los árboles.

Un otoño,
una primavera,
un día de nieve

atardecer en el campo,
se tiñe rojizo y verde oscuro

Una lluvia intensa

Un bosque nevado

l momento en que
n las hojas,
ambio de colores.

Una pintura de un paisaje
que se moja y desaparece.

own.

Ahora mismo veo los cerezos en flor que si te despitás ni los ves.

Flores de sakura cayendo

El pasto al costado de la ruta

Sutileza, movimiento, cambios

Se me vienen mil imágenes sin sustento,
sin entidad.

Deshumanizadas.

Centros comerciales con luz blanca
y música deprimente

del tipo Eros Ramazzotti a todo volumen.

El casino. El tragamonedas.

Varias fotos de Martin Parr.

La mar. El oleaje

Llanura terrible otoñal,
color amarillo el que predomina,
un solo rulo de pasto

Un paisaje que no dice nada

Un espejismo

Sombras de la noche en el campo con luna

Paisajes inexistentes,
como de películas animé,
de películas como de Hayao Miyazaki.

Viento

Un castillo de arena en la playa

Cielo y tierra sin vegetación

El cielo del atardecer

Una pradera en la ruta

en ese instante preciso

en que parece que va a producir
una revelación

que nunca llega a concretar.

Ese instante, esa promesa,
esa emoción,

Borges la llama el hecho estético.

Estrella fugaz

Colibríes en flores

Los diferentes momentos de la vida
que se escurren entre los dedos.

Como siendo un viajante
que ve pasar los paisajes
por la ventana del tren.

Un paisaje
que se volatiliza,
claro,
de color pastel,
nebuloso,
con viento.

Un desierto
con una palmera

Pienso en un paisaje
de otro planeta
que no conocemos,
donde todo cambia a cada instante.

Metropolis

Diente de león desarmándose con el viento.

Montajes. Incluso pienso en eventos.

Dunas en el desierto

Espuma

Julio Le Parc

*“Si uno agrega muchos efímeros
puede dar una cosa sólida.”*

El artista argentino conversó con Antesis desde su atelier en Cachan, París.

*Hernán Lugea,
Ana Aymá*

Cuando desde *Antesis* comenzamos a pensar en la relación entre lo efímero y el paisaje aparecieron prontamente varias ideas acerca de las representaciones artísticas que podíamos convocar para conversar sobre esa relación. Y la primera que nos vino a la mente, casi de inmediato, fue la obra del artista argentino Julio Le Parc. Se nos presentaron sus artefactos lumínicos y cinéticos, que han recorrido el mundo. Objetos que cobran vida y provocan incesantes cambios en el entorno. Formas in-

estables que devienen tales, paradójicamente, a partir del movimiento perpetuo.

Y, precisamente, mientras iniciábamos el armado de este número tuvimos la oportunidad de ver, no solo la monumental retrospectiva que se hizo en simultáneo en el Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) y en el Centro Cultural Kirchner (CCK), sino también las proyecciones de sus obras lumínicas sobre el Obelisco, en la Noche de los Museos. Un festín visual interactuando en el espacio urbano para deleite de



cada transeúnte que estuvo en la avenida 9 de Julio esa noche del 2 de noviembre del año pasado.

Definitivamente, queríamos hablar con Julio sobre sus creaciones y su búsqueda. Y así fue. Con una gran amabilidad nos recibieron virtualmente en el estudio que Le Parc tiene en Cachan, en las afueras de París, donde vive y trabaja metódicamente, cada día, con su equipo interdisciplinario y sus tres hijos en la investigación y producción de sus obras.

De lo inestable y la naturaleza

Nos conectamos vía remota un rato antes de comenzar la entrevista y esperamos a que Julio viniera a situarse frente a la pantalla. A los pocos minutos, vemos su figura que se acerca preguntando, con su reconocido sentido del humor: “¿Quiénes son? ¿Quiénes son? ¿Quién es ese brujo, cara de brujo? Un brujo que está al lado de una hada...”. Así comenzamos, rien-



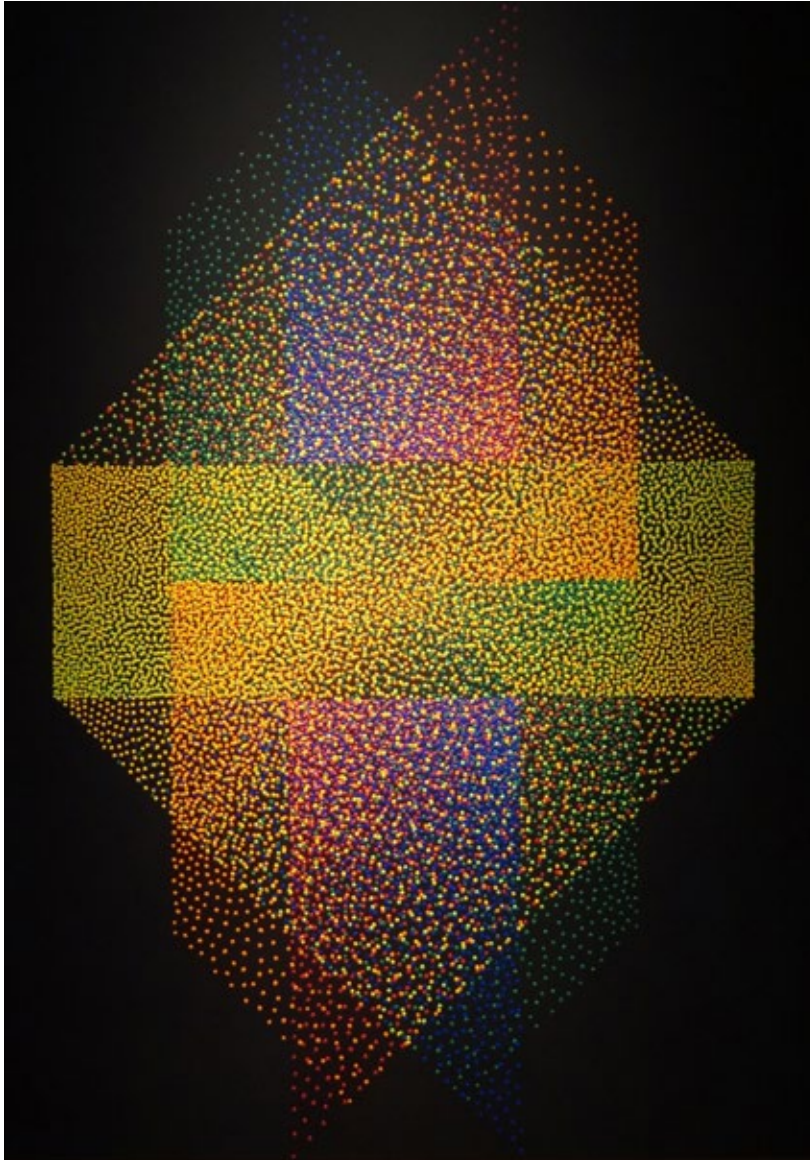
do y contándole un poco quiénes éramos, y hablándole de cómo habíamos vinculado nuestra búsqueda sobre los paisajes efímeros, por ejemplo el arcoíris, con las proyecciones lumínicas multicromáticas que él realiza.

Antesis- Detrás de la elección de la descomposición de la luz, de trabajar con los colores del arcoíris, ¿hay un tema simbólico o está buscando un efecto visual – experimental?

Julio Le Parc- No, en general, lo que yo hago son experiencias que se van sucediendo una detrás de la otra y a medida que las hago van abriendo otras posibilidades. A lo mejor, el punto de partida da lugar a cosas a veces completamente diferentes, sin una premeditación, sino que el mismo hecho de trabajar, de probar, de ensayar, de comparar, de aumentar, de cortar, de pegar, va dando nuevas visiones, hasta cierto punto y luego ese mismo desarrollo del trabajo lleva a otras posibilidades, o sea, atraviesa otro tema.

Es decir, no hay un plan fijo. No es porque yo tenga la voluntad de lo efímero o la voluntad de experimentar, sino que está en mi naturaleza. Muchas cosas, a veces, son realizadas a un nivel de poco desarrollo y quedan en suspenso, y las puedo retomar más tarde. La noción que manejábamos nosotros no era tanto la de “lo efímero” sino la de “lo inestable”, que podría, a lo mejor, emparentarse un poco a lo efímero. Lo inestable puede volver. Por ejemplo, esto – señala un gran móvil de acrílico amarillo que pende a sus espaldas– está en movimiento permanente y al mismo tiempo es y deja de ser, y cuando es, es siempre lo mismo. Al mismo tiempo, puede tener una cantidad de situaciones, y cada situación puede ser efímera, sea por la cantidad de cuadrados, que se mueven, por el vientito que entra por la ventana, la luz que le llega de arriba, del costado. Si uno agrega muchos efímeros puede dar una cosa sólida, tal vez.





A- ¿Hay alguna relación entre su obra y el paisaje natural? Por ejemplo, los paisajes de Mendoza, o cualquier paisaje natural, ¿se relacionan de alguna forma con una obra que es, en principio, abstracta?

JLP- No se relaciona de manera directa. No es que yo fui allá, hice un croquis, un dibujo y después lo desarrollé, sino que está todo integrado. Esto mismo que estábamos hablando –vuelve a señalar el móvil a sus espaldas–, si uno mira un árbol, si se reemplazan los cuadraditos de plástico por las hojas de un árbol, el conjunto del árbol es un árbol, pero cada detalle del árbol es una cosa en particular y luego el movimiento de las hojas con el viento, es siempre diferente. Había un filósofo, ¿Heráclito era?, que decía que un río es siempre el mismo y es siempre diferente, ¿me lo confirman ustedes?

A- Sí. El de “nadie se puede bañar dos veces en el mismo río”.

JLP- Sí, también.

El público cómplice

Le Parc nació en Palmira, Mendoza, en 1928 pero vive en París desde 1958, donde llegó, en principio, con una beca. Allí, en 1960, fundó junto con otros artistas el Grupo de Investigación de Arte Visual (GRAV por su sigla en francés), que luego se deshizo, pero desde entonces su trabajo ha girado siempre en torno a dos ejes centrales: los efectos visuales cambiantes que se podían lograr con las obras —se lo ubica por eso dentro de los movimientos del arte cinético y el arte óptico u *op art*—, y la participación del público en esa relación, no como espectador pasivo, sino como una parte vital de esa experiencia.

Antesis- Para nosotros fue muy fascinante ver sus muestras. Fuimos en grupo y nos pusimos a sacar fotos de las obras y todas las fotos que sacamos son distintas. ¿Cómo logra ese efecto de lo inestable y el movimiento igual con un artefacto o una instalación, pero también con una pintura?

J. Le Parc - Sí, al comienzo, en los primeros trabajos que yo hice en la superficie, ya la preocupación era ver de qué manera se lograba. En ese momento había mucha mistificación alrededor del arte, mistificación, filosofía, teorías esotéricas a veces y qué se yo qué, dejaban al espectador fuera del concurso. No podía participar porque lo mandaban a estudiar tal filosofía, o tal teoría, o tal gran libro de algún historiador competente. En cambio, yo trataba que la reacción fuera lo más directa posible. Me parecía que yo podía compensar toda esa literatura que había en ese momento alrededor del arte. Y mismo si eran algunos momen-



tos de interrelación de la forma de la superficie y el ojo del que miraba, el tema de la inestabilidad visual, el tema de la visión periférica que había desarrollado en ese momento, me parecía que era ya una ganancia en relación a un espectador alejado del arte, pasivo, muchas veces humillado por no tener los conocimientos estéticos o teóricos. De ahí fui evolucionando a diversas situaciones, entonces las obras inestables están en el momento de quien las mira. Si viene otro con otro aparato de foto, con las obras de luces la situación ya ha cambiado. Entonces, ese cambio necesita el tiempo, está el movimiento incluido y necesita tiempo. Y ese tiempo dentro del objeto está compartido con el tiempo del que mira, porque mira al espectador que está delante de la obra: puede

estar mucho tiempo, menos tiempo, y está compartiendo el tiempo ese que es el producto de elementos que yo puse en función, con los motores, difraccionadores de la luz, y otros, muy elementales de manera de que hubiera esa multiplicidad de situaciones. El espectador se siente en complicidad: su tiempo con el tiempo de la obra que está en frente. Por eso te digo, la preocupación mía fue, haciendo mis triangulitos, cuadraditos y cosas, la reflexión estaba sobre eso y no sobre la parte formal. Cuando hice los objetos también. A veces un objeto, si no hay un público, no tiene ninguna existencia. Habrán visto los juegos en el CCK, por ejemplo, la Célula del laberinto, si nadie entra, está funcionando en el vacío; toma vida con la vida del que entra.

A- En muchas ocasiones, se propuso sacar la obra del museo y llevarla a la calle, intervenir en el espacio público y en el paisaje urbano. Hace poquito con esa maravillosa obra de intervención en el Obelisco, ¿qué reflexiones hace sobre el artista en cuanto a este tipo de acciones?

JLP- Hay diferentes maneras de intervenir. La que más me interesa a mí, que no la puedo realizar solo, sería si hubiera dentro de los organismos culturales de los diferentes países, ensayos de confrontación de la producción artística contemporánea con un público no preparado, un público de un pueblito, Tres Arroyos, por ejemplo. La intención del punto de vista no sería de llevar el arte para que se cultiven, sino buscar su opinión. Porque si no, el arte que se hace en la actualidad está valorado por un núcleo muy reducido de gente, muy reducido. Entonces, la mayoría de la gente

no tiene los medios para dar su opinión. En general, en el medio del arte la opinión pasa por el dinero, y el que tiene dinero está dando su opinión comprando una obra al precio que sea, y la gente en general no tiene medios para comprar obra. Pero podrían inventarse sistemas de funcionamiento para recabar y encontrar nuevos conceptos, nuevas apreciaciones, nuevos criterios; una visión más directa. Tal vez podría en ese momento confrontarse: aquí está la opinión de los críticos de arte, y la de, por ejemplo, la opinión de la gente del pueblito que dijimos antes, Tres Arroyos, la opinión de un director de un museo... en ese caso se multiplicarían los criterios apreciativos. No quedaría únicamente limitado al “valor dinero”. El “valor dinero”, un obrero de Tres Arroyos no lo puede dar, porque no puede gastarse todo lo que había ganado en tres años de trabajo por una pequeña obra de un artista conocido.





A- ¿Sería una manera de “democratizar” el arte interviniendo el espacio público?

JLP- Sería más bien multiplicar los criterios de apreciación, no democratizar, porque el arte contemporáneo, de una manera o de otra en general, se pliega al sistema. Y el sistema pasa por la galería, por los críticos de arte que pueden dar una ayuda, por el director de un museo que puede ayudar a sacralizar un poco algo que ha sido hecho. Y, sobre todo, si alguien la compra, el hecho de que saque dinero de su bolsillo, que es un peso muy grande, pareciera que le diera una connotación estética. Pareciera obligadamente que, si alguien pagó esa suma, esa obra tiene un valor estético. Pero tal vez esa misma obra presentada en otros lugares, sin esa referencia, podría tener otras apreciaciones. Y si hay comparaciones de producciones, o de temas de tendencias artísticas, ahí en Tres Arroyos o donde fuera, podrían aparecer otros criterios apreciativos

que serían muy importantes para variar y romper un poquito el esquema actual y al mismo tiempo para que los artistas actuales no estén dependiendo únicamente del príncipe azul que viene y que le compra un cuadro.

Del *op art* y la obra abierta al arte op-timista

En varios documentales sobre la vida y la obra de Julio Le Parc aparece su lema: “optimismo siempre”. Y no es solamente algo que se nota en su persona, sino que también orienta su obra.

Antesis- Hay artistas que proponen la experiencia con su obra a partir de un efecto disruptivo en el ánimo, pero las muestras de Le Parc te ponen contento, dan un entusiasmo que querés seguir estando ahí.

Julio Le Parc - Estoy muy contento que digas eso porque, en realidad, de una manera un poco



confusa, siempre la intención mía fue no abrumar a la gente con los problemas que existen en el mundo, la gente tiene sus propios problemas, sino crear una pequeña situación de optimismo que les haga apuntar sus problemas con una visión más alegre, más dispuesta, más decidida, con menos angustias, diciendo “ya vendrán tiempos mejores”, “actuemos para eso”, “vemos qué es lo que puede pasar”. O si no es así, bueno, por lo menos en el momento de la visita a la exposición se le ha creado una situación de alegría, de optimismo, de felicidad o lo que fuera. Es decir que el cuadro, el objeto, la instalación, cumple una función sin que sea obligatoria para el que mira. El que mira, automáticamente, puede o no encontrarse en esa situación, es decir, yo no pretendo de antemano, pero trato, con los elementos que siempre he manejado, de que eso se produzca de una manera: a través del ojo, a través del movimiento, a través del desplazamiento, a través de la complicidad.

A- Usted trabaja en muchas de sus obras con la incorporación de lo que sucede alrededor de la obra misma, incluido el espectador.

JLP- En una época, en los años 60, en Italia se llamaba la “opera aperta”, la obra abierta. Entonces, en el trabajo mío, en la obra abierta, un elemento fundamental para mí siempre fue el espectador, y los elementos exteriores a la obra como pueden ser el reflejo, la sombra, los cambios que producen el desplazamiento, como puede ser el viento, como puede ser la luz natural. Esta que está acá arriba –vuelve a señalar el móvil de acrílico detrás suyo, que se ilumina por las claraboyas del techo– ahora está así pero más tarde, cuando el sol le pegue, es otra situación; luego, cuando el sol se va, es otra, cuando yo la veo en la penumbra cuando vuelvo a la medianoche a veces, hay algo ahí que es más impreciso. Es decir que esos elementos exteriores forman parte también de la obra y son momentos diferentes del día o del

tiempo, también de las estaciones. El espectador toma una pequeña parte de esos cambios, lo cual, mismo así, es suficiente para captar el conjunto cambiante, el conjunto inestable.

A- Y en este juego de inestabilidad, apertura y participación, ¿qué rol juega la simetría? Porque hay mucha simetría en su obra geométrica, ¿compensa? ¿Da una estabilidad ante el juego?

JLP- A veces, muchas de esas cosas, como las formas geométricas: cuadrados, círculos, triángulos, etc., es como si facilitaran la organización cuando son temas de superficie. Organización de esa superficie. Entonces, cuanto más homogénea sea la superficie, la simetría, que a veces es vertical, horizontal, a veces se traslada, es el resultado de la búsqueda de una simplicidad, y que sea esa simplicidad la que provoque, para que no haya alteración. Si digo, bueno hago un círculo y antes del círculo





hago un óvalo, después de un óvalo hago una forma de huevo aplastado, de huevo frito, y después hago otra cosa, entonces eso distrae la atención del ojo del que mira, de la inestabilidad visual, de los elementos que aparecen en su visión periférica, por ejemplo. Entonces querría saber por qué en una parte del cuadro puse cuadrado, el mismo cuadrado está hecho un óvalo, entonces ya sería una intervención personal, que puede servir, para otros casos.

Trabajo, trabajo y trabajo

Es conocido el concepto que tiene Le Parc acerca de la tarea artística: no hay, para él, inspiraciones o talentos especiales, sino resultados del trabajo, de las pruebas, de la investigación, de la inscansable búsqueda. Búsqueda en la que está también muy presente la importancia de lo colectivo.

8

Antesis- Estamos viendo que está en su lugar de trabajo, sabemos que usted es muy trabajador y queríamos preguntarle: ¿cómo es la dinámica en el atelier? ¿Cómo está constituido su equipo? ¿Es interdisciplinario?

Julio Le Parc - Bueno, últimamente, los últimos años. En general, trabajo con un asistente, con dos, o tres, según. Un asistente para la parte de trabajo manual: pintar madera, pintar los objetos. Después, puedo tener un ayudante para hacer algún tipo de plano como ese – señala por detrás de la cámara– que son planos geométricos. El dibujo está hecho de manera perfecta sobre un papel, los colores elegidos, la gama de colores exacta en los frascos. Ya sea yo o cualquier otra persona que lo haga es lo mismo. Últimamente, está la intervención de

uno de mis hijos, Juan, con la técnica moderna, la realidad virtual, la realidad aumentada y otras cosas, que dan lugar a multiplicar las posibilidades de una idea, de un tema. Un tema que yo lo puedo imaginar haciendo croquis, dibujo, puede, a través de los ordenadores, de los programas, tener una forma exacta de realización, y luego en el taller hacer un modelo exacto en una pequeña escala, más grande, más chico, en 3D. Es decir que esa técnica permite acelerar las variaciones y a veces, imaginando cómo quedaría en el espacio algo que luego, con esa técnica, uno lo ve. Ya sea que lo vea en la pantalla o que lo vea en la realidad cuando está materializado con esas impresoras de 3D, y en la pantalla uno puede verlo de perfil, de frente, de abajo, de arriba, desplazarse, y hacer dar vuelta el tema.

El futuro y la vuelta a la naturaleza

Para cerrar, casi como volviendo al comienzo en el que nos mostraba las conexiones indirectas entre un árbol en Palmira y una de sus esferas colosales, hecha de cuadraditos movidos por el viento, en un final tan simétrico como abierto, Le Parc nos recomienda no perder de vista la conexión de la imaginación con la naturaleza.

Antesis- ¿cómo se imagina el rol del artista en las sociedades futuras? Sabemos que siempre estuvo trabajando, investigando con tecnología, ¿cómo es el futuro según su visión de conjunto?

Julio Le Parc - Mi visión de conjunto es: “no le hago asco” a las nuevas tecnologías, como las nuevas cosas que me presenta mi hijo Juan. Pero fundamentalmente yo pienso que la prioridad debe ser el ser humano. En ese caso el que trata de inventar cosas, qué realmente inventa, el que trata de dominar las técnicas, no dejarse dominar por las máquinas. Que no venga un robot y diga “yo sé jugar al ajedrez mejor que vos, no solamente puedo jugar mejor al ajedrez, el cuadro que hiciste lo hago cinco veces mejor y en vez de pasarme dos meses, lo hago en quince minutos”, un robot que venga y te toque la espalda y te diga “podés ir directamente al cementerio y yo sigo”.



9

A- Seguramente este reportaje lo va a leer gente del palo del arte, pero también arquitectos, paisajistas; no sé si querés transmitir un mensaje para todos nosotros como para cerrar esta entrevista y te agradecemos, desde ya, infinitamente por tu colaboración.

JLP- Y... arquitectos, artistas, paisajistas, y etcétera, etcétera, lo único que deseo es que su imaginación no haga un desvío, sino que

esté en concordancia con la imaginación de la naturaleza. Todo lo que hay, porque igual que uno sale y ve montañas, ríos, praderas, árboles, plantas, flores minúsculas, una construcción extraordinaria y una invención permanente, de siempre. La invención es lo que cuenta porque el cerebro nuestro también es una invención que puede inventar él mismo y estar en acuerdo también con los grandes principios de la naturaleza que hay que respetar.



Kuboa

El nuevo proyecto artístico de Julio Le Parc constituye una pieza específicamente diseñada para ser emplazada en el Centro Internacional de Cultura Contemporánea La Tabakalera, en San Sebastián. La obra, monumental como pocas y bautizada *Kuboa*, fue instalada en marzo y quedó postergada su inauguración por la emergencia sanitaria que provocó la pandemia de Covid-19. Para septiembre de este año, con la reapertura que ya está viviendo España, está prevista la presentación oficial, con la presencia del artista.

Kuboa, con sus 10 metros de perímetro y su tonelada de peso, está compuesta por 2.660 piezas de acero inoxidable pulido. Con su contraste entre la gran escala y la delicadeza de los reflejos y movimientos que se producen en el juego de la obra con la luz y el aire, *Kuboa* interviene el espacio exhibiendo el característico sello lúdico de Julio Le Parc.

<https://www.tabakalera.eu/es/kuboa-julio-leparc-instalacion>

Créditos fotográficos:

1, 2, 9: Julio Le Parc en su taller de Cachan (Francia), febrero de 2017. Foto: ©Gérard Schachmes.

4: Vista del taller de Cachan (Francia), 2017. Foto: ©Claire Dorn.

3, 5, 6, 7, 8: Gran exhibición retrospectiva "Julio Le Parc. Un visionario", octubre-noviembre de 2019, Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires. Archivo Antesis.



“Existen fragancias que se conservan durante décadas. Un armario frotado con almizcle, un trozo de cuero empapado de esencia de canela, un bulbo de ámbar, un cofre de madera de cedro poseen una vida olfativa casi eterna. En cambio otros –el aceite de lima, la bergamota, los extractos de narciso y nardo y muchos perfumes florales– se evaporan al cabo de pocas horas al ser expuestos al aire. El perfumista lucha contra esta circunstancia fatal ligando las fragancias demasiado volátiles a otras más perennes, como si las maniatara para frenar sus ansias de libertad, un arte que consiste en dejar las ataduras lo más sueltas posible a fin de dar al aroma prisionero una semblanza de libertad y en anudarlas con fuerza para que no pueda huir”.

Patrick Süskind
El perfume. Historia de un asesino

El afuera y los autores

*Juan Pablo Pettoruti** Una intervención artística en el espacio público parte de un riesgo. El riesgo de no encontrar un consenso en la construcción de significantes con el público que habita dicho espacio. Si bien la obra puede articular su existencia con el público mismo, es decir, ser este coautor de la pieza, el consenso nunca será absoluto. No hay una entrada, una sala, una galería, un museo que proponga un marco de contemplación, un camino o una dirección hacia donde contemplar. El marco es el contexto. Esta frase

* Compositor y escritor. Coordinador del área artística de la Prosecretaría de Políticas Sociales (Extensión) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP); y profesor adscripto en la cátedra Experimentación con Medios Electroacústicos de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP; www.pettoruticompositor.com.

que suena a un obvio encuentro de sinónimos, refleja en realidad una delgada diferencia entre dos alrededores: uno controlado, y otro en el cual la única certeza es la contingencia.

Es en este segundo alrededor en el cual los proyectos artísticos en los que he participado en los últimos años consiguen existir. Su permanencia, empero, resulta pasajera. No solo porque dichas obras se degraden con, por ejemplo, la lluvia, sino también por la interacción –compleja y fructífera interacción– del público habitante de forma directa sobre la obra, es decir, transformando la obra. ¿Cuántas transformaciones soporta la obra? No solo en términos estructurales, ya que podríamos hablar por ejemplo de un bloque de concreto

indestructible, un afiche pegado en una pared, o una persona en actitud performática; sino en términos de identidad. ¿Cuándo esta obra deja de ser entera responsabilidad artística del compositor original y pasa a ser un vector, un significante que transporta otros sentidos? Algo en la obra se desvanece. Algo que *a priori* pudo haber formado parte esencial del proyecto ya no está, no funciona, ha sido transformado. El público es obrador y público, y la obra se integra al fin al contexto, al hábitat. ¿Podríamos pensar en un doble proceso de desapego e integración? En tanto el autor se desapega de su obra es que esta se integra al contexto y viceversa, en tanto una obra se integra, más se aleja de su imagen primaria. Existen otras posibilidades. Pudiera suceder que la obra, debido a su corta duración, no se enfrente a la dificultad de una integración, funcionando esta como breve suceso ajeno o familiar al contexto, o en cambio, de requerir más tiempo, se integre de modo inesperado o

esperado –dependiendo del plan– al espacio y aun así y pese a esto, una eventual participación transformadora del público habitante sería esperable.

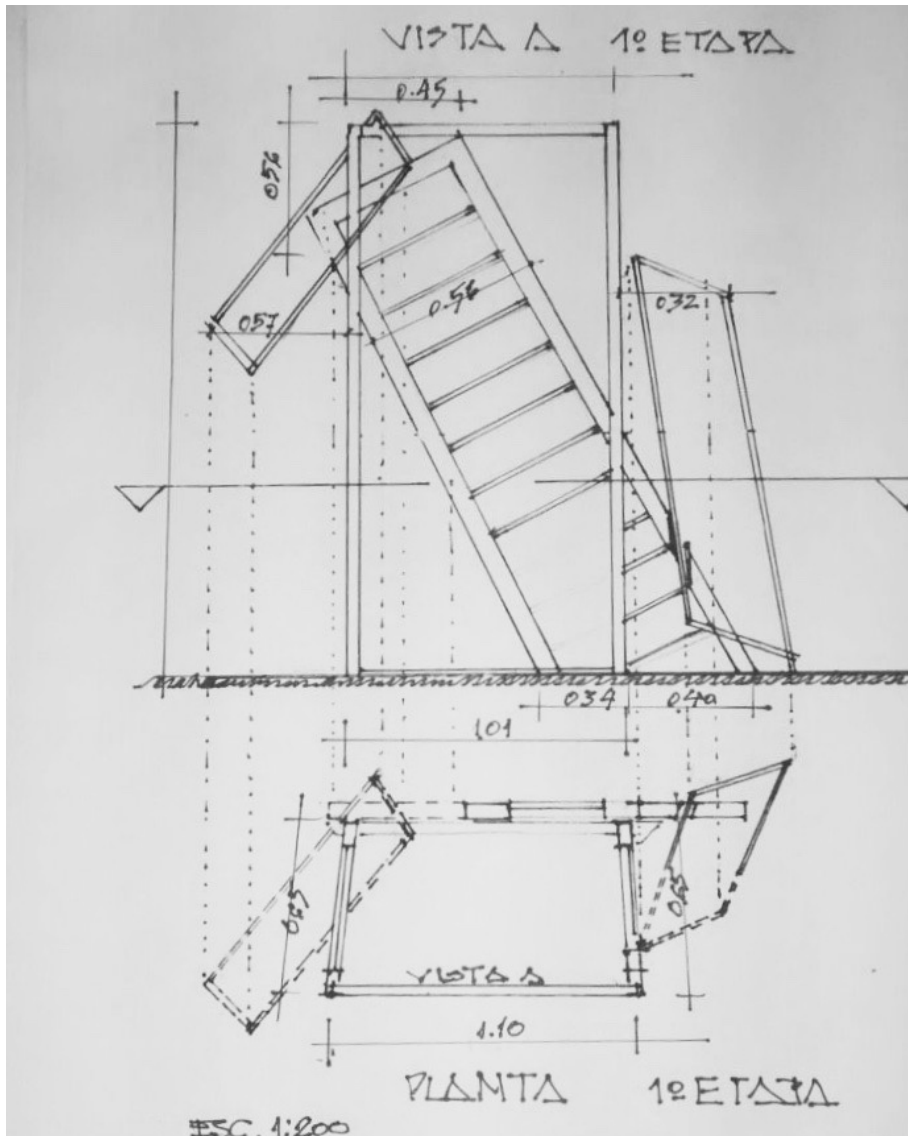
Invisible fue una instalación sonora que tuvo lugar en la ciudad de Lübeck, Alemania, en el año 2016. Ubicada en un espacio céntrico y peatonal de la coqueta ciudad, la obra presentaba 25 bicicletas paradas, sostenidas por una estructura y dispuestas en V. Estas bicicletas tenían la particularidad de que habían sido extraídas del río que atravesaba la ciudad, es decir, eran bicicletas chatarra. La estructura contaba con un sistema de reproducción y amplificación de audio “escondido”, por lo cual cuando algún transeúnte se adentraba en la V de bicicletas, voces comenzaban a sonar, las voces de las bicicletas que contaban sus historias. Las bicis confrontaban a un público que se preguntaba cómo era que estas bicicletas habían terminado en ese estado.



La instalación estuvo allí solo dos semanas, en el transcurso de las cuales varias bicicletas nuevas aparecieron abandonadas y se sumaron a la obra y sus alrededores. La gente participaba. También hubo una transformación directa de tipo destructivo, ya que a los pocos días de la aparición de la instalación, el sistema de amplificación fue vulnerado.

Algo similar sucedió con *La Máquina de Macedonio*, otra instalación sonora, cita esta en la ciudad de La Plata, también en un espacio público de acceso peatonal. Luego de algunos días de instalada el público comenzó a participar, tanto con sus voces –la obra contemplaba una interacción vía redes sociales– como con decisiones estructurales, cambios en la forma física de la instalación. *La Máquina de Macedonio* se compone íntegramente de ventanas levantadas de la calle, de calles de diferentes barrios de la ciudad. Parte del público produjo a la fuerza





Boceto de *La Máquina de Macedonio*, dibujado por Arq. Social Amalia Canale.

cambios en la figura de la máquina, no con el fin de robar algo, sino de reubicarlo. Es así como algunas ventanas fueron arrancadas y puestas en otro lugar, y hasta algún parlante del sistema de amplificación fue destruido y depositado frente a la estructura principal de la máquina, cual ofrenda a una figura sacra.

Este recorrido, a partir de estas y otras experiencias instalativas, me lleva en 2018 a la obra *Aguaforte*, integrada por una estructura hecha con las arpas de los pianos del Conservatorio de Música Gilardo Gilardi, destruidos durante la inundación que tuviera lugar en la ciudad de La Plata en 2013, y una serie de relatos, de experiencias de dicha catástrofe a los cuales se puede acceder escaneando con el dispositivo móvil personal un código que se ubica en la misma estructura. La instalación se encuentra en los jardines del conservatorio. Estas arpas completan un paisaje musical. Paisaje no solo en términos visuales sino





también sonoros. Los y las estudiantes circulan por estos jardines, los habitan, y las ventanas abiertas del edificio dejan salir los sonidos de la práctica, pasajes orquestales que se repiten una y otra vez y se entrelazan en las más variadas combinaciones tímbricas. Bronces, cuerdas, percusión, vientos de todo tipo, pianos, coros, ensambles de cámara, conjuntos orquestales, de las más variadas músicas, se entreveran en un aire sonoro que se revuelve entre las arpas del *Aguaforte*, habitadas por estudiantes, visitantes, profesores, profesoras, familias, público. En su imagen inicial yace lo efímero: lo que la inundación ha esculpido con el metal descartado; y en su memoria, lo eterno: el recuerdo de las profundidades impreso en su cuerpo: 170 centímetros en barrio Hipódromo, 2 metros en Villa Castells, y así. También respecto de esta instalación tuvieron lugar intervenciones de transformación directa sobre la estructura, todas ellas por diferentes razones, pero siempre anónimas.



En cada caso de intervención directa sobre las estructuras mencionado hasta el momento en este texto, dichas intervenciones han sido ejercidas desde el anonimato. No encuentro en el anonimato una casualidad ni una organización. Se trata de un público, también, aquel que se vincula con la obra a partir de una intervención directa sobre su estructura (física o conceptual). El espacio público está habitado también por una fracción que se vincula desde el anonimato, cuyos argumentos pueden ser tan genuinos como los de quienes interactúan con la obra bajo las reglas que la misma obra estipula. Estas manifestaciones son ligeramente denominadas como “vandalismo”. Lo ligero del concepto se plasma en la gran variedad de argumentos por los cuales una obra instalada/emplazada en el espacio público pudiera verse

vulnerada. Un afuera no controlado plantea un juego y una negociación.

En este aspecto, lo efímero es la manifestación —o el límite de una manifestación dentro— de una transformación. Cambia la estructura, cambia el significado, cambian el público y, por sobre todo, la circunstancia. De cualquier modo existe sí un arte, una forma de hacer, que no solo se instala o interviene el espacio público sino que interactúa y se vincula con el mismo. Todo eso que, en una etapa teórica de la composición, se plantea *a priori* como algo trascendental bajo algún resquicio convencional del arte pasa luego por una permanente revisión dentro del juego y de la negociación planteados en el espacio público como escenario. Es que ese también es un riesgo: ya no ser el autor, sino los autores.

Créditos fotográficos: p. 134, © Gonzalo Mainoldi. Las otras fotografías fueron provistas por Juan Pablo Pettoruti.



Trafalgar Square, Londres (Archivo Antesis)

Tras el paso de la peste

Notas sobre ciudad, tiempo y pandemia

Ana Aymá

En una breve novela titulada *Ralph Herne*, Guillermo Hudson cuenta la historia de un joven médico inglés que, recientemente llegado a Buenos Aires, tiene que enfrentar el brote de fiebre amarilla de 1871. Promediando el relato, en uno de los pasajes descriptivos que permiten dimensionar la gravedad de lo que ocurre, Hudson dice:

“En cuanto a detener el progreso de la epidemia, era –para usar un antiguo símil– como tratar de detener el Nilo con juncos (...). Tal vez nunca se conoció una situación similar, porque parecía que ninguna peste comparable en mortal virulencia había

caído sobre otra ciudad antigua o moderna. Se veían hombres corriendo por las calles, aparentemente locos de terror”.

Página tras página, Hudson continúa narrando el avance diario de la enfermedad hasta llegar a este párrafo, que parece un descanso que anticipa el fin del sufrimiento:

“Pero en las calles se observaba una cosa extraña: había empezado a crecer el pasto y donde se miraba se veían briznas verdes y tiernas en las juntas de los pequeños bloques cuadrados de granito, mientras que cerca de la vereda, no era solo pasto sino

una hierba trepadora con hojas redondas y una flor blanca diminuta parecida a la margarita”.

A pesar de las enormes diferencias entre la fiebre amarilla del siglo XIX y la pandemia de Covid-19 que estamos atravesando desde principios de 2020, sobre todo en la virulencia que menciona Hudson, el acontecimiento de la peste comparte, sin dudas, muchas dimensiones en uno y otro contexto. Y como una de esas piezas en común, tenemos que, ante la situación de contagio extendido y el consecuente repliegue a los encierros obligatorios en sucesivas cuarentenas encadenadas, enfrentamos en ambos casos una nueva forma de experimentar el tiempo. De alguna manera, se trata de una interrupción del tiempo inercial, un signo de puntuación – habrá que ver cuál exactamente– colocado en medio del presente continuo de los engranajes de la vida. Pero, a la vez, se constata la puesta



en marcha de una multiplicidad de tiempos entrecruzados. Todo lo que considerábamos como garantizado, como sólida evidencia, puede cambiar frente al tiempo-pandemia. Y, entonces, estamos también ante la forma de un nuevo espacio, en el que parte de lo que “estuvo siempre allí” deja de estarlo, aunque sea por un tiempo. Tampoco sabemos qué cosas van a quedarse “para siempre”. O qué cosas no podremos volver a ver o a hacer “nunca” o “como antes”.

En síntesis, los términos que usamos para detener el tiempo –nunca, siempre– empiezan a trastabillar, y lo que parecía eterno se torna efímero, y lo que llega a nuestras vidas como algo transitorio amenaza con volverse hábito.

Y mientras los vaticinios diversos pueblan la esfera pública, vamos intentando incorporar todas las nuevas escalas de tiempo que fuimos aprendiendo: el tiempo que dura el virus en la ropa, el tiempo de espera hasta que aparecen

los síntomas (cuando aparecen), el tiempo decretado de cuarentena, el tiempo que se extiende la siguiente cuarentena, el tiempo autorizado para dar un paseo, el tiempo que tardará en llegar el pico de contagios, el tiempo para cobrar la ayuda estatal, el tiempo que se puede vivir sin cobrar, el tiempo que aguanta el negocio cerrado, el tiempo real del cuatrimestre virtual, el tiempo que le damos a una sesión en línea para una clase remota, el tiempo que se queda el sol en el living, el tiempo que le llevará al mundo lograr una vacuna. Los muertos por día. Los días sin muertos.

En fin, los tiempos públicos y los tiempos privados, superpuestos. Porque luego está el tiempo que se organiza al interior de cada vida y el que se vive en el hogar. Ciclos íntimos que quedaron desacompañados al no tener los ritmos impuestos del afuera apurando la cosa. Los compases productivos de la gran maquinaria detienen su marcha y la vida casera necesita una lógica nueva con la cual sostener





algunas regularidades. Tiempos del cuerpo, tiempos subjetivos, tiempos colectivos, tiempos personales, tiempos externos. Nuevos tiempos reordenados, viejos tiempos dislocados. Y así, llega el tiempo de las 9. Cada noche la ciudad da la hora con un aplauso balconero que se dice en homenaje a quienes nos cuidan, nos salvan, se arriesgan. El aplauso sale del interior de los hogares y suena como la campanada de una iglesia noctámbula, como el llamado a una supuesta condición solidaria espontánea que se confirma mediante esa cita sonora, o como recordatorio diario de que el tiempo sigue pasando para todo el mundo con la misma duración. Aunque parezca que, si la calle está vacía, entonces el tiempo está congelado. Pero no, no lo está, o al menos no del todo, en algunas partes empezó a derretirse. Y es que, del paisaje del terror de las primeras horas, de los primeros casos, al paisaje de las veredas sin uso en las que empieza a crecer el pasto, ambos descriptos por Hudson, hay una constante, y es

que son paisajes que se están desvaneciendo en su devenir. Porque algo que la pandemia pone a la vista es que, así como lo que parecía imparable, un día puede parar, prácticamente todo lo que es, también puede dejar de ser así o puede empezar a ser diferente. Es la contingencia de las cosas lo que se revela tras el paso de la peste.

En la novela *El entenado*, Juan José Saer cuenta la historia de un grupo de soldados españoles en el siglo XVI que en sus expediciones de conquista son capturados por indios litoraleños en las costas del Río de la Plata. Uno de los conquistadores apresados recuerda así a sus captores:

“Para ellos, el presente preciso y abierto de un día recio y sin principio ni fin parecía ser la sustancia en la que, de cuerpo entero, se movían. Daban la impresión envidiable de estar en este mundo más que toda otra cosa. Su falta de alegría, su hosquedad, demostraban que, gracias a ese



ajuste general, la dicha y el placer les eran superfluos. Yo pensaba que, agradecidos de coincidir en su ser material y en sus apetencias con el lado disponible del mundo, podían prescindir de la alegría. Lentamente, sin embargo, fui comprendiendo que se trataba más bien de lo contrario, que, para ellos, a ese mundo que parecía tan sólido, había que actualizarlo a cada momento para que no se desvaneciese como un hilo de humo en el atardecer. Esa comprobación la fui haciendo a medida que penetraba, como en una ciénaga, en el idioma que hablaban. Era una lengua imprevisible, contradictoria, sin forma aparente”.

Y más adelante, el hombre capturado y devenido en entenado observa:

“En ese idioma, no hay ninguna palabra que

equivalga a ‘ser’ o ‘estar’. La más cercana significa ‘parecer’. Como tampoco tienen artículos, si quieren decir que hay un árbol, o que un árbol es un árbol dicen ‘parece’ árbol”.

Así las cosas, los paisajes revisitados a través del tiempo-pandemia se acercan un poco al árbol del entenado. En la ciudad, las calles vacías del principio de las cuarentenas, en las que parecía que todo había cambiado para siempre, dejaron lugar a calles renovadamente pobladas, en las que parece que nada hubiera cambiado en realidad. Sin embargo, en el medio, estuvo la experiencia de lo contingente. El desajuste entre los “siempre” y los “nunca” quedó expuesto. Como dice Hudson, entre el hormigón se puede ver una flor blanca diminuta parecida a la margarita.

La enseñanza de lo breve... paisajes, espacios y sustentabilidad en la formación de arquitectura

“Sin abandonar mi casa,
conozco el universo entero”
Lao-Tsé

La enseñanza es frecuentemente –sino siempre– una acción breve en sí misma, donde confluyen aspectos de la especialidad a manera de dimensión de contenidos con la consigna como dimensión didáctica. El concepto de paisaje tiene una gran polisemia y abordarlo en la

formación de grado –arquitectos, diseñadores de interiores y otros futuros diseñadores– nos posibilita integrar reflexiones y herramientas de sustentabilidad al proyecto de objetos, vivienda o urbanismo.

Nuestro trabajo como docentes se centra en tres ejes que volcamos a los encuentros como dato transversal a todos los temas: sustentabilidad, identidad y contemporaneidad. Si bien los tres van de la mano, cada uno representa una oportunidad de reflexión, un autor a abordar, una obra adicional para observar o un rincón de la ciudad y su entorno para vivir como participantes del espacio de aprendizaje.

*Eduardo Ottaviani,
Jesica Ledesma,
Gabriel Burgueño**

* Universidad Argentina de la Empresa (UADE).
Instituto de Ciencias Sociales y Disciplinas Proyectuales (INSOD). Buenos Aires. Argentina.
gabrielburgue@yahoo.com.ar



El barbijo, sinónimo de pandemia y confinamiento.

Las nociones de espacio verde, espacio público, entorno urbano, naturaleza y ambiente han cobrado otros significados durante el confinamiento y efectos sutiles y breves —efímeros— como rayos de sol que ingresan a la casa; sombras proyectadas por los follajes en un patio; nubes que corren encima nuestro; mariposas que llevan polen de una flor a otra; colibríes que liban néctar; una vecina que toma mate en su balcón; otro habitante que va de compras con su barbijo. Así sustentabilidad, identidad y contemporaneidad se resignifican.

Estas y otras varias acciones pueden ser disparadores para jerarquizar el espacio abierto, en cuanto ámbito de encuentro, cultura, calidad ambiental y contexto de la condición humana. Para pensar en el aula, ponemos en debate las ideas de Richard Sennett del *Espacio público muerto* (2011), *Decadencia de la esfera pública* de Hannah Arendt (2003) y del *Theatrum mundi* de Saskia Sassen, y entonces reflexionamos sobre la necesidad de encuentro con el otro... el otro humano, el otro usuario y el otro naturaleza, que en definitiva significan en conjunto

encuentro con el paisaje. Tanto Arendt como Sennet se refieren a la crisis de las ciudades en cuanto a espacio democrático y el avance del mercado y del ámbito privado por sobre el escenario público. Sin embargo, si bien es lúcida la idea de pérdida de participación en algunos paisajes por el avance de la privatización –pensemos la masificación de barrios cerrados, centros comerciales, barrios vigilados–, podemos plantear que nunca el espacio público ha sido de acceso irrestricto y en todos los tiempos han operado diferentes mecanismos de disciplinamiento y exclusión (Fernández Droguett, 2017), por lo que la ocupación plena y el disfrute democrático de la ciudad son una construcción permanente. Ahí aparece como salvadora la noción de *Theatrum mundi*, que pone en juego las capacidades sensoriales de los actores involucrados (Flynn, 2013) para ver, entre otros efectos, los efímeros, que son muchos de ellos indicadores de calidad ambiental. Y así como aparecen –en estos días de menos

actividad– publicados en medios y redes imágenes bucólicas de animales que se asoman por espacios suburbanos, cursos de agua más limpia, praderas llenas de flores impolutas, cielos sin contaminación –antes todas inimaginables– y hasta menos ruido desde la calle, la reflexión puede ser qué aprendizaje nos deja el confinamiento. Una noción clave es la necesidad humana de salir, de vincularse, de percibir naturaleza. En ese asunto entra la idea de sustentabilidad y dado que la mayor parte de la humanidad vive en ciudades, es en escenarios urbanos donde tenemos que buscar respuestas. La propia Sassen (2007) ofrece un aspecto esencial cuando afirma que las ciudades más importantes de mundo son sitios estratégicos para el capital global y también para la formación de identidades transnacionales, donde se encuentran personas de orígenes diversos que imparten improntas diferentes. Beatriz Sarlo (2009) ironiza: “El shopping se ha convertido en la plaza pública que corresponde



El espacio vacío no significa muerto.

a la época...”. Hoy no hay centros comerciales, valoremos el espacio abierto, que es oportunidad de proyectos de calidad, donde confluyan los tres ejes que proponemos.

Para plantear calidad, miramos el enfoque tradicional del manejo del paisaje e incluso de los espacios verdes, que implica frecuentemente un impacto debido a la falta de criterios ambientales en cuanto a relieve, suelo, agua, vegetación, fauna, entre otros. Buenos ejemplos son la introducción de formas que distorsionan las condiciones de pendiente y la nivelación o los rellenos (relieve); los cambios de horizontes –capas–, superficie, estructura y fertilidad (suelo), la artificialización de costas, riberas y bordes (cursos y espejos de agua); la destrucción de espacios de hábitat silvestre (fauna) por las ciudades, agricultura, ganadería o minería y el uso de plantas de otros orígenes que derivan en invasiones biológicas con el efecto de desplazar a las especies locales (vegetación). También a la inversa, al plantear una mirada

sustentable, el proyecto de paisaje, las obras y el manejo implican conservar el relieve y aprovechar su impronta; no modificar el suelo; no cambiar los bordes de ríos, arroyos o lagunas (pendiente, plantas del borde, materiales); incluir la fauna silvestre (insectos como mariposas, aves, en sistemas terrestres; anfibios y peces, en sistemas acuáticos, entre otros); incorporar plantas nativas y otras acciones concretas para lograr un espacio más amigable con el medio.

Idealmente, cualquier emprendimiento debería implicar una mirada de paisaje en cuanto a valores escénicos y a la vez biológicos, cuando en la mayor parte de los casos el eje de los proyectos de urbanismo, vivienda y obras de infraestructura –de obra civil– suele estar direccionado por las ingenierías o arquitecturas de lo construido. Si bien la ciudad no es naturaleza, incluso, el campo no es naturaleza, es tiempo de amigarnos con las manifestaciones espontáneas para lograr calidad de vida y que

la reconquista breve de la vida silvestre permanece rodeándonos.

La enseñanza del paisaje es una oportunidad clave para introducir variables de sustentabilidad, incluso con más potencia que otras disciplinas, ya que a la dimensión biológica del sitio se integran la percepción y la valoración humanas, para convertir al espacio en hecho cultural. Por eso nosotros enfocamos estrategias variadas para sembrar inquietudes referidas a diagnósticos rápidos de rincones urbanos iden-

titarios, mediante una visita de pocas horas; la proyección de casos de referentes contemporáneos mediante imágenes que pasan fugazmente pero cargan la mochila cultural de los alumnos; lecturas breves sobre sustentabilidad para pasar a un debate dinámico.

Nuestra hipótesis es que un arquitecto o diseñador con nociones de paisaje podrá aportar proyectos más amigables con el ambiente, de mayor coherencia con su tiempo y que propongan el armado de identidad individual y colectiva.

Bibliografía

- Arendt, H. ([1958] 2003). *La condición humana*. 1ª ed. Paidós. Buenos Aires (Trad. R. Gil Novales, *The human condition*).
- Fernández Droguett, R. (2017). "Movimientos sociales, espacio público y ciudadanía". *Rev. de Arquitectura de la Universidad de Talca*. V: 24-29.
- Flynn, C. (2013). Sennett-Sassen en el MALBA: "la cultura urbana es teatral". <http://noticias.unsam.edu.ar/2012/08/03/sennett-sassen-en-el-malba-la-cultura-urbana-es-teatral/>
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista. Mercancías y cultura urbana*. Siglo XXI editores. Buenos Aires.
- Sassen, S. ([1998] 2007). *Los espectros de la globalización*. Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires (Trad. de I. Merzari, *Globalization and its discontents*).
- Sennett, R. ([1977] 2011). *El declive del hombre público*. Anagrama. Barcelona (Trad. de G. Di Masso, *The fall of public man*).



Paisajes logísticos y comestibles en la era de la plaga

Mauricio Corbalán*

Una fiebre pasajera se esconde en la etimología griega del término *efímero*. En el siglo V a. C., Hipócrates se refería con él a las *fiebres pasajeras que duran un día*. Hasta el siglo XV siguió habitando los tratados médicos latinos, alejado de los términos vernáculos *diario* o *cotidiano*, para luego ir perdiendo lentamente su referencia médica y convertirse simplemente en *algo que dura un día*.

Pero una fiebre pasajera ya no es efímera. Es un parámetro que sirve para identificar a un potencial agente dispersor de carga viral y, por lo tanto, es un asunto de seguridad pública. En este régimen de calor, cuando las cámaras sen-

sibles a ciertas longitudes de onda de infrarrojo térmico detectan valores por encima de lo normal, desatan una serie de medidas que van del aislamiento temporario de un individuo al acordonamiento sanitario de una ciudad, de una región o incluso de un país entero durante meses.

Lo que se consideraba cotidiano se ha vuelto excepcional. Lo efímero ha entrado en un cono de incertidumbre, se ha convertido en el umbral de un régimen espacial y temporal indefinido y permanentemente aplazado.

¿Cuánto *dura* lo efímero? Ya no lo sabemos.

De un día para otro, los motores de combustión interna se detuvieron. Regiones enteras se encontraron en cuarentena estricta, con fáabri-

*Urbanista, fundador con Pío Torroja de m7red, laboratorio especializado en escenarios urbanos complejos. Fotos © M. Corbalán.

cas y escuelas cerradas, cadenas de abastecimiento suspendidas y personas sin trabajo, sin dinero y, por ende, con dificultades para conseguir alimentos. Las kilométricas filas de autos intentando llegar a los *foodbanks* de algunas ciudades norteamericanas ilustraron esta situación de forma dramática.

En la entrada de los supermercados, las variaciones del espectro termográfico entrelazaban las décimas de grados de los termómetros con los píxeles de las imágenes satelitales de zonas fabriles inactivas. Por primera vez, la *temperatura* de la biosfera bajaba unos centésimos, por una fiebre efímera que se propagaba con rapidez.

Las ciudades dejaron de crecer.

Nosotros somos la comida

“Otra característica de las sociedades vivientes es que requieren comida... Todas las sociedades requieren interacción con su ambiente y en el caso de las vivientes esta interacción toma la forma de robo.

La sociedad viviente puede, o no, ser de un tipo superior de organismo al que la comida que desintegra.

Pero sea o no por el bien común, la vida es robo.”

Alfred North Whitehead

Proceso y realidad (Cap. 3)

Comer es una de las interacciones principales entre organismo y ambiente y un campo de batalla de justificaciones morales. Entre la paranoia de un virus fabricado en un laboratorio y el acto de comer, muchos prefirieron sancionar hábitos de comida estrafalarios, que se alimentan de mercados “húmedos” llenos de especies animales exóticas, un gran caldo disponible para el virus, como en 1918 lo fueron los campamentos militares. Un virus se aloja en un animal. Un humano se lo come. Un virus se propaga a través de cuerpos humanos y se produce una epidemia de alcance inusitado.

“Comer es un robo”, dice Whitehead. Una sociedad viviente está situada en el ambiente de otras sociedades vivientes orgánicas e inorgánicas. Todas las sociedades toman contacto

con otra a partir de que una se convierte en la comida de la otra mediante su destrucción y asimilación.

“No vamos a tener una nueva especie hasta que no tenga su suministro de alimentos. (Esta vez) nosotros somos la comida” dijo James Lovelock, el responsable de la tesis Gaia. Contraria a la imagen de la naturaleza como “dispensadora de dones” en forma de frutos o alimentos, la comida se presenta como una captura de intensidad, un robo que necesita ser justificado en términos morales. La justificación más nueva que tenemos es la autorregulación de Gaia. Con una población humana en camino a ser completamente urbanizada, distribuida de manera muy densa mediante áreas metropolitanas y en crecimiento exponencial, el virus se propaga, “nos come”, a una ratio acorde a una hipótesis malthusiana. Después de todo, innumerables poblaciones de *microorganismos* que nos exceden completamente en número y potencia pueden esquivar los antibióticos. Es

un poder incontrolable del que dependemos, con lógicas rizomáticas que nos atraviesan. Como dice Isabelle Stengers: “Los microbios y microorganismos están a escala de Gaia y como ella entran como poderosos vectores de desterritorialización científica, deshaciendo recintos disciplinares y la metáfora del gran árbol de la vida”.

El salto del virus de los animales a los humanos ocurre décadas después de otro *gran salto*. De 1958 a 1962, el “Gran Salto hacia adelante” fue la política maoísta para intentar alcanzar el desarrollo occidental en poco tiempo.

Se hizo una campaña para persuadir a las poblaciones rurales de alcanzar los objetivos de producción planificada de alimentos. Aprovechando antiguos ritos animistas, se produjo una iconología que otorgaba estatus político a los frutos de la tierra. En la lucha común por la autosuficiencia, los vegetales eran camaradas. Grandes afiches mostraban paisajes agrícolas dominados por hortalizas “fuera de escala”. Los

campesinos montaban zanahorias gigantes, navegaban ríos subidos a una mazorca de maíz o se trepaban a una papa para divisar la ciudad. El gran salto produjo en el sistema alimentario chino una disrupción de consecuencias catastróficas. Se calcula que entre 15 y 30 millones de habitantes perecieron por hambrunas como consecuencia del fracaso de la colectivización, las sequías, las plagas y una desastrosa guerra contra el gorrión. Los campesinos vagaban por los campos y caían muertos de inanición en los cruces de caminos. Al otro lado del Pacífico, los pájaros desaparecían en los campos por efecto del DDT.¹ Dos revoluciones –la roja y la verde–, escapando de las hambrunas a través de sueños de superproducción, coinciden en una catástrofe ecológica que tiene por escenario al mundo rural.

¹ DDT: dicloro difenil tricloroetano, insecticida cuyo uso fue prohibido en 1972 debido al fuerte impacto ambiental comprobado.





Los intrusos constructores del lote

“Pastizales, bestias, insectos, pájaros y legiones de organismos invisibles: la más promiscua república jamás declarada estaba aquí en el aire urbano. Incluso las plagas nunca fueron pasivas: arquitectos invisibles, ellos rediseñaron calles y casas, dando forma a nuestras instituciones, la forma de hospitales y prisiones.”

Matteo Pasquinelli
The cannibalist manifesto

Hace unos meses que saco fotos de lotes “vacíos” del barrio donde vivo, Saavedra, que antes de la pandemia estaba en pleno *boom* inmobiliario. Los frentes de lotes tienen una valla publicitaria que asegura protección contra las intrusiones humanas. Un recorte en la chapa permite explorar el interior: semillas depositadas allí por el viento, pájaros e insectos han construido un enclave de biodiversidad. Un manifiesto etnobotánico, un enclave de absorción y drenaje al que se le agrega la posibilidad de producir alimentos,

si quisiéramos. Entre las grietas de cemento resquebrajado surgen gramíneas y una fauna microscópica recorre borbotones de brea vieja. Una brisa se apodera del follaje de un par de fresnos. Este jardín oculto alguna vez fue un paraje lleno de mosquitos y pastizales del arroyo Medrano, que hoy corre por debajo, entubado y perceptible solo a través del sonido de la alcantarilla. Los lotes no son mera división de la propiedad del suelo. Son fragmentos de un paisaje escindido –que sigue ahí–que, sumados, dan un porcentaje de superficie verde que la ciudad ha perdido por la constante promoción de la densidad. Según Whitehead, la vida es un robo y se manifiesta en los espacios vacíos, en los intersticios entre sociedades orgánicas e inorgánicas en la figura de la noche. Un ladrón utiliza la noche como medio para esconderse e intrusarse a través de los intersticios, la frontera de dos sociedades vivientes, y avanzar hacia la ocupación del vacío.





barriodesaavedra



Vista de la parte trasera de la estación de Saavedra (foto noviembre de 1999)



136 Me gusta

barriodesaavedra La parte trasera de la estación Luis María Saavedra en 1999

#saavedra #barriosdecapital #estaciones #estacion
#luismariaasaavedra #baresantiguos
#barriodesaavedra #barriosasaavedra #ig_photography
#igbuenosaires

La subasta de lotes del pueblo Saavedra fue celebrada en una amplia carpa un domingo de primavera de 1873. Los afiches anunciaban que “a los hombres inteligentes” que se aventuraban a esta zona, se les prometía un paisaje a la medida de sus expectativas de progreso: *“Bulevares, arboledas, islas, lagos, montañas, cascadas, puentes”*.

En este lote había hace poco un edificio. Con toda su realidad legal de permisos y habilitaciones. Hoy, su peso en áridos yace en volquetes esperando su destino en un relleno. Mientras reconstruyo el volumen ausente, un automóvil avanza con sigilo y toca bocina. Anochece porque se escucha el zumbido de sensores fotoeléctricos. El conductor quiere preguntar algo sin bajarse. Ruido de aire acondicionado. Es un constructor al que le dieron un dato para edificar en la zona y pregunta si el área es “segura” porque le mencionaron un asentamiento a pocas cuadras ...

Los excluidos del paisaje

“Para la población, un espacio así puede ser un espacio improductivo o abandonado o un lugar sagrado, un lugar de ocio o de naturaleza, un patrimonio o una reserva de la diversidad. Lo que lo protege es su abandono: por no ser rentable, porque es irracional explotarlo o simplemente porque resulta incómodo hacerlo”.

Gilles Clément

Manifiesto por el tercer paisaje

El calendario fisiócrata de los revolucionarios franceses asignaba a cada día del año un fruto de la tierra. Cuando Gilles Clément propuso el manifiesto del *tercer paisaje*, utilizó la metáfora política del *Tercer Estado* para esos paisajes marginales que representan a todos aquellos *excluidos* del “jardín planetario”, fragmentos e intersticios que no habían sido transformados ni por la agricultura ni por el paisajismo. El tercer paisaje era un intento de representación política de los sobrantes y despojos del desarrollo urbano y del desguace

de la infraestructura estatal llevado a cabo por el neoliberalismo.

Las playas de maniobras se extendían paralelas a las estaciones como vestigio del origen rural de los pueblos que antecedieron a los barrios. Eran, por su posición estratégica en la ciudad, “reservas urbanas”. En los años 90, durante la privatización de activos públicos, muchas de estas grandes superficies fueron el blanco de agentes privados que hallaron la forma de que estos terrenos fiscales les fueran cedidos de forma irregular. En la estación Saavedra, un manojo de vías muertas permaneció como un espacio silvestre, hasta que fue ocupado por un supermercado y una playa de estacionamiento para autos. No es casual entonces que el primer comedor popular de Argentina fuera inaugurado en un asentamiento erigido sobre una playa de maniobras cerca del riachuelo, en 1980. En la punta de riel, allí donde el complejo agroexportador tiene su punto de fuga, se instalan los expulsados de los campos, los subsi-

diados y los que necesitan ayudas alimentarias. Allí también se asientan los supermercados.

Ciudades tracción a sangre

“La estrategia, aliada y socia tradicional de la logística, ha quedado reducida a daño colateral en el interés por dominar de la logística. En una guerra infinita, una guerra sin batallas, solo queda la habilidad de seguir peleando, solo la logística importa.”

Stefano Harney y Fred Moten
The Undercommons

En las últimas dos décadas fuimos entrenados en *realities* de encierro, servicios de teleconferencias y alimentos procesados. “La comida chatarra fue la primera red social”, dice Alejandro Kaufman, quizás porque fue la primera industria en organizar los alimentos en redes de comunicación.

La comida ejerce el control de lo cotidiano, coordina múltiples escalas, fracciones de tiempo y distancias, y tiene que ser distribuida. Pero

hace tiempo que los gestores de la ciudad nos han puesto *bajo sitio*. Mientras se aceleraba el pasaje de una sociedad de acumulación a una de distribución flexible, lo que contaba era el tráfico de datos. Pero la cuarentena ha reintroducido técnicas de asedio: acordonamientos sanitarios con retenes y taludes condicionan la vida diaria al interior de amplias zonas y amenaza con convertirse en un mecanismo intermitente de gestión de lo público.

Si los bloqueos y piquetes en rutas de los excluidos interrumpían los movimientos logísticos como forma de condicionar la circulación de la economía, la disrupción actual la hacen los gobiernos, en alianza con las corporaciones y erigiendo lo cotidiano como el despliegue de un poder logístico que, filtrando y tageando transacciones locales, explora las capacidades resilientes de lo urbano, llegando al extremo de reintroducir la tracción a sangre masiva en ciudades que habían sido reconfiguradas para el automóvil.

A fines de los 80, Paul Virilio imaginó cómo sería el último transporte, la culminación de la logística: “A partir de ahora todo llega sin que sea necesario moverse”. La relación entre relatividad e inercia del movimiento, un hito de la ciencia del siglo XX, posibilitó el posicionamiento satelital y los algoritmos hicieron el resto: la inercia se ha convertido, según Virilio, en el horizonte prioritario de la actividad humana. En *El Horla (el afuera)* de Maupassant ya se describía este movimiento hacia la inercia como una historia de terror: una extraña epidemia llega por barco hasta la casa de un ingeniero situada frente a un canal de navegación. La enfermedad comienza con fiebre y dolores de cabeza, pero se manifiesta como un ser invisible que cohabita con él y que viene a destruir su normalidad. El ingeniero se aísla en un cuarto, creyendo que así puede evitar al enemigo invisible. Termina por enloquecer, incendia la casa y se suicida. Ese ser invisible hoy es la metadata que captura



barriodesaavedra



125 Me gusta

barriodesaavedra El baldío en 1999 donde hoy está Coto

#coto #cotoyoteconozco #barrios #barriosdecapital
#barriodesaavedra #saavedra #baldios

las cosas y las convierte en pasibles de ser movidas dentro de un régimen de confinamiento. Se pronosticó que Buenos Aires se parecería a una ciudad del Sudeste Asiático por el aumento del tráfico de bicicletas en detrimento del transporte público. Nuestro ordenamiento espacial es el código de Indias, un esquema de tracción a sangre. Durante la guerra de liberación de Vietnam, al complejo de caminos, túneles y depósitos de aprovisionamiento del Vietcong se lo llamaba “la senda de Ho Chi Minh”. Millones de toneladas de pertrechos fueron trasladados a pie y en bicicleta. La asimetría entre la tracción a sangre y el motor a explosión fue un factor decisivo en la victoria. Esa asimetría fue cooptada e invertida mediante algoritmos y flexibilización laboral. Glovo y Rappi, un verdadero ejército de reserva —precarizado—, se encargan de la logística urbana a nivel global. Pero el confinamiento parece poner fin a la vida *cotidiana* de la era de la urbanización y su

sistema de dependencias: del auto, de los supermercados, del sistema educativo, etc.

El retorno parcial de iniciativas de autoorganización y producción ha reflatado una imaginación política que se pretende capturada por nuevos dispositivos: el teletrabajo, la enseñanza remota y el *delivery* de comida, capítulos recientes de un difuso manual de contrainsurgencia que se está construyendo a nuestro alrededor.

“Nos tenemos que acostumbrar a vivir con poco.”
Adolf Loos

Durante la pandemia, no hubo ni escasez de comida ni desabastecimiento.

La aparición de ollas y comedores populares gestionados por las organizaciones sociales coexistió con las ayudas de los gobiernos y el reparto de bolsones de alimentos procesados. Pero las dificultades alimentarias experimenta-

das por más de once millones de personas demostraron la fragilidad de los soportes de vida. Los alimentos sobran, lo que falta, quizás, es la comida.

La raíz etimológica de comer es *com-edere*, comer con otros.

En muchos barrios de los grandes alglomerados urbanos surgieron iniciativas de los propios vecinos para contener a los que quedaron fuera del esquema de subsidios por pertenecer a la economía informal que vive al día. El cultivo de alimentos autogestionado ha sido expropiado de las ciudades y áreas metropolitanas. La densidad ha barrido con los baldíos y las huertas. Así aparecen los “desiertos de comida” y sus aliados, los supermercados. Estratégicamente ubicados en nodos de transporte y barrios fronterizos de zonas carenciadas, capturan las transferencias directas del Estado, o sea, aspiran el dinero de salarios, subsidios y planes sociales.

Es que la producción de alimentos ya no tiene

que ver con el “desarrollo nacional” sino con las “fusiones tecno-comestibles”, entes multidimensionales y ubicuos que integran tierras, datos, tecnología de genes, agroquímicos y maquinaria autónoma a través de fondos de inversión de alcance global.

Fue la economía popular la que comenzó a cuestionar los sistemas de producción y distribución de alimentos, mucho antes de que la pandemia lo hiciera visible.

Las protestas de los productores de hortalizas del área metropolitana de Buenos Aires, llamadas “feriazos” y apoyadas por las organizaciones sociales, habían anticipado un escenario donde la comida sería el objeto controversial que reconfiguraría las relaciones entre los cordones periurbanos, los espacios verdes y las áreas vacantes en la ciudad, y su enemigo común: la industria inmobiliaria. Los “feriazos” no solo significaron la posibilidad de imaginar nuevas alianzas entre productores y consumidores: fueron nodos de distribución de bolso-

nes de verduras agroecológicas bajo la consigna “más cerca es más justo”, alimentados por redes de producción y trabajo autogestionado, por fuera de los supermercados. Este reclamo de justicia espacial por un nuevo “campo” – des-sojizado, agroecológico y con redistribución de la tierra– se traslada al centro de la ciudad a través de la comida y las redes sociales, transformando la plaza en mercado y modificando la percepción acerca de las cadenas de comercialización que aspiran a la ocupación de espacios estratégicos en las ciudades para optimizar la distribución y, por lo tanto, participar del desarrollo inmobiliario.

Estas acciones territoriales visibilizaron el esquema metabólico que sostiene a las ciudades y que viene a cuestionar *la inercia de la adaptación*, promoviendo una redistribución espacial y un nuevo pensamiento estratégico que no le tema a la interacción entre reformas agrarias y urbanas. Durante la pandemia, un grupo de activistas presentó una “Ley de

huertas agroecológicas en las plazas” como dispositivo didáctico.

La retaguardia estratégica

“Dadnos tierra, madera y piedra
y haremos pan con ellas.”
The urban settlers movement, 1919

El movimiento de los “*allotment gardens*” que surgió en Viena luego de la derrota en la Primera Guerra Mundial movilizó a la población marginal en las periferias de la ciudad para reclamar “tierra, madera y piedra”, con el objeto de convertirlas en alimentos mediante el establecimiento de colonias agrícolas: los “*urban settlers*” fue un movimiento de autogestión que resuena en otras experiencias que discuten la territorialidad con la consigna “tierra, techo y trabajo” en los márgenes de las grandes áreas metropolitanas de Sudamérica.

La capacidad de cultivar y cocinar alimentos

en la ciudad se actualiza en tiempos de crisis y cuestiona directamente el manejo del suelo. Es en la destrucción o el abandono cuando la ciudad, sin el revestimiento cívico, se vuelve naturaleza y todo parece reducirse a la subsistencia. Ni Berlín ni Tokio exhiben imágenes de archivo de esos momentos después de la guerra, cuando sus poblaciones hambrientas talaban los árboles de los parques para calefaccionarse o cultivaban hortalizas en las plazas para comer. Durante la Segunda Guerra Mundial, el frente aliado impulsó la producción de comida en las retaguardias “*home fronts*” como una forma de aliviar los convoyes. Así surgieron los “*Victory gardens*”, un movimiento ciudadano que contribuyó al esfuerzo bélico mediante la producción de alimentos en huertas colectivas. La Argentina contó durante décadas con una “retaguardia estratégica”, según Jorge Rulli: las huertas y los gallineros de los fondos de las casas suburbanas, que producían alimentos para complementar el abastecimiento local.



Hoy, en las áreas degradadas de los aglomerados urbanos se multiplican los comedores.

Un pasillo junto a una medianera sirve como espacio común para acomodar unas tablas sobre caballetes. Mesas con manteles de papel *kraft* se recuestan sobre paredes de ladrillo cerámico hueco sin revocar. A la sombra de unos paraísos, unos vecinos preparan comida.

La medianera se convierte en un contrafuerte,

un muro de contención en el medio de la crisis. Los lotes están divididos por medianeras, pero el confinamiento hizo que los vecinos se comunicaran a través de muros y balcones. “Preparar comida y compartirla con los vecinos es el acto más revolucionario que hay” dice Rulli. La comida precisa, otra vez, de una dimensión insurgente y colectiva.

Buenos Aires, julio 2020

El instante permacultural

*Desde Antesis, pensamos que plantear un eje conceptual para desarrollarse,
como un hilo conductor a lo largo del número,
habilita instantáneamente a tocar el polo opuesto,
el contrasentido de lo efímero: lo perenne.*

*Y existe desde hace ya 50 años un movimiento, un sistema, un cúmulo de conocimientos
y valores, una cultura de lo permanente; una permacultura.*

*Hernán Lugea,
Véronique Celton**

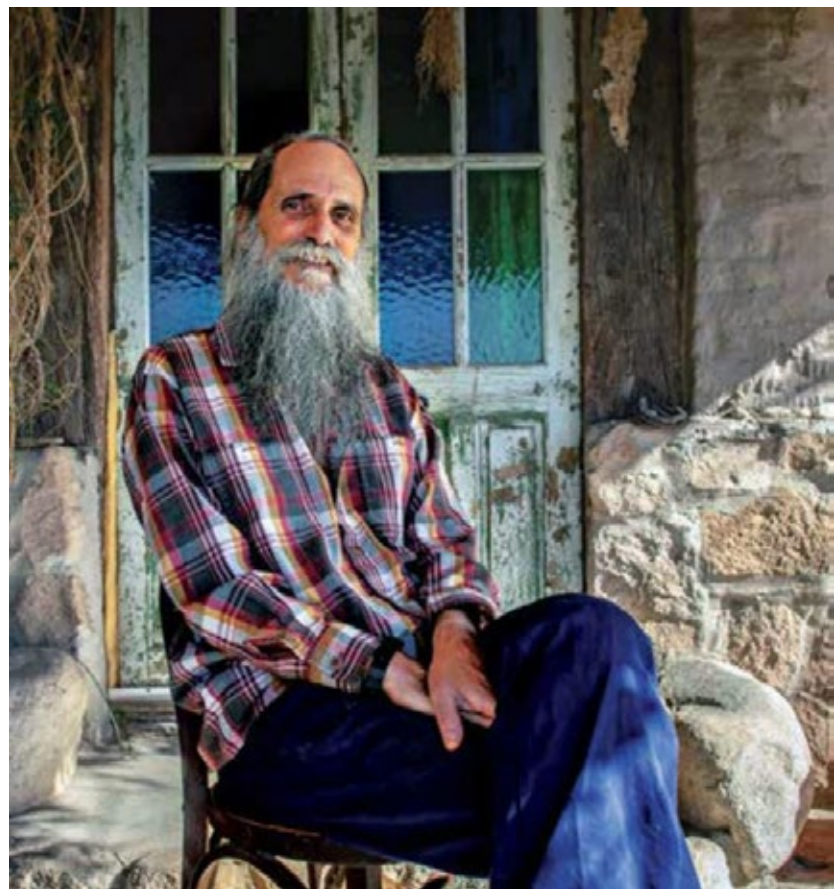
La permacultura nació como un movimiento que aspiraba inicialmente a concretar sociedades para la permanencia allá por los años 70, en Australia, de la mano de Bill Mollison y David Holmgren. Hoy en día sintoniza con la idea de asentamientos humanos sostenibles y sustentables, con una filosofía y un enfoque sobre el uso de la tierra desarrollados desde la holística y la ecología.

En Argentina, la Asociación Gaia fue pionera en el movimiento de permacultura, iniciando su camino a mediados de la década del 90, y centrándose no solo en la realización de una ecovilla y proyectos afines, sino también en la noble tarea de enseñar y transmitir conocimientos. En este número tenemos el agrado de entrevistar a Gustavo Ramírez, fundador y referente de la asociación.

* Editora. Estudiante del Diplomado de Permacultua Aplicada de la Universidad Internacional de Permacultura.
Las fotos de la nota muestran partes de las instalaciones de la Ecovilla Gaia en Navarro, Buenos Aires. ©Asociación Gaia.

Antesis- Hola Gustavo, luego de esta breve introducción sobre el tema quizás quieras completar un poco: ¿a qué se dedica la Asociación Gaia y qué dificultades y logros ha transitado a lo largo de estos años?

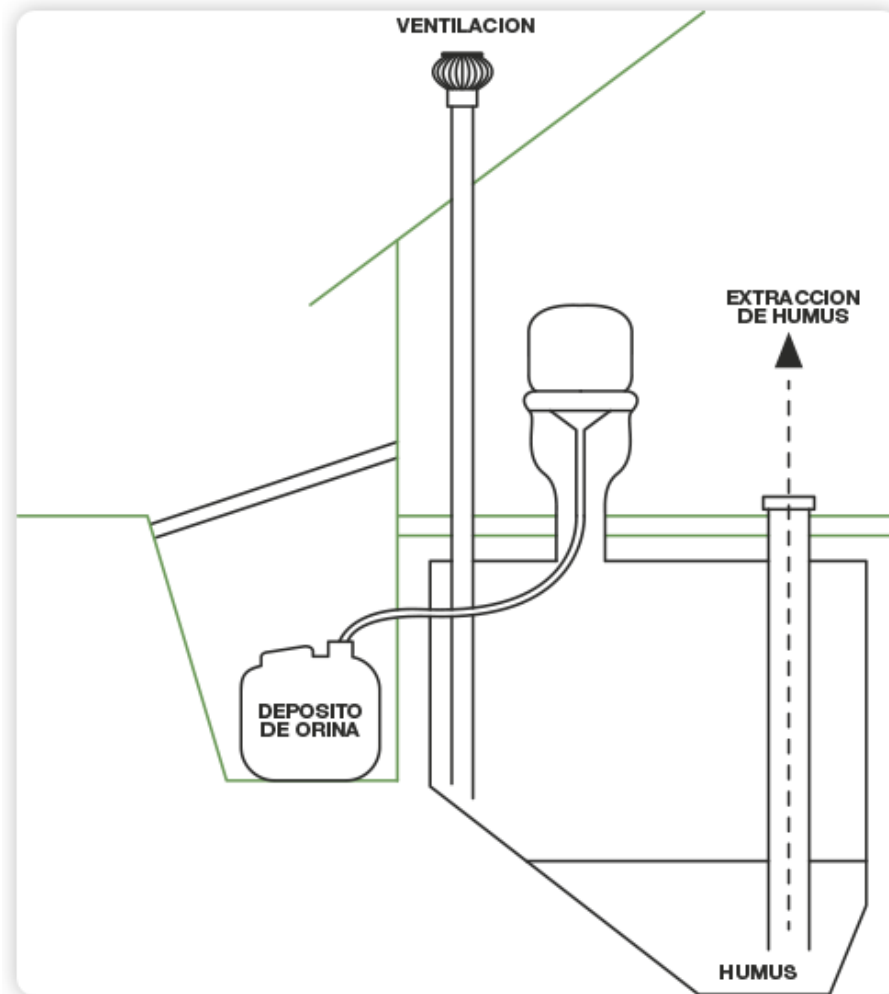
Gustavo Ramírez- La Asociación Gaia se ha dedicado al desarrollo y al establecimiento de comunidades sustentables. A lo largo de estos años, fue concretizando el proyecto de ecovilla Gaia en el partido de Navarro (Provincia de Buenos Aires), promoviendo la permacultura en el país y en América Latina. Hemos ofrecido el primer curso de Diseño de Permacultura en castellano, en el año 1996. De ahí en adelante, hemos generado un movimiento iberoamericano de este sistema ciencia-arte que es la permacultura, así como una masa muy importante de personas que se han capacitado. Algunas de ellas han desarrollado sus propios proyectos, en distintos países. Como culminación de este camino, en los



últimos cinco años hemos abierto una Universidad Internacional de Permacultura orientada a seguir perfeccionando el nivel de conocimiento de aquellas personas que quieren dedicarse exclusivamente o que ya tienen sólida formación profesional en el sistema y el arte de la permacultura.

Dificultades, han sido años de enfrentar una visión opuesta por parte de la sociedad, una sociedad que privilegia el tener en lugar del ser, que promueve el consumo desenfrenado y adictivo, y ha visto que la permacultura sigue la dirección contraria: permanecer, sustentarse, cuidar los recursos, consumir lo necesario y promover el decrecimiento son sus metas. En esta etapa de pandemia, las cosas se han dado vuelta y ahora estas dificultades integran nuestros espacios, implicando más riqueza en propuestas para ofrecer a la sociedad.

A la derecha - Investigación en tecnologías apropiadas: principios de funcionamiento del baño seco/compostero Permapreta® desarrollado y patentado por el Instituto Argentino de Permacultura, en Gaia.





A- El tiempo es una variable crucial, que está en el centro del debate actual. ¿Pensás que hay lugar para lo efímero dentro de la permacultura?

GR- Lo efímero es parte de la permanencia, porque cada momento, que está dentro de un ritmo, que sustenta los ritmos de la naturaleza, es lo que hace que un ecosistema permanezca con estabilidad. Sin el instante efímero, lo que

permanece sobre la tierra, funcionando, no alcanza a sustentarse.

En permacultura, nada es definitivo o inmutable, el sistema está en permanente evolución y transformación.

A- La pandemia de Covid-19 puso sobre la mesa discusiones de fondo en cuanto a las bases del sistema, y la permacultura ofrece una alternativa que implica volver a la vida rural. ¿No hay un camino de metamorfosis urbana que pueda generar estadios intermedios?

GR- La permacultura ofrece una alternativa para la relocalización. No pensamos que la urbanidad pueda asumir una metamorfosis: es inviable su cambio, por su naturaleza cancerígena de crecimiento continuo y porque en una situación de colapso económico, como el que está llegando, la ciudad no puede sustentarse a sí misma, por la tremenda cantidad de recursos que necesita. Por otro lado, la ciudad es un espacio que genera desigualdades, pobreza, marginalidad, y favorece concentraciones

de poblaciones, todas variables que constituyen un escenario ideal para que el Covid-19 pueda expandirse y quedarse en la sociedad. Al contrario, una sociedad relocalizada en la ruralidad evitaría los contagios, mejoraría las condiciones de vida y desplazaría la pobreza por la abundancia de recursos disponibles para satisfacer las necesidades básicas, que son las necesidades que hacen que el ser humano pueda ser feliz.

A- En los Fundamentos para un Manifiesto de Relocalización Permacultural, a los que Antesis tuvo acceso recientemente, y entendemos que aún están en proceso, se reflexiona acerca de que en las ciudades "...los espacios públicos se transformarán en lugares de incomodidad...". ¿Cómo se posiciona la permacultura con respecto al debate entre lo público y lo privado?

GR- La permacultura se posiciona en un continuo acercamiento a lo público, porque desde lo público es cómo se gestionan y se

cuidan los diferentes espacios de la naturaleza. Y desde lo público hay que normatizar a lo privado para que ese cuidado de la naturaleza se ejerza en los espacios privados en que, no porque haya propiedad privada, las personas pueden hacer lo que quieran con la naturaleza que está en su espacio privado. Por ejemplo, una contaminación, o una desforestación de una selva o un bosque nativo que estén en esa tierra privada. Estos son elementos clave para el funcionamiento del planeta, son clave para nuestra propia salud.





A- Para finalizar, nos parece interesante el trabajo de la Unión de Trabajadores de la Tierra (UTT), que conjuga parámetros ecológicos, productivos, sociales y económicos de una manera crítica y a contracorriente. ¿La permacultura se fortalece con este tipo de redes? ¿Puede haber allí una sinergia positiva?

GR- Conozco el movimiento de la UTT y recuerdo que en la zona de Luján, cerca de nosotros, a 50-60 kilómetros, habían tomado una tierra y después, bueno, se hizo una legalidad de esto, y empecé a escuchar un poco de este proyecto. Hoy, el trabajo que están haciendo es increíble: espacios de tierra que se están recuperando, tierras fiscales, y espacios donde la asociación de las personas, acompañada por un cultivo ecológico, genera calidad de vida, recursos

económicos para las familias. Este trabajo que hacen favorece el acercamiento entre las personas, una vida cooperativa, todos valores y acciones que confluyen con los valores y acciones de la permacultura. Es realmente de nuestro interés establecer un contacto con la UTT, ya que la permacultura puede ofrecer herramientas de diseño para estos nuevos asentamientos, herramientas que están muy probadas, desarrolladas y estudiadas, y que proveerían a estas comunidades un mejor uso del suelo, un mejor uso de otros recursos, para generar lugares donde la permanencia sea más fuerte, donde el uso de la energía sea más eficiente y donde también las personas podrían encontrarse en un espacio para vivir mucho más cómodo, por su diseño, que incluya los espacios y diseños organizacionales.

Para saber más

Asociación Gaia: www.gaia.org.ar

Manifiesto de Relocalización Permacultural: <https://gaia.org.ar/manifiesto-de-relocalizacion-permacultural/>

Informaciones sobre el curso intensivo de relocalización permacultural: <https://gaia.org.ar/curso-intensivo-de-relocalizacion-permacultural/>



Textos con fecha de vencimiento

Úrsula Moreyra

Campaña: El libro que no puede esperar

Título: *El futuro no es nuestro. Nueva narrativa latinoamericana*

Compilador: Diego Trelles Paz

Editorial: Eterna Cadencia

Director creativo: Lulo Calió*

Año: 2009

Estado: Agotado

Lectura urgente y efímera es lo que nos propone esta obra. Sus páginas, impresas con la técnica de serigrafía y utilizando tinta deletable, empiezan a quedar nuevamente en blanco una vez que el libro se ha abierto.

*Contacto: hello@together-w.com



Editado en el año 2009, recopila el trabajo de ocho jóvenes escritores sudamericanos, con el objetivo de difundir nuevos autores para darlos a conocer y evitar que desaparezcan, y al mismo tiempo hacer que las personas los lean ahora, en su presente.

Esta experiencia (experiencia-libro) fue una campaña de promoción de la editorial Eterna Cadencia. Los libros se entregaban de manera gratuita a personalidades, sellados al vacío. Una vez abierto el ejemplar, se disponía de dos

meses para leerlo antes de que sus páginas quedaran en blanco, nuevamente.

Esta iniciativa, además, busca reivindicar el libro impreso frente a recursos digitales, a las librerías como lugares mágicos, a lxs librerxs como personajes clave de nuestra cultura y a la lectura como actividad urgente.

Su carácter perentorio, entonces, nos insta a leer el libro al instante y no demorar el placer de su lectura durante años olvidándolo en nuestras bibliotecas.

Estimados lectores: decidimos destinar la sección de lecturas de este número de *Antesis*, contradictoriamente, a un libro que no circula ni en librerías ni en la web, para acercarles esta propuesta cultural ingeniosa, creativa y bella, que se ancla en el concepto de la experiencia efímera.

Esperamos con este gesto alimentar el espíritu, el asombro y la inspiración.

El color que cayó del cielo

Notas acerca de Escalera al cielo, el documental sobre el artista chino Cai Guo-Qiang, dirigido por Kevin McDonald y centrado en su monumental obra realizada con fuegos artificiales.

Ana Aymá

“Escuchen ese sonido, ¡lleno de poder y majestuosidad!”, dice Cai Guo-Qiang, cuando empiezan las explosiones. Lo que explota es una escalera de pólvora incrustada en el firmamento. Una escalera que el artista ha logrado elevar en su ciudad natal, Quanshou, una villa pesquera en la provincia de Fujian. A medida que se enciende cada peldaño se dibuja un ascenso de fuego que se pierde en la negrura azulada de la noche. Por un instante, una larguísima escalinata de llamas enhebradas conecta la tierra con el universo.

Cai Guo-Qiang ha recorrido el mundo con sus trabajos basados en las infinitas posibilidades

artísticas que ofrecen los fuegos artificiales. Investigador por igual de los materiales y de los conceptos, persigue siempre una misma presa: dominar las luces que lanza al espacio y convertirlas en pinceles que, por un momento, hacen aparecer un paisaje celestial inabarcable, hasta que la oscuridad se lo traga.

En su tierra natal se encuentra la capital de la pirotecnia, Liuyang, la cuna de la tradición que, si bien derivó en la utilización celebratoria de los fuegos para crear noches hermosas, empezó con la búsqueda de la inmortalidad en las propiedades de la pólvora. Así, cuando el afán de conquistar la eternidad dejó paso a



Imagen: Sky Ladder, propiedad de Cai Studio/©Netflix

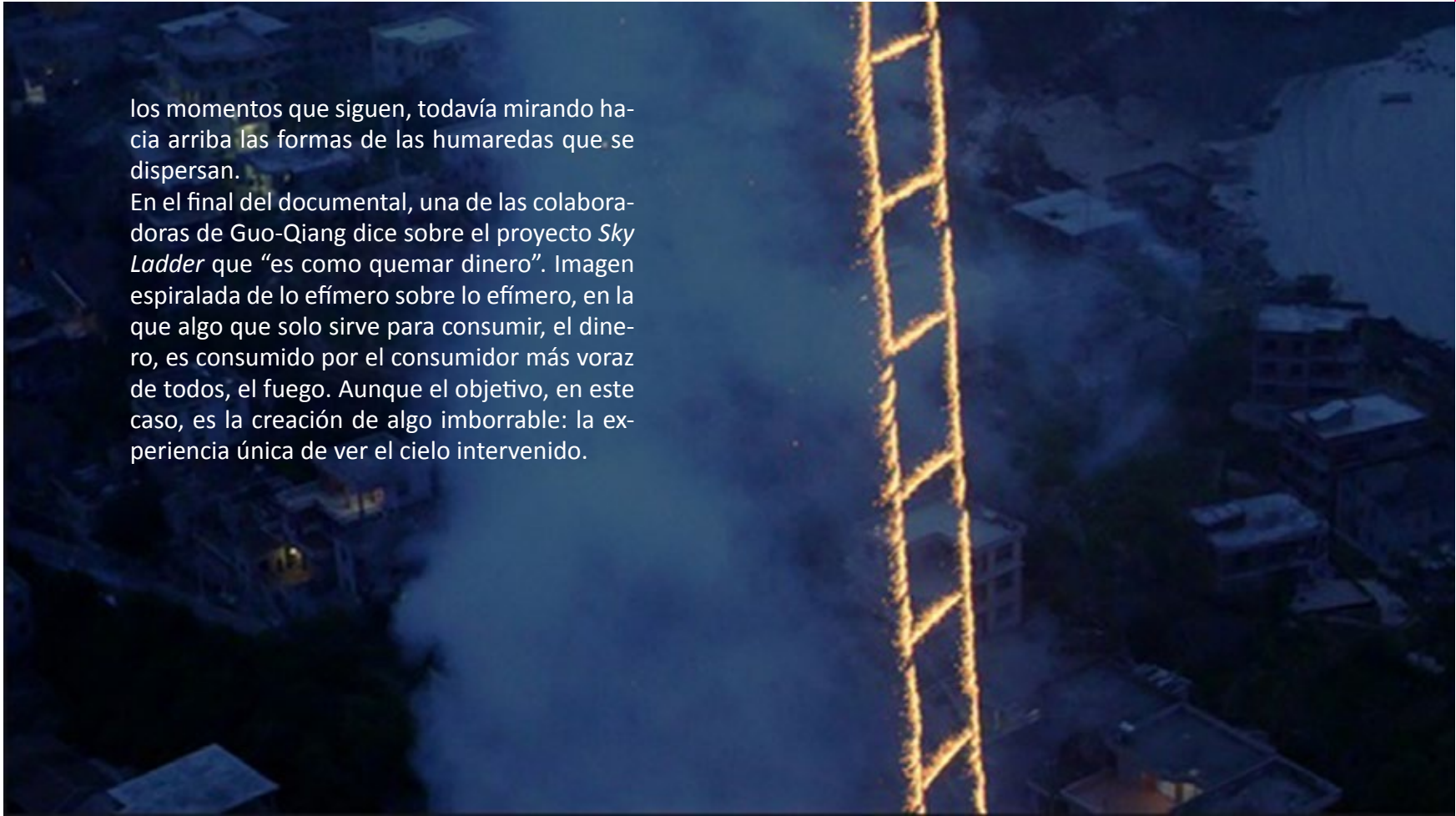


la experimentación con lo efímero, se descubrió la fuerza visual de los fuegos artificiales, creadores de una belleza que se desintegra en el acto mismo de su aparición.

A pesar del enorme trabajo de realización que implican, son muchas las obras que Guo-Qiang concretó en todas las capitales del globo. En Buenos Aires, por ejemplo, luego de varios meses de investigación y producción, logró imprimir en el cielo de La Boca una coreografía de tango con sus luces explosivas, en el año 2015. Pero su proyecto más ambicioso, que tuvo que posponer tres veces por imposibilidades técnicas, impedimentos legales y dificultades de materialización, es *Sky Ladder*: una escalera de casi medio kilómetro de largo que se eleva desde el suelo sostenida por un globo y se ilumina mientras, escalón por escalón, la va delineando el fuego.

Después de intentarlo —desde 1994— con enormes esfuerzos, en Bath, Inglaterra, en Shanghái, China, y en Los Ángeles, Estados Uni-

dos, y de fracasar en las tres oportunidades, Guo-Qiang se dio cuenta de que, tal vez, lo que debía hacer era localizar su ansiado proyecto en un espacio diferente. Cambiando completamente la habitual forma de producir, él y su numeroso equipo de trabajo se deciden a montar la *escalera al cielo* en su ciudad natal, una población costera, muy humilde, en la que la actividad principal es la pesca. En esa playa de su infancia, sin pedir permisos al gobierno chino y con ayuda de los pescadores locales, el artista armará por cuarta vez la colosal estructura. Y lo hará con el propósito de dedicársela a su abuela, que acaba de cumplir cien años y que nunca pudo ver en vivo una de sus obras. Y, en efecto, como si se hubiera deshecho un conjuro, va a ser ese puerto el destino final de *Sky Ladder*. Y serán sus pobladores, en una ceremonia casi secreta, los únicos testigos de la obra. En esa costa, antes del amanecer, se consumen en pocos instantes años de sueños y meses de trabajo. Lágrimas y aplausos llenan



los momentos que siguen, todavía mirando hacia arriba las formas de las humaredas que se dispersan.

En el final del documental, una de las colaboradoras de Guo-Qiang dice sobre el proyecto *Sky Ladder* que “es como quemar dinero”. Imagen espiralada de lo efímero sobre lo efímero, en la que algo que solo sirve para consumir, el dinero, es consumido por el consumidor más voraz de todos, el fuego. Aunque el objetivo, en este caso, es la creación de algo imborrable: la experiencia única de ver el cielo intervenido.

información



¡Arranca *Antesis* segunda época!

Estimadas lectoras y estimados lectores, este número de nuestra revista es el producto de un año de trabajo.

De nuestra parte ponemos gran esfuerzo y cariño para lograr un trabajo cuidado, de alta calidad.

El formato y el diseño de *Antesis* están pensados para eventualmente imprimirla en papel.

Por ahora, solo podemos ofrecerles el formato digital en PDF.

Ya tenemos activas la nueva página web y las cuentas de Facebook e Instagram.

Asimismo, conservamos todos los números en la plataforma Calameo, para valernos de la simulación de lectura de una revista papel.

Sin más que agradecerles por seguirnos y apoyarnos, les dejamos los enlaces correspondientes para que tengan sus propias experiencias virtuales con *Antesis*.

 <https://antesis.com.ar/>

 <https://www.instagram.com/antesisrevista/>

 <https://www.facebook.com/Antesisrevista>

 <https://es.calameo.com/accounts/4331794>

Ya nadie va a escuchar tu remera

Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota

Esto es efímero, ahora efímero
Como corre el tiempo
Tic-tac efímero, luces efímeras
Pero te creo

Es casi hipnótico, el tic no alcanza a tac
Ni me moja el paladar
El grito efímero, el ritmo efímero
Pero te creo

Un último secuestro, no
El de tu estado de ánimo, no
Tu aliento vas a proteger
En este día y cada día

(...)

Al reloj lo del reloj
Y alrededor del reloj
Tu estado de ánimo
Al reloj lo del reloj
Y alrededor del reloj
Tu estado de ánimo
¡Uh, uh!
¡Uh, uh!