



COLECCIÓN CALEIDOSCÓPICA

CATALINA FARA

**UN HORIZONTE
VERTICAL**

PAISAJE URBANO
DE BUENOS AIRES
(1910-1936)

Ampersand

Un horizonte vertical
Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-
1936)

Un horizonte vertical
Paisaje urbano de Buenos Aires
(1910-1936)

Catalina Fara

Índice de contenido

Portadilla

Legales

Agradecimientos

Prólogo

Introducción

I. Miradas *desde* y *sobre* el agua. Imágenes de Buenos Aires como ciudad costera

Vaivenes de la presencia del Río de la Plata en los paisajes urbanos

Hacia una dialéctica del paisaje ribereño: entre el *sublime industrial* y el Riachuelo como refugio pintoresco

II. Imaginarios de la modernidad y los tiempos de la ciudad
Gramática del paisaje urbano entre la construcción y la destrucción

Buenos Aires vertical

III. La ciudad como espectáculo

Impresiones urbanas

Paisajes urbanos desde la vereda

IV. Del centro al suburbio y viceversa

Expandiendo la grilla urbana al suburbio: en busca del sublime barroso

Imaginarios de las identidades barriales

V. El paisaje urbano entre lo institucional y lo simbólico

La ciudad expuesta. Paisaje urbano de Buenos Aires en
el Salón Nacional de Bellas Artes

Buenos Aires celebrada

Consideraciones finales

Fuentes

Bibliografía

Lista de ilustraciones

Fara, Catalina

Un horizonte vertical : imágenes del paisaje urbano de Buenos Aires en la cultura visual 1910-1936 / Catalina Fara. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Ampersand, 2020.

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-4161-50-5

1. Arte Argentino. 2. Sociología de la Cultura. I. Título.
CDD 709.8212

Primera edición, Ampersand, 2020.

Cavia 2985, piso 1

C1425CFF - Ciudad Autónoma de Buenos Aires

www.edicionesampersand.com

© 2020 Catalina Fara

© 2020 Esperluette SRL, para su sello editorial Ampersand

Edición al cuidado de Diego Erlan

Corrección: Belén Petrecolla

Diseño de colección: Tholön Kunst

Procesamiento de imágenes: Guadalupe de Zavalía

Maquetación: Silvana Ferraro

Imagen de tapa: Pío Collivadino, *Banco de Boston/Diagonal Norte*, óleo sobre tela, 77 x 100 cm, ca. 1926. Colección privada.

Digitalización: Proyecto451

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del "Copyright", bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.

Inscripción ley 11.723 en trámite

ISBN edición digital (ePub): 978-987-4161-50-5

CALEIDOSCÓPICA
Colección dirigida por Sandra Szir

AGRADECIMIENTOS

Estas páginas conjugan mi fascinación por la ciudad y mi amor por el arte. Están llenas de imágenes, relatos y trayectos que buscan reconstruir miradas del pasado, pero que también tienen que ver con la experiencia urbana en el presente. Este libro es el resultado de una investigación que fue posible gracias a la obtención de las Becas de Posgrado Tipo I y Tipo II que otorga el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), y que culminó con la tesis de doctorado que defendí en 2016 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Pero no podría encontrarme escribiendo estas palabras de no ser también por tantas personas que me han ayudado de diversas maneras durante esta aventura. A riesgo de no poder nombrar a todos, sepan que están en mi corazón y que un pedacito de este libro es de cada uno de ustedes.

En primer lugar, debo mi agradecimiento a la Dra. María Isabel Baldasarre, por su confianza y apoyo al dirigirme tanto en el doctorado como en mi tesis de maestría, defendida en 2013 en el marco de la Maestría en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano del IDAES-UNSAM. Su dedicación constante, sus lecturas críticas y su compromiso con el desarrollo de la investigación fueron (y siguen siendo) fundamentales. Sus comentarios siempre atinados, su buen humor y optimismo hicieron de este camino una experiencia inmejorable. Agradezco también su generosidad en invitarme a trabajar con ella en diversos proyectos que me permitieron crecer profesionalmente. Gracias a la Dra. Laura Malosetti Costa, quien como codirectora fue una maestra ejemplar y una guía excepcional por los laberintos

académicos. A ambas les agradezco la paciencia, los consejos y la posibilidad de seguir compartiendo con ellas hermosos y enriquecedores momentos aquí en Buenos Aires y en cualquier parte del mundo.

Muchas gracias a las Dras. Alejandra Torres y Claudia Schmidt que, como jurados de mi tesis de maestría, me ayudaron con sus reflexiones y sus lecturas estimulantes, las cuales fueron muy útiles y fructíferas al enfrentar la escritura de la tesis doctoral. En particular a la Dra. Sandra Szir, quien también fue jurado, pero con quien he compartido otros ámbitos laborales y proyectos de investigación. Le agradezco sus amables consejos, su generosidad, su honestidad intelectual y su confianza en mi trabajo, que siguen siendo un incentivo fundamental, sobre todo, por ser un ejemplo en lo laboral y en lo personal. Agradezco también a las Dras. Diana Wechsler, Patricia Artundo y Emilce Sosa, cuyos acertados comentarios y atenta lectura como jurados de la tesis doctoral fueron de gran valor para mí.

El trabajo compartido en los diversos proyectos de investigación de los que he participado desde 2008, en el contexto de la Universidad de Buenos Aires, de la Universidad Nacional de San Martín (en el IDAES y en el IIPC-TAREA) y en la Universidad Nacional de Tres de Febrero, me permitió no solo ampliar mis conocimientos y tomar contacto con materiales y problemáticas particulares, sino que pude crecer en el intercambio y el debate, indispensable para la tarea académica. Muchas de las cuestiones planteadas en este libro fueron discutidas en estos ámbitos, por eso les debo un especial agradecimiento a Silvia Dolinko, Marta Penhos y Verónica Tell por sus agudos comentarios y por los proyectos e intereses compartidos. Gracias también a los profesores, colegas y amigos con los que compartí clases, seminarios de doctorado, congresos, cátedras y proyectos curatoriales, cuyo estímulo, apoyo y compañía continúan siendo invalorable: Juan Albin, Nora

Altrudi, Paola Ambrosio Lázaro, Javier Basile, Pablo Bercovich, José Emilio Burucúa, Agustín Diez Fischer, Déborah Dorotinsky, María José Esparza Liberal, Mónica Farkas, Pablo Fasce, Fabricio Forastelli, Carla García, María Amalia García, Marcela Gené, Andrea Gergich, Georgina Gluzman, Matilde Llambí Campbell, Mariana Marchesi, Fabio Massolo, Mariela Monsalve, Milagros Noblía, Emanuel Pan, Ana Schwartzman, Gabriela Siracusano, Sebastián Vidal Mackinson, Hiram Villalobos y Patricia Zaietz.

Debo mi gratitud a quienes amablemente me asistieron y me ayudaron con las búsquedas en las bibliotecas, museos y archivos que he consultado, sobre todo de aquellos donde pasé largas jornadas: Fundación Espigas, Biblioteca de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA), Museo Nacional de Bellas Artes, Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori y Biblioteca de la Sociedad Central de Arquitectos. Gracias por su disposición y gentileza al atender mis listas interminables de pedidos de material. Debo mencionar especialmente a Víctor Fernández, director del Museo de Bellas Artes de La Boca Benito Quinquela Martin, que estuvo en el inicio de este camino. En mi paso por las áreas de investigación y educación del museo fue donde aparecieron los primeros interrogantes planteados en este libro.

La posibilidad de participar en el programa “Unfolding Art History in Latin America” de la Getty Foundation entre 2012 y 2014 significó la proyección de este trabajo hacia nuevas direcciones, al poder discutir los avances de mi investigación con colegas de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador y México. Agradezco a todos los profesores y compañeros con quienes a lo largo de casi tres años compartimos largas jornadas de trabajo y de clase, pero también charlas, viajes y divertidos momentos de relax inolvidables. En particular agradezco a Ninel Valderrama, amiga entrañable que conocí durante este proyecto, por estar siempre cerca a pesar de la distancia.

Gracias al hermoso grupo humano que conforma Ediciones Ampersand, especialmente a Ana Mosqueda, Diego Erlan y Victoria Britos por su apoyo y confianza para convertir en realidad este libro.

Quiero expresar mi infinita gratitud a mis queridos amigos y colegas María Filip y Juan Cruz Andrada por el apoyo, por celebrar mis alegrías y entender mis momentos de incertidumbre, por los proyectos compartidos, los consejos y las críticas constructivas. Gracias a ambos por los hermosos momentos que pasaron y por los que sin dudas estarán por venir.

Por último, pero no por ello menos importante, quiero agradecer a mi familia y en especial a mi madre, Eugenia Cincioni, por ayudarme y acompañarme siempre en todo lo que me propongo. Durante este proceso fue un soporte fundamental con sus lecturas inteligentes y las correcciones certeras de todos mis escritos; por haberme dado fuerzas y haberme motivado para seguir. Decir gracias no es suficiente por su amor, por su generosidad y por ser un ejemplo de vida para mí.

Finalmente, gracias a Pablo Fernández Kruk por haberme alentado, por haberme entendido y por haber soportado mis nervios con buen humor durante los tiempos de trabajo de sol a sol; pero, sobre todo, le agradezco su amor incondicional y su tierna compañía, que llenan mi vida de felicidad.

A todos, nuevamente, mi infinita gratitud y reconocimiento.

Buenos Aires, diciembre 2019

PRÓLOGO

El escenario contemporáneo de imágenes que nos envuelve en forma cotidiana provoca una fundada confusión. El creciente desarrollo de las tecnologías de circulación de información y entretenimiento que se suman a los canales tradicionales de comunicación visual demanda una mirada atenta e invita a una decodificación incesante. La colección Caleidoscópica ofrece aquí un título más en este conjunto que aspira a una comprensión de las imágenes en sus sentidos variables, y que pretende hacer un aporte a la compleja operación de alfabetización visual, si es que existe tal posibilidad. En este marco, este libro indaga laboriosamente en las cuestiones teóricas e históricas acerca del estatuto de la imagen, las representaciones y sus relaciones con lo social.

Un horizonte vertical. Paisaje urbano de Buenos Aires (1910-1936) propone una exhaustiva exploración sobre las representaciones del entorno y del espacio habitable de la ciudad de Buenos Aires en un análisis que cruza una multiplicidad de imágenes e historias, paisajes urbanos, planos y proyectos urbanísticos. El período comprendido abarca desde la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo hasta la del cuarto centenario de la primera fundación de la ciudad, momento de grandes transformaciones materiales en el tejido urbano de Buenos Aires. En su libro, Catalina Fara sugiere, en el marco de los estudios visuales, un intercambio fluido entre las representaciones y los discursos políticos, literarios y proyectuales.

Este marco conceptual, en estrecha vinculación con la historia del arte, presenta una maleabilidad que lo habilita a

los diálogos transdisciplinarios. En el caso de este libro, las herramientas teóricas utilizadas para abordar el espacio natural y cultural del paisaje urbano y los modos en que el mismo es practicado, representado, conceptualizado y cartografiado son las de la historia de la arquitectura y las de la geografía. Estos entrecruzamientos constituyen una de las mayores riquezas de este volumen. La autora enfoca pues una narrativa que analiza tanto la urbanística, el espacio habitable y su desarrollo como sus representaciones pictóricas, fotográficas y literarias, junto con los poderes económicos y las políticas que impulsaron los desarrollos urbanos.

Catalina Fara interroga los discursos y las imágenes que construyeron la representación de Buenos Aires y se pregunta así por los modos en que imágenes y palabras se interpelan mutuamente y se vinculan con el espacio habitado. Tales preguntas remiten a problemas teóricos que involucran en especial la cuestión de si los discursos pueden plasmarse visualmente y, a su vez, si hay un sentido textual que las imágenes producen. Por otro lado, el libro aborda las relaciones entre imágenes en diversos registros y soportes, y los modos diferentes que tienen de significar según el canal de comunicación al que pertenezcan.

Pero estas preguntas generales en *Un horizonte vertical* se canalizan a través de los sentidos que las representaciones proyectan sobre los lugares. Uno de los problemas que el libro plantea es si el corpus seleccionado de imágenes de paisajes de Buenos Aires conforma un imaginario que construye una identidad de la ciudad. El concepto de imaginario al que Catalina Fara refiere involucra representaciones, ideas, imágenes, discursos críticos o textos literarios con los cuales “una sociedad urbana ejecuta un autorretrato”. (1) Estas representaciones materializadas producen un efecto en su entorno y, por su fuerza simbólica, devienen activadoras del desarrollo urbano y de las apropiaciones por parte de los distintos

actores sociales. En este sentido, la perspectiva de este libro adhiere a la idea de que las imágenes no meramente representan o ilustran, sino que construyen, suscitan en forma dinámica lo que muestran. Como sugiere el historiador del arte Horst Bredekamp, las imágenes sostienen un rol de agente activo que construye sentido en relación con las respuestas emocionales, intelectuales y físicas de quienes están comprometidos con ellas, y también por su capacidad de mover al espectador. (2)

Entonces, ¿cuál es el sentido que puede reconocerse en el imaginario de Buenos Aires entre los años 1910 y 1936? La respuesta se vincula con la idea de que en Buenos Aires operó una transformación de ciudad moderna que representó a la nación como metrópolis cosmopolita de carácter universal. La idea dominante es el rumbo de progreso y la noción de ciudad latinoamericana que soñaba con ser europea.

Estos sentidos, sin embargo, no se produjeron en el período señalado sin tensiones o inestabilidades. Asociadas a las políticas hegemónicas se exhiben también los fracasos, los descuidos de tales aspiraciones o los movimientos que traccionaban las apropiaciones de los usuarios, así como las tradiciones que se defendían de los avances de la modernidad. Estos constituyen algunos de los elementos que conforman los sentidos de lo que se transita y habita. En el contexto de las representaciones dominantes convivieron una multiplicidad de experiencias del habitar la ciudad y la calle, y un entrecruzamiento de identidades diversas de grupos sociales y clases que conformaron el centro y los suburbios, o los barrios y el arrabal. Junto al paisaje metropolitano, con sus comercios, edificios altos y transportes modernos, otras imágenes se hacían igualmente presentes: las del barrio, el puerto, los espacios de abandono o decadencia. En representaciones románticas o realistas, los márgenes de la modernización fueron parte

de los imaginarios críticos que se enfrentaron a otros más oficiales.

Las tensiones se produjeron asimismo en la dimensión temporal. Dentro de la modernidad urbana la ciudad conjugaba tiempos diversos. Por un lado, era un presente, pero también exhibía huellas de un pasado de campo, colonial o decimonónico, trazos que a menudo se quisieron olvidar o hacer desaparecer, y otras veces preservar por distintas razones en los complejos movimientos de los rastros materiales que deja la memoria política o ideológica. Lo viejo y lo nuevo cohabitan. La ciudad era, a la vez, un futuro aspiracional en una arquitectura que busca trascender y enviar un mensaje a las generaciones venideras.

La mirada hacia el futuro y la modernidad son, en el horizonte crítico, elementos asociados. Pero además, la ciudad moderna era inseparable de los nuevos soportes en los cuales su propia representación circulaba: en fotografías, revistas ilustradas, carteles, tarjetas postales. Estos dispositivos no solo representaban, también hacían a la modernidad de la vida urbana. De este modo, artefactos, representaciones, apropiaciones y la capacidad de decodificar las experiencias y sus signos son fenómenos que interactúan entre sí y se activan mutuamente.

Este libro se aleja de un relato tradicional. No es una historia de las representaciones del paisaje urbano, tampoco de los artistas que lo han representado. Es un análisis de la diversidad y complejidad de soportes que conforman los hilos que traman los sentidos de la ciudad y lo social, de la ciudad y lo visual. Análisis que discurre en relación a un momento histórico en el cual la representación del paisaje urbano irrumpió frente al tradicional paisaje natural como símbolo y raíz de lo nacional. *Un horizonte vertical* conforma una narrativa que ayuda a comprender los usos de las imágenes en sus variadas y heterogéneas funciones, documentales o simbólicas, y sus amplios y

múltiples significados que se abren o acotan. Comprender, entonces, la capacidad de mirar, valorar, analizar y contextualizar imágenes requiere de las habilidades afectivas e intelectuales que también utilizamos para aprehender el lenguaje. Por lo tanto, texto e imagen no son intercambiables, sino que se desarrollan en una alianza de producción y apropiación de significados.

Sandra Szir

1- Raffaele Milani, *El arte del paisaje* (Madrid, Biblioteca Nueva, 2015).

2- Horst Bredekamp, *Teoría del acto icónico* (Madrid, Akal, 2017).

INTRODUCCIÓN

A Buenos Aires se lo interpreta con los ojos porque ha sido
construido para ser visto.
Y de ahí el poder de fascinación que ejerce [...].
[La fotografía] es su más fehaciente documento histórico y
psicológico,
por las mismas razones que la tarjeta postal es su
credencial auténtica.
Hay quienes creen que Buenos Aires es un álbum.

Ezequiel Martínez Estrada (1)

Las ciudades no son solamente un espacio físico, también están hechas de imágenes provenientes de la pintura, la literatura y la música, entre otras expresiones; algunas de ellas son parte de políticas públicas y programas urbanísticos que incluyen prácticas sociales y culturales, pero todas interactúan formando una trama compleja de ideas y concepciones acerca de lo urbano. Estas imágenes tienen diferentes escalas, objetivos, intenciones, circulación y apropiaciones, y también diversas materialidades (pinturas, fotografías, postales, revistas, mapas, etc.). Las representaciones del paisaje se vinculan así con las diversas formas de interpretar la ciudad, en la intersección entre cultura visual y prácticas espaciales, expresadas en un rango amplio de fuentes documentales e iconográficas, con su complejidad y características particulares.

A principios del siglo XX la vida moderna irrumpió en Buenos Aires en forma de telégrafos, automóviles, subterráneos, máquinas de escribir, rascacielos, ascensores,

luz eléctrica, fonógrafos y cámaras fotográficas portátiles, que fueron solo algunas de las novedades que cambiaron la vida cotidiana y las formas de habitar y transitar. Las imágenes replicadas en la prensa ilustrada, las vidrieras, las pantallas de cine y los afiches publicitarios sumergieron a los espectadores en el fenómeno visual de la ciudad moderna, que se convirtió en un espectáculo en sí misma. Existió así una relación dialéctica entre la realidad y los modelos de ciudad a los que se aspiraba, manifiesta en obras que mostraron lo que se añoraba, lo que se veía y lo que se esperaba de ella. Las representaciones del paisaje mostraron las nuevas formas de mirar relacionadas con lo metropolitano en diálogo con los discursos del nacionalismo, los planes urbanísticos y los diversos movimientos de vanguardia.

¿Cómo se plasmaron visualmente los discursos en torno a la modernización de la ciudad? ¿Cómo interpretar las imágenes del paisaje de Buenos Aires en función de su relación con las tensiones existentes entre la posición de la ciudad como capital y como metrópolis? Este libro hace foco en la configuración de la escena cultural porteña a principios del siglo XX desde una perspectiva de análisis específica sobre las imágenes y sus contextos de producción y circulación, para entender cómo se construyeron las representaciones de Buenos Aires en las relaciones entre los espectadores, los productores y la ciudad. El propósito es reconstruir la manera en que los discursos sobre la modernidad urbana dieron lugar a las imágenes, para rescatar su valor en tanto documento histórico (como testimonio de una cultura material) y en un sentido iconográfico (en la evocación de los diversos componentes de la memoria discursiva). Se analizará cómo interactuaron esas variables para delinear una historia del paisaje de Buenos Aires y comprender la conformación de un ideario de progreso. Las imágenes son un medio de reflexión y proyectan sentido sobre los lugares; por ello la

hipótesis que guía la investigación es que la construcción de una identidad local y nacional, junto con los proyectos que operaron en el desarrollo urbanístico y arquitectónico, se condensaron en las representaciones del paisaje de la ciudad. Procuraremos, entonces, determinar si la circulación de estas producciones por diversos ámbitos y en múltiples soportes configuró una imagen paradigmática de Buenos Aires que permanece hasta la actualidad.

Desde finales del siglo XIX, diversos factores económicos, técnicos y culturales impulsaron la ampliación de la cultura visual: exhibiciones, fotografías, publicidades, prensa y libros ilustrados, entre otros dispositivos, conformaron una red de imágenes que se multiplicaron y se distribuyeron en una escala nunca experimentada hasta entonces. En esta diversificación material y masificación se generaron “lugares comunes” visuales, estereotipos y variaciones de los mismos temas. La pregunta por la existencia de motivos recurrentes conduce, por lo tanto, a una serie de interrogantes: ¿Cómo y a partir de qué elementos se constituyeron los paisajes de la ciudad? ¿Estas imágenes construyeron espacios propios sobrepuestos a los reales? En este contexto, los paisajes se transformaron en herramientas para comprender y pensar la tensión entre progreso material e identidad cultural. Las elecciones estilísticas y temáticas de los artistas que se ocuparon del paisaje urbano funcionaron como una toma de posición respecto de la situación sociopolítica y los cambios materiales, y constituyeron factores fundamentales en la construcción de los imaginarios de ciudad moderna.

El período elegido se inicia con el Centenario de la Revolución de Mayo en 1910, con Buenos Aires como epicentro de las celebraciones y como estandarte de la joven nación. El marco temporal concluye con la conmemoración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad en 1936, cuando se la consagraba como una metrópolis cosmopolita. Estos dos momentos y los efectos

de ambas celebraciones sintetizan las tensiones existentes en Buenos Aires que, como capital de la República, aloja al Gobierno nacional y también a su propio Gobierno municipal, con las diversas consecuencias que las acciones de uno u otro tienen sobre su espacio físico y simbólico. Metrópolis y capital son dos sistemas con características diferenciadas: la primera es una formación en red, integrada por flujos de dinero, servicios, bienes y personas que circulan libremente; la segunda se define como una formación estática y estratificada, que ocupa un lugar central constituido a partir de la fijación artificial de valores para su organización. La condición de metrópolis puede estar dada por cuestiones externas, como el mercado, en cambio la capital está dominada por intereses internos, determinados por la burocracia estatal. Dentro de un país estas formas pueden estar desvinculadas una de otra (por ejemplo, Nueva York y Washington D. C. o Moscú y San Petersburgo), pero también pueden estar superpuestas en un solo lugar, como es el caso de Buenos Aires. Las acciones de los actores relacionados con los intereses metropolitanos y las de aquellos que buscaban un orden para el Estado nacional a fines del siglo XIX se vieron materializadas en las intervenciones urbanas y en la arquitectura oficial. (2) Los debates que surgieron en torno a la modernización llevaron a grandes cambios en la traza y en el aspecto de la ciudad, en un momento en que la cultura remitió directamente a las imágenes urbanas para definir programas y evidenciar sus conflictos. (3) Con estas premisas, se buscará evaluar cómo funcionaron las representaciones de los paisajes urbanos, tanto para representar a la pujante capital de la joven nación como para mostrar la grandeza de la metrópolis moderna. El espacio y sus representaciones se construyen mutuamente; así, la correspondencia entre ambos generó imaginarios que tejieron una trama entre la ciudad como espacio geográfico y la ciudad como relato. El paisaje, como toda imagen, no es

neutral y puede ser objeto de múltiples manipulaciones comerciales, ideológicas o de poder y control. Desentrañar y desplegar las redes de relaciones institucionales, sociales y artísticas permitirá profundizar en la efectividad simbólica de los paisajes urbanos que actuaron como herramientas de intercambio y conflicto, y que se reformularon constantemente.

El paisaje es un *modo de ver* a través del cual las personas se representan a sí mismas y al mundo que las rodea. Es una percepción particular del entorno que relaciona la propia historia con otras prácticas culturales, a través del uso de las técnicas y medios expresivos de una temporalidad determinada. (4) Más que un simple género pictórico, es una vasta red de códigos que expresan las relaciones sociales que contiene, por eso la cultura es un elemento clave en su significación. (5) La experiencia paisajística se inscribe dentro de la más amplia experiencia del espacio a partir de la cual el sujeto recorta su lugar en el mundo, y está determinada por disposiciones mentales, ideas estéticas y filosóficas, ideologías políticas y costumbres. Con estas premisas, Alain Roger propone el concepto de *artialisation*, según el cual el paisaje reside en la unión entre percepción visual y cultura, ya que surge de un doble movimiento: de la aprehensión del entorno y de la interpretación de sus características a través de las herramientas del arte. (6) Por lo tanto, se puede diferenciar entre paisaje-imagen (representación artística o técnica) y conciencia paisajística (paisaje real visto y vivido a partir de un “ser aquí-ahora”). La representación muchas veces precede a la percepción del original (entorno); en este sentido, Ernst Gombrich distingue entre la aparición del paisaje “real” y el “atravesado” por el arte, en tanto el primero implica una aproximación estética a la naturaleza, es decir que es posible de ser percibido como una totalidad y no como una suma de elementos. (7) El paisaje, entonces,

“denota el mundo exterior mediado por la experiencia humana subjetiva [...] es una construcción [...]”. (8)

El paisaje como forma literaria y como género pictórico es producido por un observador sustraído del mundo del trabajo, como plantea Raymond Williams. En el transcurso de la historia, desde la ciudad se inventó y se definió un espacio *otro*, gracias a la conciencia de la separación entre el ser humano y la naturaleza. La experiencia urbana es nueva en relación con el mundo rural y su perspectiva ficcional caracterizó las prácticas de la ciudad moderna. (9) Esto hizo posible la emergencia de nuevas formas de conciencia y nuevos tipos de organización vinculadas con el Gobierno local, la política, el voto, el sindicalismo, la revolución y los mitos. La modernidad dio lugar a una percepción absolutamente ligada a lo urbano que implicó la velocidad, el impacto de distintos estímulos en simultáneo y la aceleración como parte de la cotidianidad. (10) Georg Simmel fue uno de los primeros teóricos que, a fines del siglo XIX, prestó atención a estas nuevas formas psicológicas y artísticas surgidas de la vida en las grandes ciudades, donde tanto lo calculable como lo fortuito se definieron como un “bombardeo” de impresiones cruzadas. Con estos conceptos, daba cuenta del encuentro violento entre el mundo interno del individuo y el mundo externo, que fue uno de los fenómenos fundamentales de la condición moderna. (11) A partir de entonces, la mirada paisajística se impuso “saturando el imaginario colectivo a través de un sinnúmero de imágenes”, que incluyó a las representaciones de la ciudad como símbolo del progreso. (12)

La ciudad moderna como motivo en la pintura es una construcción de los artistas decimonónicos, que buscaban un tipo de arte acorde a los tiempos que vivían. En este contexto, el trazo indefinido del impresionismo fue la confirmación de la fugacidad de la modernidad que, como afirma Timothy Clark, tuvo una profunda influencia política y

cultural, en tanto proporcionó herramientas para desarmar las estructuras visuales vigentes. (13) La fugacidad, como *topos* modernista, tuvo a la ciudad como escenario privilegiado en relación con la expansión de la economía monetaria, cuyos procesos alimentaron las nuevas relaciones sociales y las transformaciones en las trazas urbanas. Por lo tanto, la cuestión de cómo representar la experiencia de la metrópoli ocupó un lugar central en los debates que surgieron en el interior de los modernismos estéticos desde fines del siglo XIX; de ahí la aparición de un arte comprometido con lo móvil y lo pasajero. Ya Charles Baudelaire había puesto el acento en la novedad y lo transitorio como característica de su época. En *El pintor de la vida moderna*, el poeta francés instaba a los artistas a captar la contingencia y lo efímero del presente, a retratar la rápida metamorfosis de los lugares y las cosas y a posar su mirada sobre las multitudes que reproducían la multiplicidad de la vida. (14) A partir de entonces, “todas las fuentes de percepción parecían comenzar y terminar en la ciudad y si había algo más allá, ese algo estaba más allá de la vida”. (15) La velocidad y las luces modularon nuevas percepciones que pasaron a ser una de las características más evidentes del imaginario moderno. Perseguir lo transitorio significaba aceptar la contingencia de los fenómenos y se relacionó con nuevas formas de mirar que tuvieron un efecto “polifónico” en las formas narrativas y visuales. (16) El “encanto del fragmento”, en términos de Simmel, en las artes y las letras se correspondió con la segmentación real en la ciudad; así el observador moderno era aquel capaz de recorrer la ciudad uniendo los retazos y las impresiones instantáneas del entorno. El arte captaba lo efímero pero, a la vez, también mostraba lo eterno e inmutable oculto bajo la vertiginosa superficie de los cambios.

En su obra *Las ciudades invisibles*, Italo Calvino subrayaba la imposibilidad de conocer una ciudad en una

sola acción o de captarla con una sola mirada y afirmaba que “el ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas”. (17) Esta *invisibilidad* remite a la reconstrucción que hace la memoria de las sucesivas imágenes aglutinadas a lo largo del tiempo, que configuran un encadenamiento, una construcción del sentido urbano. La ciudad es una especie de telar en donde se tejen esas significaciones, es decir que es una *creadora de sentido*, cuya existencia depende de las representaciones que sus habitantes construyen de ella. En el caso de Buenos Aires, las exhibiciones, los salones y las colecciones públicas no solo operaron como instancias legitimadoras de artistas y lenguajes, sino que contribuyeron en la construcción de motivos estereotipados de la ciudad. Por lo tanto, su imagen se construyó tanto desde el poder político como desde la intelectualidad, que influyó tanto en la transformación física de la misma como en las manifestaciones artísticas, donde es posible encontrar los acuerdos temporales o las discrepancias en torno a lo urbano. En Buenos Aires, como en otras ciudades del mundo, los cambios materiales podían ser leídos en clave de evolución y progreso o como elementos desestabilizadores de los sistemas y valores vigentes. Quien se desplazaba por las calles estaba expuesto a diversas formas de comunicación, que construyeron una narrativa urbana a través de la percepción y estimularon la creación de nuevas imágenes visuales y discursivas.

Buenos Aires empezó a ser un tema pictórico específico hacia el Centenario, cuando se pusieron en circulación una serie de representaciones a través de las cuales los habitantes se conocieron y reconocieron, definiendo una identidad urbana proyectada, primero, sobre el escenario nacional, y luego sobre el internacional. (18) En el campo cultural porteño de las primeras décadas del siglo XX, nacionalismo y cosmopolitismo fueron dos de los términos más destacados de las tensiones que marcaron toda la

producción artística del período. (19) Por un lado, la mirada hacia el pasado sostenida por los nacionalistas, con la utopía de preservar algunas tradiciones revirtiendo el paso del tiempo y adoptando los “tipos y costumbres” del campo, en la visión de artistas como Fernando Fader, Cesáreo B. de Quirós y escritores como Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones. Por el otro, figuras como Emilio Pettoruti, Alfredo Guttero, Horacio Butler, Alberto Prebisch o Jorge Luis Borges, quienes entendían que para modernizar el arte la condición fundamental era la existencia de una vanguardia acorde con la imagen de una Buenos Aires cosmopolita y moderna. (20) Estos últimos manifestaron una visión asociada al cambio y a la novedad, y discutieron las posturas respecto al arte desde las instituciones oficiales, buscando su renovación. El problema era la construcción de una tradición y la revisión de un pasado histórico que legitimara los dos términos de esta dualidad. Estas convicciones hicieron mella en un amplio espectro de intelectuales, desde el anarquismo utópico de un artista como Martín Malharro hasta el hispanoindigenismo de Ricardo Rojas. Para algunos artistas la dificultad radicaba en encontrar en la velocidad del cambio de la ciudad los caracteres estables de una nación que buscaba consolidarse como tal. Mientras unos celebraron las transformaciones y el progreso de la incipiente industrialización, otros denunciaron los problemas sociales que originaba el crecimiento vertiginoso de la metrópolis.

Se puede trazar una genealogía en la construcción de una tradición paisajística urbana local a partir de la identificación de *topos* o fórmulas que se repitieron para representar la ciudad, los cuales constituyen un inventario de posibilidades compositivas y de motivos, teniendo en cuenta el repertorio disponible de la cultura material como construcción colectiva. Para entender la relación entre la forma urbana y sus representaciones es necesario analizar sus funciones y contradicciones, y cómo fueron originadas y

utilizadas. Los paisajes fueron dispositivos de intercambio, como ejemplos de las diversas apropiaciones visuales del espacio y como una forma de construcción de identidades. Para ello, es preciso delimitar mapas que permitan visualizar los lugares representados y sus formas de circulación, para encontrar coincidencias y sincronicidades antes que comparaciones. Así será posible trazar los circuitos vinculados con las redes de sociabilidad que generaron una geografía imaginaria de la ciudad. Sin perder de vista la función que la imagen adquiere según el contexto (documental, científica, artística, etc.), es posible definir los paisajes en términos de la materialidad de los sitios por donde transitaron quienes se ocuparon de plasmarlos. El significado de un lugar procede así de una memoria constituida por un ensamblaje de relaciones, acontecimientos, sensaciones e interpretaciones, en las que el espacio es practicado, cartografiado y conceptualizado. Por lo tanto, las representaciones más allá de su referencia inmediata plantean una lectura más profunda, como testimonio de los recorridos de los artistas y su relación con el entorno. Siguiendo la propuesta de Michel de Certeau, el espacio geométrico de la ciudad es comparable a una estructura gramatical, con una normativa de la que se puede disponer. (21) Es un terreno por recorrer, un espacio heterogéneo, socialmente producido por una trama de relaciones materializadas en las prácticas sociales. El andar por las calles es, entonces, un acto de enunciación que deshace las superficies legibles de la traza urbana para generar nuevos discursos frente a las fuerzas hegemónicas. El caminante se vale de esta organización y con sus recorridos combina, irrumpe y teje su propia historia al hilo de sus itinerarios *en y acerca de* la ciudad. Por eso una de las hipótesis que sostiene esta investigación es que cada artista elaboró una “cartografía visual” de Buenos Aires a partir de sus diversas experiencias exploratorias, que expusieron la memoria y la historia de la ciudad en sus

obras. En este sentido, han sido pioneros los estudios de Denis Cosgrove, quien propuso indagar el rol de las imágenes en la construcción de los órdenes discursivos de la geografía, poniéndolos en relación con las diferentes prácticas de decodificación del espacio. (22)

Este libro puede enmarcarse en un extenso y heterogéneo conjunto de análisis que provienen de diferentes disciplinas acerca de los discursos sobre la ciudad. (23) Entre los autores que han estudiado la vinculación entre la teoría social de la modernidad y la experiencia de la metrópolis es fundamental la propuesta de David Frisby, quien plantea diversas entradas a la experiencia urbana moderna a partir de un enfoque teórico anclado en la obra de Siegfried Kracauer, Georg Simmel y Walter Benjamin. (24) En Latinoamérica, tanto desde la historia como desde la sociología, se destacan la labor de José Luis Romero acerca del papel de las ciudades en el proceso histórico latinoamericano y las reflexiones de Néstor García Canclini sobre la construcción de imaginarios urbanos. (25) Sin embargo, en nuestro país el estudio específico sobre la manera en que las sociedades se representan a sí mismas y construyen códigos de comprensión de la vida urbana a través de las manifestaciones artísticas y, específicamente, mediante las representaciones del paisaje solo aparece de manera tangencial en el marco de estudios más amplios sobre historia, crítica y cultura urbana. Entre ellos, para el caso de Buenos Aires, es preciso citar en primer lugar el libro de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, donde analiza el mundo intelectual, cultural y literario de las décadas de 1920 y 1930, para comprender la manera en la que se experimentaron las transformaciones urbanas. La autora define el caso particular de la construcción de una “cultura de mezcla” propia de una “modernidad periférica”, conceptos esenciales que han sido retomados desde diversas disciplinas. (26) Siguiendo el enfoque y la

metodología propuesta por Sarlo, Adrián Gorelik piensa la ciudad a través del análisis de las diferentes dimensiones que componen su materialidad a lo largo del tiempo (urbanismo, arquitectura, literatura, arte). Este autor ha desplegado pormenorizados estudios en numerosos artículos sobre la cultura urbana porteña, sin embargo, el más relevante ha sido sin dudas su libro *La grilla y el parque*, esencial para entender los procesos de modernización de Buenos Aires desde mediados del siglo XIX. (27) También en esta línea, Graciela Silvestri se centró en el paisaje cultural del Riachuelo y examinó la relación entre valores simbólicos, representaciones paisajísticas y referentes ambientales de esa zona de la ciudad. Planteó una historia de la forma territorial y la formación histórica de las imágenes del río. La autora profundizó y amplió luego estas cuestiones para estudiar las figuras del paisaje en el Río de la Plata en relación con la construcción de la nacionalidad en su libro *El lugar común*. (28) Cabe destacar el trabajo de Margarita Gutman junto con Thomas Reese, central en el estudio de los imaginarios de la ciudad en el Centenario, y el análisis de esta autora sobre las representaciones del futuro de Buenos Aires que circularon en diversos medios gráficos a comienzos del siglo xx. (29) También Marta Mirás analizó las representaciones del espacio público a través de sus fotografías alrededor de 1900, como forma de construcción de una imagen urbana colectiva, y propuso el estudio de las prácticas fotográficas para descifrar los modos de apropiación y valoración de la arquitectura y el espacio de la ciudad. (30)

Por lo tanto, el enfoque multidisciplinario ha sido fundamental para abordar la complejidad de las representaciones del paisaje urbano, partiendo de una aproximación contextual para descubrir un universo de posibilidades formales y de significado. Para ello se han trazado “pinceladas a contrapelo” en un heterogéneo conjunto de casi seis mil imágenes relevadas, junto con

documentos y textos que componen los relatos de la transformación de la ciudad en una metrópolis. Las reformas materiales significaron un cambio en los modos de vida urbana y en el ritmo de circulación de personas y objetos, que requerían prácticas, costumbres y experiencias de percepción hasta entonces desconocidas; en este contexto, la prensa periódica en particular fue una guía para procesar esta situación y fue un vehículo clave en la conformación de la cultura visual en la Argentina. (31) Se investigó la presencia de imágenes del paisaje urbano (visuales y literarias) tanto en publicaciones de tirada masiva e interés general (*Caras y Caretas, La Prensa, La Nación*, entre otras) como en las especializadas en arte y cultura (*Martín Fierro, Contra, Revista de Arquitectura*, etc.). (32) Las mismas fueron puestas en relación con pinturas del paisaje urbano que circulaban por otros canales, por ejemplo, aquellas exhibidas en el Salón Nacional de Bellas Artes. El objetivo fue pensar las relaciones entre el arte expuesto en el ámbito de las instituciones oficiales y la divulgación de fotografías en la prensa, reflexionando sobre sus mutuas influencias y modos de apropiación de motivos, elementos simbólicos y encuadres. Las imágenes son abordadas a partir de ejes de análisis que permiten dar cuenta de su condición polisémica y de su poder para conformar discursos sobre la ciudad en el entramado social y cultural, rastreando su funcionamiento como dispositivos de consolidación y trasmisión de ideas; por lo tanto, se cruzaron en un eje vertical (diacrónico), para establecer su relación con expresiones previas de la misma rama cultural, y en un eje horizontal (sincrónico), para estudiar su contenido con lo que aparece en otros aspectos de la cultura del período. Este modo de trabajo, propuesto por Roger Chartier, permite relacionar las pinturas del paisaje urbano con otros objetos y materiales (fotografías, textos literarios, publicaciones periódicas, proyectos urbanísticos, etc.). (33) La realización de un estudio cuantitativo y

comparativo de casos (en base a la utilización de tablas, mapas y gráficos) proporciona un panorama pormenorizado de datos para indagar en las problemáticas planteadas. (34) Se propone, entonces, una nueva lectura de las producciones del período y una reflexión sobre la obra de arte como generadora de conocimiento, como un nuevo abordaje al pensar la interrelación de objetos que habían sido estudiados por separado y con objetivos diferentes.

Este libro se organiza como un tránsito entre imágenes, temas y procesos que no necesariamente es cronológico y se plantea como los vaivenes de la circulación por la urbe, como un ir y venir entre el centro y el suburbio, en busca del horizonte en la fisonomía cambiante de las arquitecturas cada vez más altas. Al igual que los viajeros que llegaban en barco a Buenos Aires, el recorrido inicia en el capítulo I con las vistas de la ciudad desde el agua. El río es un elemento central para abordar los procesos de modernización en imágenes que encarnaron la relación de la ciudad con el Río de la Plata, indagando en las relaciones entre técnica, urbanismo, naturaleza y cultura en los paisajes del puerto. Entre 1910 y 1936, las representaciones del pasado colonial adquirieron un protagonismo diferente al confrontarse con un nuevo universo iconográfico de la urbe moderna; por ello, en el capítulo II se pondrán en tensión las ideas de testimonio y documento al analizar el uso de este imaginario colonial contrapuesto a paisajes del presente urbano. Se conformó una dialéctica de “lo viejo y lo nuevo” marcada por el uso de un vocabulario compuesto por medianeras, andamios, edificios de diversas alturas, postes de alumbrado y teléfonos, automóviles, luces, carteles, etcétera. A partir de la década del veinte, la fascinación por lo urbano fue un motor poderoso para la vanguardia artística y las nuevas infraestructuras aparecieron en el paisaje como patrones de progreso, simbolizados principalmente en la figura del rascacielos. En el capítulo III el objetivo está marcado por la mirada de los habitantes, su