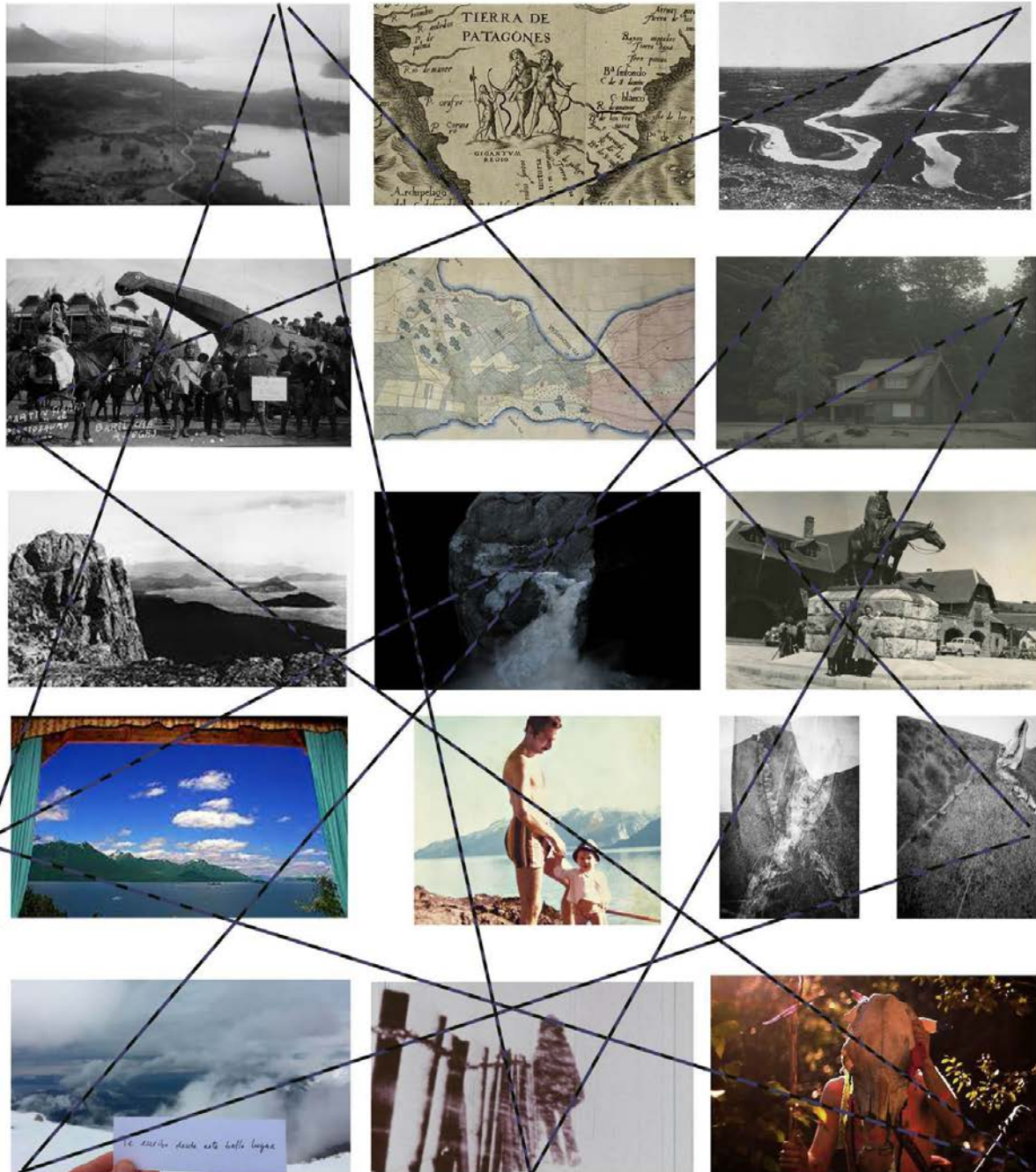


UNA CONSTELACIÓN DE IMÁGENES MONSTRUOSAS

Arte contemporáneo y paisaje en la región del lago Nahuel Huapi



Tesis doctoral de Maia Gattás Vargas

Tesis

Una constelación de imágenes monstruosas: arte contemporáneo y paisaje en la región del lago Nahuel Huapi

Doctoranda

Lic. Maia Vargas

Directoras

Dra. Paula Gabriela Núñez (UNRN-CONICET)

Dra. Analía Melamed (UNLP)

Lugar de trabajo: Instituto IIDyPCA-CONICET, Bariloche.

Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bella Artes

Doctorado en Artes

2021

**facultad de
bellas artes**



**UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA**

Índice

<i>Agradecimientos</i>	6
<i>Palabras preliminares</i>	9
<i>Introducción general: El paisaje nor-patagónico y los dilemas de representación artística</i>	12
Objetivo General	18
Interrogar las obras de arte actuales realizadas con cajas negras respecto a las implicancias políticas que tiene la representación del territorio de la zona del Parque Nacional Nahuel Huapi y su conversión en paisajes.	18
Objetivos específicos	18
Marco teórico	19
Principales antecedentes: Paisajes nor-patagónicos, de lo sublime a lo bello para construir un paisaje para Nación	25
<i>Capítulo uno - Herencias coloniales: pequeña genealogía de las imágenes del arte institucional en la región Nahuel Huapi</i>	36
Introducción	36
Análisis de casos del arte institucional:	42
A- Estéticas coloniales europeas: Naturalismo y Cientificismo para dominar a los monstruos patagónicos	42
B- Determinismo material en la disputa limítrofe con Chile	50
C- El paisaje turístico y el esencialismo regional: las guías de turismo Peuser (1945-1955)	58
D- La tierra prometida del Parque Nacional Nahuel Huapi: los noticieros audiovisuales de los años 70	71
E- La Isla Victoria, un espacio monstruoso, una naturaleza desmesurada	81
Conclusiones: la posibilidad de estéticas monstruosas	95
<i>Capítulo dos - Dilemas filosóficos: la crisis de la experiencia y las imágenes artísticas realizadas con cajas negras</i>	100
Introducción:	100
La crisis de la experiencia en la Modernidad	101
La mediación técnica: las cajas negras en el campo del arte	108
Debates y posiciones sobre los dispositivos técnicos en el arte:	116
A- Marcel Proust: la experiencia amplificada por la técnica	117
B- Dziga Vertov: ¡Entusiasmo!	119
C- Philippe Dubois: la fotografía y el pacto con la realidad	122
D- Vilém Flusser: jugar con las las cajas negras	124
E- Pier Paolo Pasolini y Raul Ruiz: poética audiovisual	125
F- Harun Farocki e Hito Steyerl: imágenes contemporáneas	129
Conclusiones: En busca de la experiencia perdida en el arte a través de la mediación técnica	133

<i>Capítulo tres - Experiencias fotográficas del paisaje: cinco casos de obras de fotografía artística contemporánea</i>	136
Introducción	136
Breve historia de la fotografía en la región nahualhuapeña:	137
Análisis de casos de fotografía artística contemporánea	139
El paisaje como vista: <i>Room with a view</i> de Marino Balbuena	140
Los tiempos del espacio: <i>Te escribo desde este bello lugar</i> de Lorraine Green	143
Los archivos y las ruinas: <i>Huemul</i> de Agustina Triquell y Manuel Fernández	149
Fantasmas en el paisaje: <i>Pozo de aire</i> de Guadalupe Gaona	157
La cámara y la estepa: <i>Paisajes instantáneos</i> de Daniela Gineste	163
Conclusiones: Apuntes para una fotografía situada: desplazamientos y miradas corporizadas	168
<i>Capítulo cuatro - Un cine-monstruoso para un territorio monstruoso: cinco casos de audiovisual contemporáneo</i>	172
Introducción	172
Breve historia del audiovisual en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi:	174
Análisis de casos de audiovisual contemporáneo en el Nahuel Huapi:	178
Las soledades en el paisaje: los retratos audiovisuales de Rubén Guzmán	179
Paisajes en la catástrofe: <i>Puyehue</i> de Victoria Sayago y Bruno Stecconi	187
Las contradicciones del paisaje en Bariloche <i>Descamaciones de lo real: línea, grano, pixel</i> video- instalación del grupo de cine Cipolletti	197
Los desbordes del paisaje de Bariloche: <i>Los muertos dos</i> y <i>Esquí</i> de Manque La Banca	201
E- Ocultar y des-ocultar la naturaleza en la Patagonia: El cine experimental de Narcisa Hirsch	208
Conclusiones: Por una forma audiovisual monstruosa	215
<i>Conclusión: Una constelación de imágenes monstruosas para el territorio nahuelhuapeño</i>	222
Un Atlas monstruoso	224
Otras Patagonias (im)posibles	228
El regreso de los monstruos	232
Epílogo: por una apología de los mitos monstruosos y de los monstruos míticos	238
<i>Anexo: Portfolio de obras de Maia Gattás Vargas</i>	246
País imaginado (2020)	246
Instrucciones para levantar una piedra (2019)	247
Taxonomía de la desmesura: laboratorio isla Victoria (2018-2019)	248
La invención de la naturaleza (2018-2019)	250
<i>Divortium aquarum</i> (2017)	251
¿Cómo se cartografía una frontera? (2017)	252
<i>Bibliografía general</i>	254

<i>Fuentes utilizadas</i>	267
<i>Filmografía consultada</i>	269
<i>Corpus de obra fotográfica</i>	269
<i>Corpus de obra audiovisual</i>	270
<i>Entrevistas realizadas</i>	271

Agradecimientos

Una vida no se vive en soledad, tampoco una tesis se escribe en soledad. Aprender a escribir, a leer, a pensar es siempre con otrxs, gracias a otrxs. En la imitación de los gestos, de las palabras, en esos mundos comunes que se construyen a través de los diálogos se crece y se escribe.

Comencé la escritura de esta tesis, quizás sin saberlo, en la Carrera de Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Buenos Aires: en cada materia que encontraba un interés, en todas las notas al margen de la hoja, en todos los momentos posteriores a una clase donde uno se queda conversando. En esa comunidad de amigxs que se formó: Muriel Scarnichia, Emilce Arévalo, Lucia Kaplún, Valeria Uhalde, Cinthia Meijide, Arturo Binder y Agustín Saavedra, mis aliadx para atravesar tantos años de cursada. Las preguntas que me inquietaron en mi tesina de grado, *Las palabras* (2013), están también latentes en esta nueva investigación. Mis tutores de entonces, Sebastian Russo y Marcelo Burd, me acompañaron de cerca en el proceso de realizar un video-ensayo que reflexionaba sobre la filosofía del lenguaje. Aún hoy aquel trabajo realizado me es una referencia importante para pensar la política, el arte y el cine.

Comencé a pensar en esta tesis, quizás también, dando clases en colegios secundarios y en terciarios, donde el momento del aula se convertía en una efervescencia de pensar en voz alta, en cada interrupción, en cada pregunta y cada deriva que tomaba la clase al discutir algún concepto. A todxs esos estudiantes y profesores con quienes compartí el aula dejo mi agradecimiento.

Comencé a escribir esta tesis cuando decidí empezar a cursar el Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de La Plata, a finales de 2013 y me encontré con profesores que me abrieron nuevos caminos. Y, fundamentalmente, -y formalmente- empecé a escribir esta tesis cuando obtuve la beca doctoral CONICET en 2016, dirigida por la Dra. Paula Gabriela Núñez, quien confió en mí desde el primer momento y me narró tantas historias patagónicas que me fascinaron. Y, posteriormente, con mi co directora, la Dra. Analía Melamed, que me guió en los conocimientos sobre la Estética.

Sin la ayuda de mis directoras, sin ese diálogo transdisciplinar, sin sus comentarios, esta investigación hubiera sido radicalmente distinta.

Puedo decir también que gracias a la beca doctoral de CONICET tuve el lujo de tomarme el tiempo de cursar, de escribir trabajos, escribir ponencias, de revisar y reescribir, y por sobre todo, de disfrutar mi trabajo. Gracias a esta beca, pude también, tomarme el tiempo para derivar, de irme por las ramas, investigar cosas que me interesaban pero que luego no cabían en esta tesis y quedarán para futuras investigaciones.

Gracias a la beca doctoral CONICET también pude formar parte del Instituto IIDyPCA de la Universidad de Río Negro, en Bariloche, dirigido por el Dr. José Luis Lanata. Fui parte de un equipo de investigación transdisciplinario, dirigido por la Dra. Paula Gabriela Núñez, con grandes compañerxs de trabajo como Carolina Michel, Gabriela Klier, Constanza Casalderrey, Santiago Conti y Carolina Lema. Ese espacio institucional le dió un marco y una contención fundamental a mi trabajo. Y en este contexto de pandemia, extraño la sala de becarixs, con sus discusiones y mates compartidos.

Otro agradecimiento importante es a todxs los artistas que forman parte de mi corpus de análisis en esta tesis, quienes generosamente me brindaron sus obras, sus textos, y su tiempo para conversar y responder mis dudas e inquietudes: Daniela Gineste, Bruno Stecconi, Victoria Sayago, Guadalupe Gaona, Rubén Guzmán, Manque La Banca, Narcisa Hirsch, Ignacio Dobreé, Pablo Gauthier, Virginia Naffa, Agustina Triquell, Manuel Fernández, Marino Balbuena y Lorraine Green.

Agradezco también, a las diversas instituciones que han apoyado mi trabajo artístico estos años, gracias a las cuales pude realizar muchas de las obras artísticas que forman parte del Anexo de esta tesis: la Universidad Di Tella, el Programa Becar cultura del Ministerio de Cultura de la Nación, el Fondo Nacional de las Artes, la Bienal de Arte Joven de Bs As., y el Consejo Federal de Inversiones.

Y por supuesto, agradezco profundamente a las personas que acompañaron mi formación extra académica, con paciencia, con escucha, con apoyo. Agradezco a mi familia, por alentarme en mis estudios y en el arte: Marisa Di Giambatista, Luis Gattás, Carlos Vargas, Arturo Di Giambattista, Violeta Quinteros, Violeta Bianchi. Y a mis queridxs hermanos Paula, Ezequiel y Francisco Vargas.

Agradezco, finalmente, a tantxs amigxs, todxs ellxs grandes artistas, gracias a los cuales florecen mis ideas y mis entusiasmos: Isabel Di Campello, Ailín Rey, Natalia Labaké, Paola Buontempo, Abalén Najle, Pablo Boido, Agustina Galligo Wetzel, Florencia Llarrul, Alfredo Jaramillo, Ariel Feldman, Hernán Khourián, Sofía Saúl, y Gabriela Klier.

Palabras preliminares

Finalizar un trabajo de tantos años implica una mirada retrospectiva. Miro hacia atrás y veo un gran tejido de intereses, vivencias, personas que se fueron entramando y que hoy forman parte de este gran collage o tesis. Algunas cosas vienen desde muy lejos, otras fueron apareciendo, sorpresivamente, en el camino.

Por mi educación, desde pequeña tuve una mirada del mundo que hoy se denomina “transdisciplinar”. Fui a un colegio que me enseñó a que todo estaba unido con todo, que el arte era una herramienta cotidiana y que las ciencias tenían mucho de magia y misterio. Hoy agradezco esa formación, a la par de que intento desprenderme de ciertas ideas románticas, especialmente en torno a la naturaleza. En ese sentido, abordar las representaciones del paisaje y la naturaleza en la región del Nahuel Huapi fue un desafío personal.

A mis 10 años conocí Bariloche. Pasé mis días en un típico viaje turístico, en un hotel frente al lago, cuya ventana me hipnotizaba, no por su vista maravillosa sino por la posibilidad de que de las aguas del Nahuel Huapi, emerja el Nahuelito. Cada noche me quedaba en silencio contemplando el lago oscuro.

Cuando llegué a vivir a Bariloche a mis 16 años, sólo sabía sobre este lugar lo que aquel antiguo viaje turístico me había dado: una serie de paseos reglados, aerosillas, un cerro Catedral incendiado, fotos con un perro San Bernardo. Al vivir acá me dí cuenta de que cada estación del año era radicalmente distinta a la otra, marcaban un ritmo, un posible despliegue de actividades, una forma de estar afuera y otra de estar adentro. Y posteriormente, en mis idas y vueltas entre Buenos Aires y Bariloche para estudiar, y cada vez que volvía a la Patagonia encontraba capas distintas e inevitables comparaciones con la gran ciudad. Poco a poco, comencé a desarmar esa idea fija sobre este espacio, comencé a ver las contradicciones de este territorio. En 2010 hice un trabajo para la universidad sobre los casos de gatillo fácil en Bariloche y recuerdo haberme sorprendido de que ese espacio, que llamamos el “Alto”, tenga una dinámica tan distinta del habitar y del circular. También viendo las películas de Carlos Echeverría -un gran cineasta documental de esta región cuyo trabajo, considero, merecería una tesis aparte-. Recuerdo especialmente que un 24 de marzo, en un cine debate organizado en la biblioteca popular

de mi barrio, Villa los Coihues, Echeverría vino a charlar sobre su película *Juan, como si nada hubiera sucedido*, que habla de Juan Herman, el único desaparecido en Bariloche en la última dictadura cívico militar. Y también, fui testigo de cómo el espacio del Centro Cívico fue cambiando con los años, y cada vez había más manifestaciones y más personas ocupando ese espacio.

Posteriormente, cuando regresé a vivir a Bariloche en 2016, gracias a mi beca doctoral CONICET, comienzo a indagar en la historia del Parque Nacional Nahuel Huapi de la mano de Paula Núñez, y a escuchar las investigaciones de mis compañerxs de trabajo. Me doy cuenta entonces que el arte en la Patagonia es un espacio de resistencia, no sólo por las condiciones materiales de existencia y los desafíos que implica sostener una práctica artística en esta región -la dificultad de casi no tener espacios de formación y de exposición artística, la larga lucha que viene dando la Asociación de Artistas Plásticos de Bariloche para que eso suceda, o la dependencia que tenemos lxs artistas de esta zona sobre las grandes ciudades- sino también, porque al charlar con lxs artistas de sus trabajos en torno a estos paisajes, me dí cuenta de que son esas miradas encarnadas las que pueden seguir profundizando en la construcción de un espacio multideterminado, vívido, cambiante, o en términos de lo que trabajaremos en esta tesis, la construcción de un territorio monstruoso.

En este sentido, decidí investigar sobre este lugar de un doble modo: con las herramientas propias de mi formación académica, leyendo, escribiendo, entrevistando, buscando archivos, pero también mediante técnicas artísticas. Hice collage, bordé, recorté, filmé, edité, dibujé. Mezclé ficción y documental. Inventé otras Patagonias posibles trabajando con un grupo de artistas transdisciplinarios. Abordé la historia de la isla Victoria combinando arte, filosofía y ciencias con la complicidad de la Dra. en Biología Gabriela Klier y de muchxs colaboradorxs. Estos últimos años he realizado un cuerpo de obras que dialogan directamente con la investigación que realizó en esta tesis y que espero, sean indisociables, parte de ella.

Creo en el arte como una forma más de conocimiento, de dialogar y de relacionarnos con el mundo. Puedo decir que en este tiempo fui haciendo cuerpo este espacio, que es, simultáneamente, mi hogar, mi objeto de estudio, mi lugar preferido. Hoy mis ojos recorren esta geografía transformados: veo detalles, veo historias y cicatrices, veo contradicciones, veo fantasmas y mitos deambulando. Veo lo que no fue, lo que

podría haber sido, y también, lo que me gustaría que sea, buscando los modos de hacerlo aparecer.

Maia Gattás Vargas

18 de febrero de 2021, Bariloche.

Introducción general: El paisaje nor-patagónico y los dilemas de representación artística

Esta tesis enfoca los impactos del arte contemporáneo en la construcción y representación del paisaje en una región de frontera. En nuestro tema hay varios campos que dialogan: el arte, la filosofía, la historia y la política. Buscamos trabajar desde un enfoque transdisciplinario, trazar puentes entre diversos campos y disciplinas, para abordar un caso concreto: la construcción que se realiza del paisaje de la nor-patagonia argentina, en particular la zona del Parque Nacional Nahuel Huapi, por medio de las imágenes técnicas en el campo del arte actual. Es decir, abordaremos trabajos artísticos que están mediados por lo que Flusser denominó “cajas negras” (2015), las cámaras fotográficas, cinematográficas y de video de las cuales desconocemos su interior.

La propuesta es analizar la complejidad intrínseca de la mediación técnica en la construcción/ representación estética del territorio, y para ello nos proponemos relevar su contexto de producción, en diálogo con las implicancias políticas que estas representaciones han tenido en la historia de la integración territorial de la región andina nor-patagónica al territorio nacional argentino. Integración que se inicia tardíamente con la Campaña o Conquista del desierto y que se consolida durante las primeras décadas del siglo XX. Posteriormente, nos concentramos en analizar nuestro objeto de estudio: obras arte contemporáneas realizadas con cajas negras. Para ello hemos construido un corpus de producciones que acontecen en los inicios del siglo XXI, pero que, inevitablemente dialogan con las representaciones de ese pasado histórico.

La primera línea de indagación es la pregunta por la representación del territorio, elaborada desde el campo artístico. Observaremos como al representar un territorio, ha existido un lenguaje estético hegemónico propiciado desde las instituciones dominantes, ya sean del Estado nacional, como el Parque Nacional Nahuel Huapi, de los gobiernos provinciales y municipales -pero también algunas instituciones mixtas o privadas¹-. Este lenguaje estético hegemónico, generó ciertas narrativas y retóricas que han marcado un campo de posibilidad en torno a la representación de este territorio. En este sentido,

¹ Como el caso de las representaciones del paisaje que aparecen en las guías Peuser o los noticieros cinematográficos que tomaremos como casos de análisis en el capítulo uno.

entenderemos a lo largo de todo nuestro trabajo que toda representación estética es, al mismo tiempo, una construcción política del territorio.

Comenzamos por considerar, que un mismo territorio ha sido convertido en distintos paisajes, según el contexto histórico-político.

Como segunda línea de estudio, cabe mencionar que, dentro del vasto campo del arte actual, tomamos a las imágenes técnicas producidas por cajas negras (el cine, el video, y la fotografía). Si bien entre estos tipos de imágenes técnicas hay diferencias evidentes (la imagen fija y la imagen-movimiento), tienen en común la mediación de la cámara a la hora de representar, así como también la conformación de la imagen por granos o puntos, fotogramas o píxeles (Flusser, 2015). En este sentido, nos interesa interrogarlos en su aparente “neutralidad” y “objetividad” (características que, como veremos más adelante, se han asociado a las imágenes producidas por máquinas). Pondremos especial atención a la dimensión política que han tomado las imágenes técnicas producidas desde las instituciones dominantes, para compararlas por aquellas que surgen desde el campo artístico.

Nuestro interés por esta problemática se desprende de los diversos trabajos preexistentes sobre la historia regional (Núñez, Vesberj, Navarro Floria) y algunos trabajos en torno a las representaciones políticas que generan el cine y la fotografía sobre la Patagonia. La relación entre cine industrial y paisaje patagónico ha sido revisada por algunos autores (Escobar, Levinson, etc.), así como también la fotografía institucional (Cortés-Rocca, Tell, Mailhe, Masotta, entre otros). Pero nuestro interés -más allá del valioso diagnóstico existente sobre ciertos imaginarios fijos en torno al paisaje patagónico- radica, principalmente, en analizar la potencia de creación que existe sobre el paisaje en estas imágenes técnicas producidas desde el arte actual. El corpus de obras contemporáneas que analizaremos, dialoga, inevitablemente, con la historia de las representaciones de estos paisajes. Las representaciones artísticas oscilan alrededor de las imágenes establecidas, pero también se distancian, crean puntos de fuga y abren nuevos caminos para constituir muchas patagonias posibles.

La mayoría de las producciones que hemos seleccionado para nuestro corpus provienen de artistas que habitan en la región. Esto, por un lado, trae la posibilidad de

un conocimiento situado² (Haraway, 2001), pero por otro, muchos de estos trabajos no han circulado en el circuito “oficial” del arte contemporáneo que está muy ligado a las provincias “centrales” como Buenos Aires, Córdoba, Santa Fé, este último dado por el caso particular de la escena rosarina. Desde el inicio de nuestra investigación nos ha sorprendido la escasa producción artística en torno a la problematización de la construcción del paisaje y la identidad de esta región. Siendo que dentro del Parque Nacional Nahuel Huapi se encuentra San Carlos de Bariloche, una ciudad emblemática para el turismo en Argentina, a la par de, por ejemplo, Mar del Plata, es sorprendente la diferencia que hay en torno a los trabajos artísticos contemporáneos que cuestionan o reflexionan sobre esta última. Cabe mencionar algunas reconocidas obras fotográficas como la serie en blanco y negro “Mar del Plata: ¿infierno o paraíso?”³ (1986) del fotógrafo platense Ataúlfo Pérez Aznar o también “Mar del Plata” (2001) una serie en colores saturados de Alberto Goldenstein, quien hace mayor énfasis en su arquitectura, la cual comparte con Bariloche el estilo Alejandro Bustillo⁴. Quizá por su cercanía con Buenos Aires, el carácter centralista de nuestro país ha hecho que Mar del Plata posea valiosos trabajos que la retratan y cuestionan desde el arte, cosa que sucede menos con Bariloche.

Como ya hemos mencionado, nuestro recorte geográfico consiste en las producciones artísticas que abordan y representan la región del territorio patagónico andino, especialmente el lago Nahuel Huapi y sus alrededores. La historia de la colonización europea y argentina en esta región cuenta que, en 1620, el español Juan Fernández “descubrió”, en una expedición por tierra, varios lagos, entre ellos, el Nahuel-Huapi (es la primera vez que aparece la palabra “Navalhuapi” en una crónica española), y posteriormente el Lago Puelo⁵. Y desde el Atlántico, Francisco Perito Moreno fue el

² Más adelante desarrollaremos este concepto de Donna Haraway.

³ Como muestra la nota *El otro lado de la felicidad*, esta obra causó gran revuelo en su época “En primer lugar estaban los que se sentían ofendidos por la imagen que mostraba Pérez Aznar de la ciudad balnearia argentina por excelencia y cómo se apartaba del estereotipo del afiche turístico. El fotógrafo encuadraba algo que nunca había sido representado, esto es, las zonas populares, los personajes que por ahí deambulan; espacios y cuerpos carentes de la belleza, la diversión y la liviandad que la ciudad predicaba de sí.” (Halfon, 2007). Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4243-2007-11-11.html>

⁴ Para más información ver la nota *Bustillo: del LLao llao a la rambla Bristol, pionero de la arquitectura nacional*, (2018) disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/turismo/bustillo-del-llao-llao-a-la-rambla-bristol-pionero-de-la-arquitectura-nacional-nid2160365>

⁵ Este navegante había ofrecido al Rey de España organizar una expedición en búsqueda de la mítica

“primero” en llegar al Nahuel Huapi en 1876.

Este es un espacio emblemático de reconocimiento de la nor-patagonia en general, ya que es una zona central dentro de la Patagonia por su potencial turístico y, por lo tanto, es un escenario que ha sido innumerables veces retratado. En sus orillas rionegrinas está Bariloche, ciudad emblemática del turismo⁶ que es comúnmente denominada “la Suiza argentina” y del lado neuquino, la ciudad de Villa la Angostura, apodada “Jardín de la Patagonia”. Sus imágenes no sólo son muy conocidas, incluso internacionalmente, sino que además resultan especialmente representativas de la Patagonia argentina.

A nivel histórico, desde la década del ‘30, con la creación de la Dirección de Parques Nacionales (1934) a cargo de Exequiel Bustillo, el lago Nahuel Huapi cobra especial relevancia en un contexto en el que se instauraron las consignas: “Hacer caminos es hacer grande a la Patria” y “Conocer la patria es un deber”. Como han observado numerosos investigadores de esta región, las representaciones de esta zona poseen como imagen recurrente un paisaje vacío, una naturaleza “pura”, alentada por la dinámica propia del Parque Nacional, omitiendo la mayor parte de las dinámicas sociales y culturales presentes (Picone, 2013, Diegues, 2005). El Parque Nacional Nahuel Huapi ha sido el primero en crearse de la zona patagónica, seguido por la creación del Parque Nacional Lanín y Parque Nacional los Alerces en 1937, el Parque Nacional Laguna Blanca en 1940 y el Parque Nacional los Arrayanes y Lago Puelo en 1971, todos en el área de influencia de Nahuel Huapi, que se toma como un punto de referencia en este espacio geográfico.

Respecto al recorte temporal, cruzaremos distintas temporalidades porque, la construcción histórica del arte institucional que recorreremos, nos obliga a remitirnos a procesos del siglo XIX y XX. En cambio, en las obras artísticas, con las que trabajaremos

Ciudad de los Césares, y asimismo tratar de ubicar a los sobrevivientes de las expediciones de Pedro Sarmiento de Gamboa y la organizada por el obispo de Plasencia, Gutiérrez de Vargas Carvajal, que se habían perdido tiempo atrás en la zona del Estrecho de Magallanes.

⁶ Como muestra Elisa Pastoriza “(...) Gracias a las gestiones del primer director, Ezequiel Bustillo, la ciudad sureña de *Bariloche* adquiere, en muy pocos años, un notable crecimiento. Su hermano, el arquitecto Alejandro Bustillo, participa en el diseño de la iglesia y como del Hotel LLao-LLao que, junto al Hotel Provincial de Mar del Plata, formaron parte de los escasos hospedajes estatales en la Argentina. En 1934, con la llegada del Ferrocarril del Sud, son 1500 los turistas que conocen Bariloche; para 1948, el número trepará, aproximadamente, a 38.000 viajeros.” (Pastoriza, 2008).

en los dos últimos capítulos de la tesis, nos centraremos en aquellas producidas en los últimos años, aquellas que se corresponden al denominado arte contemporáneo. Entendemos a este como aquel que acontece a partir de la década del '60 hasta la actualidad, con el advenimiento de las neo-vanguardias (Bürger, 2009). Dentro de este extenso recorte, vamos a tomar obras artísticas del 2001 en adelante, es decir, el arte actual. En tanto vamos a interpelar el campo del arte desde el arte institucional, focalizamos un recorte contextual específico. Desde aquí el 2001 resulta una fecha simbólica para nuestro país pues la crisis económico-política generó una reactivación de la política en el campo artístico, a su vez se incrementaron las migraciones internas, el alejamiento de la ciudad, y por último porque a partir del año 2000, los dispositivos técnicos se hicieron en Argentina cada vez más accesibles -y por ende, supuestamente más “democráticos”- las cámaras de filmar y fotografiar y las imágenes digitales se propagaron, y se incrementaron la producción y circulación de imágenes mediante el fenómeno de los nuevos medios de comunicación, la denominada Web 2.0.

A su vez, el 2001 es una fecha importante para la historia de Parques Nacionales, institución fundamental de la región a analizar, ya que, en ese año, a través del “Plan de gestión institucional” se marcan nuevas líneas políticas y lineamientos para las áreas protegidas, entre ellos, la incorporación del patrimonio cultural⁷.

Como ya hemos anunciado, dentro de las representaciones analizaremos dos grandes grupos: primero, desde una perspectiva histórico/política, observaremos algunos hitos que pertenecen al arte institucional, desde el período de la formación de la Patagonia argentina como región hasta la actualidad, para a través de ellos identificar las corrientes estéticas dominantes e impactos específicos vinculados a la incorporación puntual de la región del Nahuel Huapi. Ese será el suelo sobre el que, posteriormente, compararemos nuestro objeto de análisis principal, las obras que responden al campo del arte actual, desde el año 2001 hasta hoy, concentrándonos en el cine-experimental, el documental de autor, el videoarte y la fotografía artística, es decir imágenes técnicas, producidas por una caja negra.

Nuestra propuesta es abordar este territorio desde perspectiva comparativa desde

⁷ Para más información ver el Plan de gestión institucional para los Parques Nacionales. Disponible en: <http://origin.portalces.org/sites/default/files/migrated/docs/537.pdf>

el campo arte porque, como ya hemos mencionado, la mayoría de las investigaciones lo abordan desde las representaciones históricas y políticas y a su vez, porque entendemos que es desde este campo donde pueden emerger diferentes formas de representar los paisajes de la región. Formas estéticas que, sin las exigencias propias del campo científico y político, produzcan paisajes desde un conocimiento situado. Consideramos que el campo artístico posee también sus reglas, sus modos de representar atravesados por la historia y la política, y en este sentido observaremos cómo estas formas artísticas dialogan con sus herencias. Nos preguntamos entonces si estas imágenes artísticas, producidas por la técnica fotográfica y audiovisual, van en sintonía con los discursos institucionales hegemónicos sobre este territorio. Y si lo hacen, de qué modo. O si, de lo contrario, proponen imaginarios visuales alternativos sobre la Patagonia andina, en diálogo con las “rupturas” formales propias del campo artístico. Si se abren a una enunciación situada y afectiva del paisaje.

En resumen, nuestro trabajo tiene como objetivo indagar sobre la construcción estético/política del territorio de este parque nacional argentino manifestado en las obras artísticas actuales, para ver si estas son disidentes con las representaciones dominantes que propone el arte institucional y en caso de serlo, como y de qué manera difieren.

Un importante punto en este trabajo, es considerar que la construcción del territorio y su conversión en paisajes está mediada tanto por la técnica, así como por los contextos históricos. Por lo tanto, la posibilidad de reflexionar en torno a esta problemática, se liga a la pregunta por la comunicación de la misma, ya que la comunicación y sus estrategias, están mediadas a su vez por las técnicas de transmisión y atravesadas por la organización sociopolítica en que se desarrollan.

A su vez, esto supone considerar una carga performativa en la técnica -que nos distancie de la idea de mera mediación pasiva-. Entendemos que no existe una técnica “neutral”, ni un “grado cero” de lo estético, y por tanto que el vínculo arte/política es inexorable. Sin embargo, proponemos como hipótesis de punto de partida que el denominado arte institucional (fotografías oficiales, videos institucionales, mapas, guías de turismo etc.) posee una fuerte impronta colonialista y científicista, y se plantea como un modo de ver “objetivo”, como si existiera la posibilidad de una “estética de la neutralidad”, creando así la ilusión de una identidad fija y estable del paisaje nor-patagónico.

En este sentido, deseamos considerar a las imágenes técnicas como artefactos monstruosos. Como desarrollaremos más adelante, tanto el cine como la fotografía posee una identidad mestiza, ambos nacieron en la frontera entre la ciencia, la magia y el arte. Sus usos históricos acontecen en diversos campos de aplicación, pero su introducción en el arte ha desatado debates y controversias, tal como veremos en el capítulo dos.

Las imágenes técnicas se ligan tanto a contextos, como a tecnologías de comunicación, que son tan necesarias de revisar cómo los términos léxicos de los discursos. Para esto proponemos un análisis crítico y contextualizado de las imágenes técnicas en las obras artísticas, observando si sus representaciones se corresponden a la lógica del enigma y del secreto (Grüner, 2006), características que según el sociólogo Eduardo Grüner, son propias del campo del arte. Y a su vez, nos preguntamos si éstas pueden producir un conocimiento situado del paisaje (Haraway, 2001) así como formas monstruosas del mismo (Haraway, 1984, Torrano, 2009, Foucault 1984, Mograña, 2017). Buscaremos ver si las producciones artísticas producen desplazamientos respecto a la comparación con las representaciones del paisaje establecidas por el arte institucional.

Objetivo General

Interrogar las obras de arte actuales realizadas con cajas negras respecto a las implicancias políticas que tiene la representación del territorio de la zona del Parque Nacional Nahuel Huapi y su conversión en paisajes.

Objetivos específicos

Nos proponemos analizar desde un enfoque histórico el arte institucional (fotografías, videos, dibujos, mapas, documentos oficiales etc.) respecto a la construcción del territorio nor-patagónico y de su naturaleza. Tomaremos algunos casos representativos que abarcan desde el período de la “fundación” del territorio patagónico argentino hasta la actualidad.

A su vez, buscaremos conformar el corpus de obra artística contemporánea de cine, video y fotografía de artistas argentinos desde el año 2001 hasta hoy. Tomaremos esta temporalidad ya que trabajaremos con artistas pertenecientes al denominado arte

actual⁸. Y a través de los conceptos de conocimiento situado (Haraway, 2001) y de las ontologías abiertas, como el *cyborg* (Haraway, 1984) analizaremos cómo las obras artísticas actuales producen desplazamientos respecto de las representaciones del arte institucional, especialmente en su forma de construir “saberes hegemónicos” (Haraway, 2001).

Buscaremos analizar, mediante entrevistas semi dirigidas a los artistas, los dilemas suscitados por la mediación técnica y las condiciones de producción de su obra. Nos interesa especialmente observar el diálogo con el contexto histórico. Para luego reflexionar sobre las distintas representaciones del territorio nahuelhuapeño y la problematización de mediación técnica en el arte a través de sus obras, marcando las continuidades y rupturas, cambios y permanencias con las representaciones establecidas por el arte institucional.

Marco teórico

Nuestro campo de trabajo es transdisciplinar, en él se entran tanto la historia de las representaciones dominantes sobre la región nahuelhuapeña, como el contexto político, gestionando, desde sus instituciones, los modos hegemónicos la visibilidad del paisaje, pero también las ciencias naturales, monopolio de la representación “correcta” de la naturaleza en nuestra sociedad. Y, fundamentalmente, tomaremos la filosofía de la técnica y la estética aplicada, que abren el campo de preguntas en torno a los modos de representación artística contemporánea que nos atañen.

Partimos de considerar que la construcción del paisaje, del territorio y de la naturaleza forman parte de un mismo proceso, el cual implica distintos procedimientos técnicos-culturales. En esta línea varios autores consideran que la técnica no es nunca “neutral” (Haraway 1999, Latour 2007, Heidegger 1994). De aquí entendemos tanto a las cartografías (Lois, 2015, Harley, 2003), como a los variados tipos de imágenes, como discursos retóricos, y a las descripciones científicas como posiciones sociales y políticas. En este sentido, autores como George Simmel (1996), Marta Penhos (2005), Jens

⁸ Considerando el contexto de nuestro país observamos que el año 2001 marcó un quiebre en la historia contemporánea argentina y en el arte acontece un momento de “poscrisis” (Giunta, 2009). A su vez, esta es una fecha importante para los Parques Nacionales en tanto surgen nuevos lineamientos políticos con el Plan de gestión.

Andermann (2013, 2018), Paola Cortés-Rocca (2011), y Mary-Loiuse Pratt (1997) son algunos de nuestros referentes en el análisis del cruce entre paisaje, colonialismo y las imágenes técnicas realizadas con cajas negras. A su vez, desde el enfoque de la historia regional de la nor-patagonia, tomaremos trabajos de algunos investigadores patagónicos como Pedro Navarro Floria (2004, 2007) y Paula Gabriela Núñez (2015), entre otros.

Consideramos que en el proceso de representación de un territorio tenemos distintas etapas, una primera puede ser el vínculo entre el territorio y/o la naturaleza como entidades sin la mediación cultural (si es que acaso esto sea posible), las cuales, posteriormente, según qué cultura las analice, serán “convertidos” en paisaje. Para George Simmel, el proceso por el cual la naturaleza se transforma en paisaje implica recortar una parte de ese continuo indivisible que ella es, y es por esa misma vía que deja de ser natural. "La naturaleza, que en su ser y sentido profundo nada sabe de individualidad, es reconstruida por la mirada del hombre que divide y que conforma lo dividido en unidades aisladas en la correspondiente individualidad [que llamamos] paisaje" (Simmel, 1996, 370). Es decir, es la operación de disección e individuación lo que caracteriza al paisaje en oposición a la naturaleza. Y este es, muchas veces, entendido o confundido con ella. En la construcción del paisaje hay una violencia simbólica por sobre la naturaleza y una mitificación y naturalización de la misma.

Para comparar las construcciones estéticas que se realizan del territorio nor-patagónico desde el ámbito del Estado nacional, provincial y municipal, con aquellas que se realizan a través del campo del arte actual tendremos en cuenta la teoría institucional del arte de George Dickie (2005). Esta se opone a las posturas intencionalistas del arte y nos dice que no basta con crear un objeto con intencionalidad artística, sino que la definición de que un objeto sea arte, o no, trasciende la intencionalidad del autor. A su vez muestra cómo el campo artístico también cuenta con numerosas restricciones institucionales, lejos de ser un campo “libre”, es un campo estrictamente reglado, e incluso, la definición ontológica de qué es arte y qué no lo es, se define a través de lo institucional. Dickie plantea la importancia de las instituciones artísticas en la definición ontológica del arte. Bajo esta mirada, el arte sería principalmente lo que esa red de instituciones y agentes definen en determinado contexto histórico.

Luego de varias versiones de su teoría, primero Dickie nos da la definición de arte: “una obra de arte en sentido clasificatorio es 1) un artefacto 2) un conjunto de cuyos aspectos ha hecho que alguna persona o personas que actúan de parte de una cierta institución social (el mundo del arte) le hayan conferido el estatuto de ser candidato para la apreciación” (Dickie, 1974, 34). Ya no importa la “esencia” del arte sino la valoración institucional que se hace de determinados artefactos. Al destacar la importancia sobre el aspecto institucional -que si bien este aspecto no da cuenta totalmente de la complejidad de los fenómenos artísticos- Dickie nos lleva a pensar en los condicionamientos que poseemos sobre nuestras imágenes del mundo, en nuestro caso, nos lleva a pensar en los condicionamientos que posee nuestra mirada sobre el territorio patagónico y como el arte institucional dialoga con el arte contemporáneo.

Podríamos decir que una red de instituciones fue la que construyó ciertos modos de visualidad (Penhos, 2005) sobre este espacio: tanto los agentes estatales, desde las campañas militares y exploratorias que “fundan” a la Patagonia como territorio nacional, en distintas etapas, pasando por los Parques Nacionales, quienes posteriormente tuvieron un rol protagónico. Pero también ciertas instituciones privadas como las guías de turismo, como es el caso de las guías Peuser, que tenían una financiación mixta, estatal-privada. Algunos de estos casos son los que analizaremos en este primer capítulo para tener un panorama histórico de las imágenes dominantes que se han difundido desde las instituciones sobre nuestra región.

En este sentido, tomamos las consideraciones de Penhos “Modos de visualidad refiere a los elementos históricos y culturales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos ópticos, puestos en relación aquí con las prácticas de acopio de conocimiento sobre el territorio sudamericano y con los mecanismos simbólicos y materiales de su dominio, por medio del análisis de sus representaciones escritas e icónicas”. (Penhos, 2005, 15). Esta investigadora ha trabajado las imágenes producidas en las exploraciones europeas del continente americano, y al analizar las imágenes producidas por Conrad Martens en el segundo viaje del Beagle, considera que “(...) en los viajes y expediciones de la modernidad, especialmente de los siglos XVIII y XIX, las imágenes fueron factores decisivos de la construcción, transmisión y difusión de conocimientos científicos y versiones artísticas sobre espacios no europeos y sus habitantes” (Penhos, 2020, 190).

Como contraposición al arte institucional que, consideramos está vinculado a la comunicación, la lógica pedagógica y a la propaganda, está el arte, que, en el caso de nuestro corpus, es el denominado arte contemporáneo. Como ya mencionamos, tomaremos la concepción del arte que propone Grüner: aquel que sigue la lógica del enigma y del secreto, es decir, ante un escenario de transparencia comunicacional, nos propone una definición negativa del arte como lo que se opone a “cierta barbarie que representa la “Comunicación”” (Grüner, 2006, 80). En este sentido, las producciones artísticas deberían oponerse y distanciarse de la lógica del arte institucional. Y, sin embargo, como vimos con Dickie, el arte está atravesado por reglas y condiciones institucionales de su sociedad. He ahí una de las paradojas del campo artístico en el contexto actual.

Para pensar cómo el arte produce un tipo particular de conocimiento tomaremos la propuesta de conocimiento situado de Donna Haraway, que a su vez retoma las observaciones de Katie King quien denunció que el canon no es inocente sino el resultado de un conjunto de construcciones históricas autocontenidas y formalizadas en constante reinterpretación crítica “sensible al poder”. Como muestran Femenías y Soza Rossi, (2011) para Haraway los cánones de la ciencia excluyen la experiencia, las marcas y la emotividad de las mujeres científicas⁹. La ciencia, y podríamos agregar en nuestro caso, el arte institucional, proponen el “ningún lugar objetivo” al que se le debe contestar con un “lugar situado”. Haraway habla de “saberes situados” y para ello rescata lo que denomina un lugar ambiguo y que utiliza metafóricamente: la mirada. “(...) insiste en la naturaleza corporizada de toda mirada y, en consecuencia, del cuerpo marcado que la sostiene¹⁰. Para ella, la mirada objetiva representa sólo la posición que se autoinstituye en no-marcada, negando (o ignorando) sus propias marcas. Porque la mirada “(...) depende siempre del poder de ver y, quizás, de la violencia que está implícita en nuestras prácticas visualizadoras” (Haraway, 2001, 126) citada en Femenias y Soza Rossi, 2011, 14). Deseamos aclarar que así como un saber situado no se enfrenta a un “saber objetivo” como su opuesto disyuntivo. Sino que “Un saber situado se construye a partir de una

⁹ Si bien los trabajos de Donna Haraway son de un gran aporte dentro de la teoría feminista, en nuestra tesis nos limitaremos a tomar algunos de sus conceptos vinculados con el campo artístico en vistas del tema que nos ocupa.

¹⁰ Vale aclarar que para Haraway un “saber situado” no significa caer en el relativismo. Para ella el relativismo es un rótulo reduccionista, que se sustenta en la lógica dicotómica de correcto/incorrecto; normal/anómalo; saber canónico/pseudosaber.

política de desplazamientos de saberes hegemónicos.” (Femenias y Soza Rossi, 2011, 15). Consideramos que el arte no se opone al arte institucional de su contexto histórico como opuesto disyuntivo, sino que dialogan en múltiples niveles.

Y siguiendo a Haraway, nos proponemos el desafío de analizar un corpus de artes visuales donde la relación con la mirada es central. Por esta razón, nos interesa rastrear la posibilidad de miradas situadas y corporizadas sobre este territorio.

A su vez, el conocimiento situado se vincula a la propuesta política del *cyborg*, al cual Haraway define como un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social, pero también de ficción. El conocimiento situado reclama un cambio en el reconocimiento ontológico. Busca dar cuenta de lo que Haraway denomina inapropiables-inapropiados, ver lo imposible y lo marginado y poder reconocer el movimiento y la ambigüedad. Esta autora discute con ciertos aspectos del feminismo y el socialismo -corrientes de las cuales, a su vez, se siente parte- en tanto producen dualismos identitarios. “La visión única produce peores ilusiones que la doble o que monstruos de muchas cabezas. Las unidades ciborgánicas son monstruosas e ilegítimas. En nuestras presentes circunstancias políticas, difícilmente podríamos esperar mitos más poderosos de resistencia y de reacoplamiento.” (Haraway, 1984, 15). Estas consideraciones en torno al *cyborg* nos llevan a considerar los estudios biopolíticos en torno al concepto de lo monstruoso, concepto que va cambiando históricamente. Desde una genealogía del término, la investigadora argentina Andrea Torrano (2009) nos muestra cómo lo monstruoso se puede inferir el señalamiento de una ruptura, una transgresión o una excepción a la normalidad y a la norma. Torrano indica que en lo monstruoso hay dos valoraciones que se entrecruzan: por un lado lo estético y por otro, lo moral. Retoma de Michel Foucault dos claves para reconocerla monstruosidad, desde la Edad Media al siglo XVIII se considera incluido en esa categoría a todo aquello que viola la naturaleza y la normativa, es decir que biología y ley se reconocen atacadas desde una ruptura que transgrede límites en ambos ámbitos. Desde el siglo XVIII, lo monstruoso apela al comportamiento y a las desviaciones, tomando un cariz moral que se vincula con ciertos tipos de criminalidad, particularmente la criminalidad política forma parte de los desórdenes de lo monstruoso. En el siglo XIX, el término se liga con la anormalidad, pero arrastra el carácter político disruptivo precedente como riesgo de esa monstruosidad. Nos parece importante incorporar este concepto en los estudios sobre

la Patagonia ya que, como veremos en el siguiente capítulo, ésta es la concepción dominante al momento de la apropiación de este territorio. El proyecto colonial europeo, ilustrado y científicista construye en América una naturaleza y una cultura monstruosas, riesgosas, que deben encajar estética y moralmente en los parámetros de los colonizadores, y estar disponibles para ser civilizadas y explotadas. Y ello se hace con tal profundidad que en los procesos de independencia argentina, la monstruosidad ya se proyectaba en la propia población, tal como lo ilustra Sarmiento en su *Facundo* (1845). A su vez, nos interesa especialmente pensar lo monstruoso en su relación con el campo del arte, ya que se puede vincular con las características del conocimiento situado y la ambigüedad del lenguaje artístico planteada por Grüner, y porque, como ya hemos mencionado, el cine y la fotografía poseen una identidad monstruosa: son ensamblajes de humanos-máquina que producen las imágenes.

Pero también, es necesario pensar lo monstruoso en relación a la identidad de ciertos espacios. Según Foucault, la obsesión del siglo XIX fue el tiempo, pero luego adviene la problemática del espacio. Realiza una historización de la concepción del espacio y marca tres momentos: parte de Galileo Galilei, en el siglo XVII, cuando aparece la idea de extensión vinculada al infinito, que sustituye a la localización propia del espacio Medieval. En nuestros días, el espacio se nos da bajo la forma de emplazamiento y sustituye a la extensión. “El emplazamiento se define por las relaciones de proximidad entre puntos o elementos; formalmente, se las puede describir como series, árboles, enrejados.” (Foucault, 1984, 1). Dentro de los múltiples emplazamientos existentes, Foucault decide concentrarse en dos tipos de ellos: las utopías y las heterotopías. Las primeras son irreales, un reverso de la sociedad, las segundas en cambio, funcionan como un contra-espacio, un contra-emplazamiento. En la introducción a *Las palabras y las cosas* (1968) Foucault también hace una diferenciación entre las heterotopías y las utopías: “Las utopías consuelan: pues si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las heterotopías inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden nombrar esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la "sintaxis" y no sólo la que construye las frases —aquella menos evidente que hace "mantenerse juntas" (unas al otro lado o frente de otras) a las palabras y a las cosas.”

(Foucault, 1968, 3). Como han demostrado distintos investigadores la Patagonia ha funcionado como un espacio utópico y heterotópico, simultáneamente.

Hay varios principios dentro de las heterotopías. El primer principio es que todas las sociedades humanas construyen heterotopías, que luego pueden funcionar de formas muy diversas según la época y la sociedad, como es el caso ejemplar de los cementerios. El tercer principio da cuenta de la posibilidad de yuxtaposición y contradicción: “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles.” (Foucault, 1984, 4). Ejemplo de esto es el jardín. Nos dice Foucault “El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es por otro lado la totalidad del mundo. El jardín es, desde el fondo de la Antigüedad, una especie de heterotopía feliz y universalizante (de ahí nuestros jardines)” (Foucault, 1984, 5). Este vínculo entre la parte y el todo, lo pequeño y la inmensidad.

A continuación, buscaremos indagar en algunas investigaciones previas cercanas a nuestro tema de interés, que nos darán perspectiva para iniciar este camino.

Principales antecedentes: Paisajes nor-patagónicos, de lo sublime a lo bello para construir un paisaje para Nación

Como parte del estado del arte tomaremos trabajos que son antecedentes en nuestras líneas principales: por un lado aquellos que reflexionan sobre la construcción del paisaje y del territorio nor-patagónico, y por otro aquellos que reflexionan sobre las imágenes técnicas tanto del cine como de la fotografía. Las marcas ideológicas de las representaciones nor-patagónicas han sido analizadas desde los mapas (Navarro Floria 2004, Vargas et al 2017, Núñez y López 2015, 2016) evidenciando los cambios en el registro de un territorio cambiante.

La tesis de Paola Cortés-Rocca (2011) analiza las fotografías que fundaron la Nación argentina. Su trabajo es un suelo fundamental tanto para pensar nuestra investigación, como para historizar la construcción del paisaje patagónico y el rol de la técnica fotográfica en esa operación.

Un primer punto de partida para considerar a la técnica fotográfica, y su rol

fundamental a la hora de construir paisajes para la Nación, es entender que la fotografía en ese momento histórico del siglo XIX es símbolo de progreso. Desde sus inicios la fotografía habita una doble tensión entre lo estético y lo científico. Hace que se sospeche de su identidad ¿es arte o es ciencia? Algunas de estas consideraciones se encuentran presentes en Walter Benjamin en su célebre texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2010) quien tiene una apreciación ambivalente sobre el surgimiento de la fotografía y cómo esta modifica las condiciones de recepción del arte, tornándola masiva y democrática, por un lado, pero también quitando la magia propia del encuentro directo con la obra, lo que Benjamin llama “aura”. Respecto a la pintura la fotografía cambia su función, en el decir de Picasso, “libera” a la pintura de su mandato realista. “(...) La mimesis dominaba la representación y el hecho de que la nueva técnica pudiera ofrecer una copia fiel de los objetos presentaba a la fotografía como una eficaz competidora de la pintura.” (Cortés-Rocca, 2011, 21). Esto puede observarse, por ejemplo, en el arte científico, que posee una fuerte tradición naturalista en la confección del dibujo, especialmente dentro de las ciencias botánicas. Pero la fotografía no “copia la naturaleza” como pretende hacer el dibujo, sino que la fotografía la “calca”. “(..) Ya no se trata de copiar lo que se ve¹¹ [detallando la forma correcta del mirar], sino de calcar lo que ya está reproducido sobre el vidrio de la cámara.” (Cortés-Rocca, 2011, 31). Esta acción de calcar es la que la hace tan creíble, haciendo que se pase por alto otras operaciones que también realiza el fotógrafo como el encuadrar, enfocar y elegir determinado ángulo de toma.

De este modo, según Cortés-Rocca “(...) la cámara se instala en una zona borrosa, teñida por el misterio, el milagro y las operaciones maléficas. Demasiado mágica para ser científica, demasiado técnica para ser artística, la fotografía queda en un espacio ambiguo de la rareza o la curiosidad (...)” (Cortés-Rocca, 2011, 19). Si bien muchos años han pasado desde el nacimiento de la fotografía en 1839, consideramos que hay algo de esta identidad fronteriza entre el arte y la ciencia que se mantiene vivo. Aun considerando los avances tecnológicos y los desafíos que propone la desmaterialización de la imagen en la era digital, podemos decir que la fotografía goza de un estatuto de realismo, es vista como “prueba” de que algo ocurrió, testimonio, y por esta razón tiene un uso privilegiado tanto

¹¹ Más adelante veremos como el dibujo tampoco copia “lo que se ve” sino que gracias a los aparatos técnicos logra ver más que el ojo y construye una síntesis abstracta del objeto representado.

en los medios de comunicación como en el arte institucional actual. Aun sabiendo que hay “trucos”, “manipulación”, “retoques”, la fotografía todavía posee una credibilidad social extendida. En este sentido Cortés-Rocca define a la fotografía como una “representación sin sujeto”. Por su mecanismo técnico pareciera que es la naturaleza, y no el sujeto quien compone la foto. “En la práctica fotográfica decimonónica, la función del autor se declara vacía —o desempeñada por el sol o la Naturaleza- o todo rastro de autoría resulta eclipsado por el excesivo fulgor de la técnica.” (Cortés-Rocca, 2011, 25). Y en este sentido “(...) en la medida en que la imagen fotográfica se perciba como una porción de realidad capturada por la imparcialidad de la técnica-sin mediación del sujeto-el desarrollo de la técnica fotográfica será concebido como un testimonio del “progreso humano” en la posesión del mundo, como un modo de llevar a cabo “la conquista de la naturaleza” (Burch, 22) en manos de “hombre””. (Cortés-Rocca, 2011, 38).

En el extenso período de formación de la Argentina hacia el mapa actual de 1816 a 1902 (Lois 2006, Navarro y Williams 2010), la fotografía se enmarca dentro de una serie de tecnologías y dispositivos que se utilizan para *civilizar* los territorios. Es parte del entramado técnico que convierte el territorio en paisaje “(...) Explorar, conquistar, poblar, administrar, invertir, trabajar un territorio es actuar sobre él para convertirlo en paisaje, al igual que representarlo, mapearlo, narrarlo, fotografiarlo. Por eso, el conjunto de signos que circulan alrededor del paisaje no son exactamente o únicamente modos de representación/acumulación simbólica. La cámara es mucho más que un complejo de aparatos de captura de espacios y sujetos que se atesoran en estampas y documentos. Fotografiado, narrado, mapeado y fragmentado en piezas exhibibles, el territorio se transforma en paisaje (...).” (Cortés-Rocca, 2011, 14). Por ejemplo, en el caso de la Patagonia, pasa de ser un territorio desierto, “vacío” y “salvaje” a un paisaje bello, potencialmente turístico o explotable. Por esta razón, consideramos al desierto como un dispositivo tanto geográfico, como económico, histórico, estético, político y cultural. Navarro Floria (2011) define al desierto como un programa de gobierno, señalando la profunda marca de la denominación ambiental en relación a los procesos de apropiación, donde la construcción de imágenes fue central para justificar la política en la interpretación del paisaje. Según este autor se dio una nacionalización fallida de la región nor-patagónica ya que es un “(...) territorio incorporado formalmente al Estado pero no integrado eficazmente a la sociedad ni al sistema económico ni al régimen político nacional” (Navarro Floria, 2006, 16). Sin embargo, este proceso político y económico, se

encuentra explicado mayormente desde el propio paisaje, opera una suerte de determinismo ambiental tardío, vinculado a la integración desigual, y también asociado a ciertas fotografías institucionales que se plantean como evidencia de una jerarquía establecida artificialmente (Núñez, 2016).

En la fotografía acontece un deslizamiento desde la corriente estética del Romanticismo y al Positivismo. Nos dice Cortés-Rocca: “La fotografía pone el lápiz en manos de la Naturaleza. Es esa Naturaleza que pensó el Romanticismo, imbricada con el arte, haciéndose una con él, en el Absoluto de la obra. Es también la Naturaleza, contemplada con la inconmensurabilidad de lo sublime; una naturaleza que, ahora, alcanzado el siglo XIX, se declara calculable en manos de la ciencia.” (Cortés-Rocca, 2011,35). Aunque parezcan estéticas contradictorias, esta operación de la fotografía, primero como magia y luego como ciencia, es la misma que acontece respecto al territorio, el cual primero es un espacio sublime, inabarcable y posteriormente es un espacio racional, calculable, bello, apropiable y habitable. Algo similar ocurre con la Patagonia chilena, según veremos más adelante.

Para Cortés-Rocca el desierto es una espacialización de lo sublime, en términos kantianos representa lo que no puede ser conocido-es decir, no puede ser visto, ya que no puede constituirse como objeto.

(...) A diferencia de lo bello-que supone un objeto con cierta forma y por lo tanto con límites establecidos- la definición kantiana de lo sublime se dirige a aquello “en comparación con lo cual toda otra cosa es pequeña” (Kant, 25). O “aquellos fenómenos cuya intuición lleva consigo la idea de su infinitud” (Kant, 25). El *desierto*, aún con bosques, ríos y lagos como es parte del desierto patagónico, entonces se postula como una superficie infinita que, precisamente por eso, jamás podrá ser conocida o percibida completamente. (Cortés-Rocca, 2011,188).

Podemos pensarlo entonces como un espacio monstruoso, tanto en el sentido de otredad como en el sentido de vacío irrepresentable. “El desierto es la Naturaleza romántica por excelencia, lo sublime inabarcable, que se escapa al saber y a la representación.” (Cortés-Rocca, 2011, 119).

Para (re)fundar la Nación argentina, a fines del siglo XIX, se instauran los límites

del territorio, en el caso de la Patagonia argentina esos límites son primero internos, frente a los pueblos originarios y posteriormente externos, con Chile. Crear límites para fundar la belleza, para convertir el paisaje sublime, *otro*, en un paisaje nacional, habitable, “seguro”, con una identidad fija, estable. Lo sublime y lo bello, desde aquí, parecen vincularse a modos de habitar. Y en tanto territorio de frontera, la Patagonia argentina, implicó un doble desafío, ya que al mismo tiempo que se planteaba su apropiación se postulaba la necesidad de la diferenciación con Chile, y ello resultó un desafío en la construcción de representaciones, en tanto la propia botánica, zoología y geología se asumían como nacionales (Núñez y Lema, 2018), tanto en Argentina como en Chile, en un indiscutible paisaje de continuidad.

Otro valioso antecedente para pensar la importancia de la fotografía en la constitución del paisaje patagónico es el de Alejandra Mailhe. Esta analiza el rol fundamental que tuvo el fotógrafo Antonio Pozzo, quien acompañó gratuitamente la Conquista del desierto: “(...) gracias a su capacidad no solo de registrar estratégicamente el terreno (realizando un mapeamiento que duplica la objetividad científica de las mediciones topográficas y barométricas), sino también de elaborar una construcción estética del paisaje, que permite imaginarlo como un escenario del deseo. En esta operación son claves varias tomas de Pozzo en las que parece realizarse una primera apropiación estética de la naturaleza” (Mailhe, 2013, 12). De este modo, la apropiación simbólica acompaña este proceso de conformación del territorio nacional argentino. “Pozzo no solo registra esa “riqueza” del “nuevo” espacio, también aborda la monumentalidad del escenario: enormes mesetas, vistas panorámicas del cauce de los ríos, cascadas entre las montañas o bosques de enormes araucarias parecen adquirir, “por primera vez”, un valor trascendente (próximo a la moderna experiencia estética de “lo sublime”). Para convertir el escenario en un “paisaje occidental”, el lente eurocéntrico debe borrar los usos y sentidos (religiosos/culturales) proyectados previamente por los indígenas sobre los mismos escenarios. Subrayando la presencia de campos fértiles, vírgenes y seguros.” (Mailhe, 2013, 12). Navarro Floria (2011) reconoce desde los discursos estatales un elemento homologable a esta construcción estética, en tanto la Patagonia aparece reducida a dos poéticas, la del peligro y la de la promesa. Es decir discursos e imágenes se constituyen desde una misma lógica que contiene una paradoja, a la par que la fotografía, como máquina de ver privilegiada “hace visible”, oculta. La

foto destaca ciertos paisajes y hace desaparecer otros, posee un campo-todo aquello que entra en el recorte- y un fuera de campo- lo que queda afuera-. Continuando a Mailhe el anverso es la potencia de ese territorio, y el reverso, aquello que el territorio ya es, pero que los conquistadores quieren que deje de ser. En la constitución de los Estados modernos en general, y en el caso de la Patagonia en particular, la construcción de imágenes suelen negar la existencia de las marcas previas.

Otros autores que trabajan con las nociones de lo bello y lo sublime en el paisaje de la Patagonia tomaremos los trabajos de los investigadores chilenos Rodrigo Booth y Catalina Valdés quienes trabajan en torno a los vínculos entre construcción del paisaje nacional y estética. En uno de sus textos analizan la figura del comandante Vidal Gormaz y sus exploraciones en la Patagonia chilena en la zona de la Araucanía. Este personaje es un agente clave en el proceso de colonización visual chileno. Observan cómo contribuyó a modificar la mirada sobre la región. Esta era inicialmente considerada como naturaleza salvaje e ignota, estaba ligada a la categoría estética de lo sublime kantiano, idea predominante en el siglo XIX, y posteriormente, es esa naturaleza es transformada en un paisaje “bello”, una naturaleza medida, propia del paisaje (científico) Moderno. Para la concepción de la época la ciencia es belleza, y la idea de belleza del momento es el equilibrio, se aproxima a la idea de lo apolíneo, tal como lo definió Nietzsche en *El origen de la tragedia* (2012). Lo europeo es el paradigma y grado cero desde donde mirar. Un proceso similar aconteció en la Argentina. Mientras que en Chile al genocidio de los pueblos originarios del sur llevado adelante desde la campaña estatal dirigida por Cornelio Saavedra Rodríguez se lo denominó “Pacificación de la Araucanía” u Ocupación de la Araucanía (1861-1883), en Argentina, el proceso de colonialismo interno similar y contemporáneo se nombra Campaña del desierto (1878-1885) y fue dirigida por el Gral. Julio Argentino Roca, aunque a la región que nos ocupa llega el avance de la fuerza dirigida por Villegas en 1884. Podemos asociar las palabras “pacificación” y “desierto” a una primera etapa donde domina la categoría estética de lo “Sublime” sobre el paisaje, en tanto ambas palabras proponen un espacio abismal a conquistar – *pacificar* opera aquí como un eufemismo de dominar y colonizar un espacio que se sabe habitado y *desierto* opera como metáfora del vacío, de lo salvaje, de la barbarie donde más que habitantes, hay intrusos. En ambos países acontece en ese momento un proceso en paralelo, y ambos llegan a una idea similar de “belleza”: el canon de belleza europea, tomando como metáfora la paisajística suiza. En Argentina y Chile

encontramos referencias explícitas a esto: las denominadas “Suiza argentina” que responde a la franja cordillerana de la nor-patagonia y la “Suiza chilena” (Booth, 2011), con sentidos cambiantes y contrapuestos (Navarro 2008, 2010), que van sedimentando la idea de un paisaje vacío.

En otro trabajo Booth (2011) toma los testimonios del poeta Pedro Nolasco Préndez de un viaje que realiza en 1883 y del abogado José A. Alfonso, quien viaja algunos años después, en 1900. Muestra cómo ambos testimonios son clave para establecer los cánones estéticos de dicho paisaje. El primero ligado a lo *sublime* (Burke, 2005), es decir una sensación vinculada al dolor o peligro. Y el segundo, si bien comparte cierta noción de naturaleza sublime, comienza a instaurar la categoría de *belleza*, que según Burke, se relaciona al disfrute y al placer. Esta es la visión que se establece en las décadas siguientes:

La denominación del sur del país como la Suiza chilena fue recogida por varios turistas, convirtiéndose rápidamente en la imagen oficial de la Araucanía o de la Región de Los Lagos entre las décadas de 1920 y 1930. La analogía consideraba el impacto de la inmigración europea en la región, al tiempo que buscaba difundir una idea del paisaje establecida en clara oposición a la de la selva araucana. La comodidad de los viajes, la belleza de los panoramas y, sobre todo, la tranquilidad que garantizaba la chilenización de los antiguos dominios indígenas eran aspectos considerados en esta definición. Así fue transmitido en las guías de viaje que comenzaban a emplear litografías, fotografías y dibujos para dar cuenta del ideal de belleza paisajística que comenzaba a imponerse en la zona (Booth, 2011, 30).

Se trataba de un paisaje cuyo dominio se evidenciaba en una estética agraria. Algo similar acontece en Argentina, como veremos más adelante cuando analicemos el caso de las guías de turismo Peuser, pero despojando el inicio agrícola de la región.

La estética institucional que interpelamos en este trabajo debe comprenderse desde su configuración histórica. Núñez (2015) recorre el cambio en las imágenes del territorio en las primeras décadas del siglo XX evidenciando que para tales modificaciones se introdujeron metáforas específicas, a partir de las cuales la forma de concebir y retratar el espacio se modifica. La imagen del territorio patagónico para Argentina fue fundamentalmente agraria aún antes de la efectiva apropiación espacial

(Lema y Núñez, 2019). Chile, como contraparte, generó una imagen industrial de los territorios del sur, en tanto supuso que los habitantes naturales eran germanos. Esto generó una dinámica articulada entre ambos países, se producía en la ladera este y se industrializaba y comercializaba desde el lado oeste, y las imágenes reproducían este dinamismo como natural del territorio.

Esta dinámica se rompió en la década del '20, en un proceso donde no sólo lo político y lo económico se fue modificado, sino también la comprensión estética del espacio. Los Parques Nacionales, tanto en Argentina como en Chile, surgen en este proceso cristalizando un sentido del paisaje que entendemos como propio de la estética institucional. En este sentido, Alcaraz León (2010) reconoce, que, tras la construcción de la imagen de la naturaleza mediada por la estética de la neutralidad o la estética positiva propia de las ciencias naturales, se presume que toda la naturaleza prístina es bella; y que la intervención humana tiende a introducir “fealdad” en la naturaleza, lo cual afecta el juicio sobre estéticas representacionales alternativas. Estas ideas son las que rigen el inicio de los Parques Nacionales.

El territorio patagónico argentino que nos ocupa, es como todo espacio, vivido e intervenido culturalmente, para comprenderlo como un lugar vacío e intocado debió de ser modificado. Este proceso de vaciamiento prístino se inicia con la creación del Parque Nacional del Sud, en 1922, y se consolida, en 1934, con la red denominación de la misma área como Parque Nacional Nahuel Huapi.

Una última consideración que tomaremos respecto de la problemática de la construcción estética del territorio, es la planteada por Jens Andermann quien propone dos posibles modalidades de vínculo con el paisaje en Occidente: una es considerarlos como *jardín*, es decir cuando se asienta lo humano en la naturaleza, y hay simultáneamente convivencia y diferenciación, y la otra es el paisaje como *viaje*, en el cuál nos adentramos en el borde, la naturaleza como imagen plástica y verbal. “Los jardines, podría decirse, representan en nuestro medio la experiencia de riesgo y experimentación que provee el viaje hacia afuera, pero como imagen o relato que ya se puede habitar al haber sido interpretado y aprovechado en función de las necesidades del lugar: el *viaje* y la imagen paisajista que confecciona responden entonces a una constante necesidad por reconceptualizar los términos de nuestra relación con la otredad (la

naturaleza, el campo, los márgenes sociales) para la cual el *jardín* se ofrece como modelo heterotópico.” (Anderman, 2013, 34). Estas dos figuras están presentes en la construcción del paisaje patagónico. En una primera etapa, la colonización llevada a cabo por las expediciones europeas y posteriormente argentinas, se explora la naturaleza y cultura *otras* de América, el paisaje en principio como *viaje*, territorio a explorar y conquistar, primero por las expediciones europeas, y que luego será apropiado en la Conquista del desierto y a partir de allí, convertido en *jardín*. Espacio de extracción y paseo simultáneamente, un signo que se vuelve cerrado una vez que se da la consolidación de los territorios patagónicos como parte de los territorios nacionales argentinos y con la posterior definición de fronteras con Chile (entre 1872 hasta 1902). Y, fundamentalmente, en su posterior desarrollo en el momento de consolidación de los Parques Nacionales de esta región. Lema y Núñez (2019) señalan que la característica de jardín se construye desde Chile y luego se traslada a Argentina. Chile, como paisaje vivido, se autodefine como un jardín de bosques habitados por colonos desde mediados del siglo XIX. Esa población también está en el origen de la principal dinámica habitacional en la Patagonia andina argentina. Pero aún con el territorio habitado, a los ojos estatales y desde la retórica científica, la idea de Patagonia como destino exótico, con reminiscencias a lo sublime, se mantendrá en la academia argentina hasta la década del ‘20 y ‘30. Como muestran Núñez y Lema lo inmanejable y el riesgo permanecen en la retórica hasta el proceso de configuración de los Parques Nacionales, en un proceso donde la imagen del bosque vacío se configura como representación del Estado.

A su vez, en un trabajo posterior Andermann (2018) analiza la figura del arquitecto Alejandro Bustillo en su desempeño como asesor de la Dirección de Parques Nacionales en las décadas del ‘30 y ‘40. “(...) la arquitectura debía inventar representaciones de la naturaleza patagónica y misionera que, al mismo tiempo que impulsará la transformación física del entorno, resolvían imaginariamente demandas contradictorias de preservación y explotación del ambiente natural, de colonización y des-indigenización de zonas de frontera y de custodia de una mítica “esencia salvaje”(Andermann, 2018, 123). Esta práctica de parquización y domesticación de la naturaleza a través de un paisajismo civilizatorio se consolidó en la figura de los Parques Nacionales, no sin contradicciones: a la par que se talaban extensiones de bosque nativo para crear el campo de golf y proveer madera a la construcción del hotel Llao Llao, se forestaban 17.000 hectáreas con especies traídas de Norteamérica y Europa en los

alrededores del lago Nahuel Huapi. Consideramos que esta anécdota histórica funciona como metáfora del proceso histórico-político que sufrió el paisaje de esta región.

A partir de estos diagnósticos que hemos observado sobre la historia de las representaciones del territorio nahuelhuapeño y su devenir como un paisaje civilizado bajo la estética colonial europea, y una naturaleza prístina, diseñada para el turismo como bella postal, avanzaremos con nuestra pregunta en torno a las representaciones del paisaje visibles en el campo del arte actual. Para ello articulamos esta tesis en cuatro capítulos: el primero recorrerá algunos casos históricos concretos de las representaciones de nuestra región en el arte institucional, desde el momento de las exploraciones coloniales europeas, pasando por el momento de definición fronteriza del territorio nacional argentino para con Chile, la consolidación del paisaje turístico en las décadas del '40 y '50, la aparición audiovisual de estos paisajes en los noticieros cinematográficos del años '70, hasta pensar el caso emblemático de la isla Victoria a través de un recorrido que se inicia en el año 1900 hasta la actualidad. En el segundo capítulo trazaremos un puente entre la historia y el corpus artístico que buscamos analizar. Mediante algunas corrientes dentro de la filosofía: aquellas que piensan las relaciones entre técnica, sociedad y estética. Buscaremos plantear un suelo de reflexiones para abordar en los dos capítulos siguientes, nuestro cuerpo de obras artísticas actuales realizadas con cajas negras. En el capítulo tres nos concentramos en los casos fotográficos, y, para finalizar, en el último capítulo, veremos los casos de audiovisual, ya sea video, cine o video-instalación, en ambos casos haremos un recorrido por artistas que han representado el paisaje de esta región en los veinte últimos años.

A su vez, a lo largo de este trabajo de tesis hemos estado desarrollando un cuerpo de obras de artes visuales estrechamente vinculado a estas reflexiones. El trabajo de las artes visuales nos ha acompañado en la escritura de la tesis y viceversa, como un proceso casi indistinguible de ida y vuelta, entre “teoría” y “práctica”. En este sentido, consideramos que la práctica artística es una forma más de construir conocimiento, de pensar-haciendo, de investigar. Como dice Haraway en el documental realizado por Fabrizio Terranova *Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016) en relación a la escritura de ciencia ficción “¿Cómo es que los textos de ciencia ficción, de las escritoras no son ilustraciones de los argumentos o ilustraciones del pensamiento sino pensamiento mismo? La ciencia ficción experimenta una especie de metamorfosis, una

transmogrificación, una transmutación y es una práctica teórica.” (Terranova, 2016, min 33,17) en este mismo sentido, consideramos que las obras de arte son pensamiento mismo y producen una práctica (también) teórica.

Por esta razón, hemos decidido agregar a nuestra tesis un Anexo con el portfolio de obras artísticas que hemos realizado estos últimos años, muchas de ellas dialogan directamente con casos históricos que aparecerán en esta tesis, y con los abordajes teóricos aquí trabajados.

Capítulo uno - Herencias coloniales: pequeña genealogía de las imágenes del arte institucional en la región Nahuel Huapi

Introducción

*De regreso estuvimos en la isla Victoria, otra de las joyas de este lago [Nahuel Huapi].
En ella todo es poesía y su encanto está por arriba de cualquier descripción.
Sin duda, tiene razón Saenz Hayes cuando al referirse a la belleza de nuestra zona lacustre
dice que “los artistas no tienen nada que hacer aquí, como no sea mirar y marcharse.*

Exequiel Bustillo

Nada que hacer, “mirar y marcharse”. Esa propuesta de Bustillo es nuestro punto de partida. Ante el paisaje imponente de la belleza, los líderes intelectuales de la región proponen el silencio del artista. Ahí el desafío de hacer una tesis sobre las representaciones del arte contemporáneo en la nor-patagonia argentina. Quizás, porque el arte actual ya no está preso de ese paradigma donde la belleza dejaba anonadado al observador, y en ese sentido, se nos presenta como una oportunidad.

La frase de Sáez Hayes -que retoma Exequiel Bustillo- condensa uno de los problemas fundamentales de esta tesis: el problema de la construcción estética del territorio, la pregunta por la representación artística realizada en imágenes técnicas. Entendemos que la representación implica construcción y que, a su vez, la construcción implica un campo de acciones posibles, una performatividad.

En este primer capítulo nos proponemos pensar el vínculo entre historia, política y estética institucional, lo que denominaremos arte institucional: es decir dispositivos visuales producidos por las instituciones gubernamentales para la Patagonia, focalizando en ciertas construcciones relativas al área del Nahuel Huapi.

El arte institucional es aquel que se produce desde las instituciones dominantes,

ya sean gubernamentales o privadas, y difunde ciertos encuadres, retóricas y estéticas que se vuelven hegemónicas. Este contiene dentro de sí dos líneas dominantes: el denominado arte científico, que se plantea como neutral y objetivo, como “grado cero” de la representación. Este es principalmente utilizado en las publicaciones científicas de las ciencias naturales, pero se ha extendido a otros ámbitos. Por ejemplo, cuando vemos un folleto de Parques Nacionales con fotografías de un bosque o dibujos sobre sus especies no dudamos de su veracidad. Tanto la técnica de la fotografía como el dibujo tienen, en este caso, un carácter realista y descriptivo. Si bien hace ya varios años, numerosos teóricos y artistas han denunciado y evidenciado la existencia de la manipulación en el campo de las imágenes políticas e institucionales, incluso las imágenes técnicas producidas por cámaras (Vertov, 2011, Benjamin, 2010, Flusser, 2015, etc.) aún persiste en el sentido común la creencia de que “una fotografía es más objetiva o fiel que un dibujo”.

A su vez, el arte institucional se vincula con operaciones propias del discurso de la publicidad y la propaganda. En estas el contrato con el receptor hace énfasis en el aspecto pedagógico y didáctico, su objetivo implícito es convencernos de alguna compra o creencia. Como demuestra Roland Barthes (1986) la imagen publicitaria tiene al menos tres mensajes: 1-el lingüístico, 2-la imagen denotada o literal, y 3-la connotada o simbólica, que es aquella que tiende a naturalizarse. Siguiendo el ejemplo anterior, en un folleto de Parques Nacionales aprendemos cómo es la naturaleza de un lugar, eso nos marca posibles recorridos y acciones según las indicaciones visuales y textuales, ya sea a través de sus mapas, fotografías, etc. Esto es especialmente marcado en las zonas turísticas, como sucede en varias ciudades de la región, cuyo caso emblemático es San Carlos de Bariloche.

Para observar las características principales de cómo el arte institucional construye este territorio, habilitando una mirada única y excluyente sobre el paisaje, realizaremos un recorrido histórico que abarca una larga temporalidad. No será una cronología en sentido estricto o lineal, tampoco pretendemos ser exhaustivos, sino que nos detendremos en algunos momentos claves de la historia de la construcción estética de la región, así como en las diferentes valoraciones que se vinculan a formas diversas de retratarlas. El lago Nahuel Huapi y sus alrededores son parte de una zona más amplia que corresponde a la nor-patagonia argentina, que lejos de ser un espacio homogéneo, se va

retratando en forma diferenciada a lo largo del tiempo. Como hemos visto en la introducción, y como continuaremos ejemplificando en este capítulo, los paisajes de la nor-patagonia transitan por conceptos tales como “territorio de frontera”, o “desierto” en tanto espacio vacío y sublime y posteriormente, “naturaleza prístina y “belleza” con el giro que se da con los Parques Nacionales desde el valor moral otorgado a la propia geografía.

En este primer capítulo realizaremos, a través de distintos casos, una pequeña genealogía del arte institucional (dibujos científicos, fotografías, videos y cartografías). Buscamos analizar cómo este aspira a construir un territorio nor-patagónico signado por una estética neutra, vinculada a la ya anteriormente mencionada estética positiva (Alcaráz Leon, 2010). Es decir, gracias a una serie de artefactos técnicos se plantea la posibilidad de realizar retratos objetivos y científicos del territorio, a la vez que se promocionan ciertas ideas del paisaje, o ciertos modos de visualidad -en palabras de Penhos- según las políticas del momento histórico.

Respecto al territorio que abordamos, debemos considerar que se encuentra dentro de una región mayor que es la Patagonia argentino-chilena, a la cual consideramos como una región bi-nacional, y en este sentido es un espacio cuya identidad se define por su ser frontera y las dinámicas nacionales de ambos países impactan en la configuración y visión del territorio. Argentina y Chile poseen procesos histórico-políticos similares, a veces van en paralelo, con herencias cercanas. Por ejemplo, ambos poseen una fuerte influencia colonial europea pero también se encuentran en tensión, ya que, como veremos en breve, la disputa por los límites de frontera¹² fue de largo aliento. Sin embargo, en esta tesis nos concentramos en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi y sus alrededores que se encuentran dentro de la Patagonia argentina¹³.

Para pensar este territorio en su especificidad de territorio de frontera, tomaremos a Etienne Balibar quien considera que “(...) las fronteras son instituciones históricas: su definición jurídica y su función política, que determinan las modalidades de su trazado,

¹² Pese a las deliberaciones de la corona inglesa, los desacuerdos en torno a la demarcación de los límites en la Puna de Atacama, la zona sur de Palena y en el Canal Beagle no fueron zanjados hasta el Tratado de Paz y Amistad de 1984, donde incluso el Papa Juan Pablo II debió interceder para evitar un enfrentamiento bélico entre Chile y Argentina.

¹³ No descartamos, en un futuro, ampliar nuestra investigación al territorio de la Patagonia chilena.

de su reconocimiento, de su franqueo, con sus ritos y formalidades prescritas en puntos de pasaje determinados, han sido ya transformadas muchas veces en el curso de la historia” (Balibar, 2005, 7). Es decir, van cambiando según el proceso histórico y se van mostrando según esos cambios. Esto se ve claramente en la definición de la frontera entre Argentina y Chile que tuvo distintas etapas, negociaciones y modificaciones a lo largo del tiempo. Uno de los momentos claves para pensar la redefinición de la frontera patagónica es la fundación de los Parques Nacionales en ambos países en la década del ‘20 que, luego de varias aproximaciones, se consolida en la década del ‘30¹⁴. Como desarrollaremos más adelante, las estéticas que prevalecen con la creación de los Parques Nacionales son una continuidad de las iniciadas en la época de las colonizaciones¹⁵ (Picone, 2013, Nuñez, 2016).

Antes de comenzar a analizar los casos seleccionados, deseamos introducir una anécdota sobre el modo de ver colonial que hemos heredado. No sólo nuestro contexto político ideológico afecta el modo en que vemos el mundo, sino que lo que vemos afecta, a su vez, el modo en que actuamos en el mundo. No consideramos estas instancias como una relación causa y efecto, sino como un entramado de determinaciones posibles. En este sentido, el escritor argentino Ricardo Piglia en su breve texto *Modos de ver* (1972) - que lleva el mismo título que el libro de John Berger (2000)-, toma una escena del libro *Días de ocio en la Patagonia* de W. H. Hudson para narrar una situación de aprendizaje -colonial- visual: Un gaucho y un europeo con anteojos se encuentran. Al gaucho le parece ridículo ver a un hombre con ese aparato sobre la nariz y se burla de ello, pero

¹⁴ En 1922 se creó, bajo el mandato presidencial de Hipólito Irigoyen, el Parque Nacional del Sud con una superficie total de 785.000 hectáreas, parte de ellas habían sido anteriormente donadas por Francisco P. Moreno. Su primer Intendente sería el ingeniero Emilio Frey. Posteriormente Exequiel Bustillo Presidente Honorario de la Comisión “Pro Parque del Sur”, dio forma a las primeras áreas protegidas y en 1934 se sancionó, bajo la presidencia del general Agustín Justo, la ley N° 12.103 que constituye el basamento legal para la creación de las áreas protegidas nacionales. Por dicha norma se crearon la Administración General de Parques Nacionales y Turismo – nombre que más adelante (1958) cambiaría a Dirección de Parques Nacionales – y los Parques Nacionales Iguazú y Nahuel Huapi, este último sobre la base del Parque Nacional del Sud.

¹⁵ Si bien en los últimos 20 años se ha comenzado a valorar “lo autóctono” del territorio en plantas y animales desde Parques Nacionales e incluso, se han abierto a instancias de co-manejo con los pueblos originarios, esta nueva representación del paisaje, de sus plantas, animales y poblaciones, es signo de que la colonización no ha sido sólo económico-política. Observamos cómo esta “nueva” visión pertenece mayoritariamente a algunos sectores “locales” -que por ejemplo desprecian el pino y otras especies invasoras y reivindican las autóctonas-, pero no sucede así con la gran cantidad de turistas. Esta reciente visión convive y está en tensión con la anterior, pero es importante destacar que en varias instituciones se ha comenzado a difundir y concientizar sobre la importancia de la flora y fauna local tal como veremos más adelante con el caso de la isla Victoria y a su vez a reconocer la cultura de los pueblos originarios.

luego decide probarse los anteojos y entonces, por primera vez, ve el mundo “tal cual es”:

(...) el gaucho no puede creer que sea real lo que ve y que el color del carro que tiene enfrente (“pero si es colorado como sangre”) haya surgido de la niebla oscura. Entonces va hasta el carro y lo toca. Lo toca para verificar que no está recién pintado. La marcha del gaucho hasta el carro y el gesto de tocar lo que ve para ver si es así, esa ruptura de la distancia y de la perspectiva es un acto fundador de la percepción en la Argentina.” (Piglia, 1972,1). Los anteojos como prótesis, aparato técnico, hacen visible un nuevo modo de ver “la realidad” y un nuevo modo de relacionarse con ella. A pequeña escala, esta escena del gaucho de Hudson narra una situación colonial, parece decirnos “Sin la mediación europea, sin su enseñanza y sus instrumentos, el salvaje no puede ver. (Piglia, 1972,1).

Consideramos que este pequeño relato condensa el largo proceso histórico colonial de construcción del paisaje patagónico en el cual aun nos vemos envueltos. La Patagonia se comienza a “ver” para Europa a través de ciertas mediaciones técnicas, primero desde los relatos de viajeros científicos del siglo XIX y luego, desde el mapa que Arthur von Seelstrang y André Tourmente hacen por encargo argentino para la Exposición universal de Filadelfia (1876). Como muestra Carla Lois (2018), antes de la Conquista del desierto la Patagonia es un *blank*, un espacio a completar “En este mapa, de fina y mesurada factura, un discreto blanco cubre casi toda la Patagonia.” (Lois, 2018, 121). Luego, ese *blank* es nombrado *desierto*, para la Argentina la patagonia se vuelve visible a través de los mapas de Manuel Olascoaga y la cámara de fotos de Antonio Pozzo quienes acompañaron la Conquista del desierto. Esto nos remite a los debates sobre los modos de ver. Berger (2000) realiza una teoría sobre la importancia del contexto del modo de ver en un doble sentido: por un lado el contexto histórico-político que, en palabras de Penhos (2005), serían los ya mencionados “modos de visualidad”, es decir aquellos los elementos históricos y culturales que intervienen en el acto de ver y suponen selecciones y recortes de la masa de datos ópticos. Y, por otro lado, Berger nos invita a estar atentos sobre el contexto inmediato que rodea la imagen. La imagen del fuego se percibe distinta en los ojos de alguien que cree en el infierno. La imagen del fuego cambia también su significado, en relación al texto que tenga, o no, a su lado. Toda imagen se halla siempre en relación con otras imágenes y/o elementos. Toda imagen posee determinaciones materiales que modifican sus lecturas. Como bien muestra el “efecto

Kuleshov”¹⁶, basta con cambiar un elemento del montaje de imágenes para cambiar el significado de las otras imágenes que lo rodean. En el caso de las imágenes pertenecientes al arte institucional, podemos pensar que el mero hecho de ser difundidas por una institución, por ejemplo, en un folleto, le da cierta circulación y credibilidad, o en el caso de las obras de arte podemos considerar que tanto el autor, las críticas en los medios de comunicación, la sala donde son exhibidas además del montaje, etc, son determinantes.

Dicho esto, en este primer capítulo nos preguntamos ¿cómo ha sido construida visualmente la región nahuelhuapeña a través del tiempo? ¿Cuáles fueron las estéticas y técnicas dominantes de representación? Para darnos respuestas buscaremos pensar algunos momentos claves en que los artefactos visuales hegemónicos, producidos desde las instituciones gubernamentales y privadas, fueron determinantes para construir a la Patagonia como un territorio colonial, a imagen y semejanza de Europa, y el impacto particular de esto en la región del Nahuel Huapi. Desde una perspectiva histórica y siguiendo un orden cronológico, comenzaremos con el análisis de las representaciones producidas por las primeras exploraciones europeas de los naturalistas que se iniciaron en el siglo XVI. Continuaremos revisando los libros de la Comisión de límites en la división de fronteras entre Argentina y Chile. Luego pasaremos a observar un nuevo momento de definición del territorio donde, ya con la creación de Parques Nacionales consolidada, veremos las influencias del paradigma europeo y apolíneo de “belleza”, condensado en las representaciones visuales de la región a través de las guías de turismo Peuser de la década del ‘50. A fin de dialogar con la producción filmica, revisaremos cómo aparece esta región en los videos institucionales y noticieros audiovisuales de la década del ‘70. Para finalizar, veremos cómo se condensan distintas y contradictorias representaciones de naturaleza a través del caso de la Isla Victoria, un emblema del turismo en Bariloche que se destaca por sus distintos momentos histórico-políticos.

Nos proponemos analizar especialmente las representaciones fotográficas y filmicas, aunque también tomaremos algunos materiales gráficos complementarios, como mapas, dibujos y su relación con su contexto inmediato de lectura, los textos o contextos de producción.

¹⁶ Este es un experimento de montaje cinematográfico que realiza el cineasta soviético Lev Kuleshov (1899-1870) para demostrar la influencia semántica que posee el montaje en la comprensión de una escena.

Como hemos visto en el estado del arte desarrollado en la introducción, en términos estéticos han dominado ciertas visiones del paisaje entre las cuales podemos destacar la predominancia de su carácter de “belleza natural”, “paisaje imponente” por sobre el reconocimiento a las poblaciones y la cultura, en tanto que la Patagonia posee una naturaleza que se presume como prístina o paisaje “vacío”. Estas visiones se asientan sobre el suelo de la historia trágica de los genocidios de los pueblos originarios habitantes de la Patagonia, además de la negación de las ya mencionadas corrientes migratorias por fuera del modelo de lo que se quería establecer-los colonos alemanes por sobre los italianos, por citar un ejemplo-. Como venimos sosteniendo, consideramos que la valoración social del paisaje está mediada por consideraciones históricas y políticas. Y varios de los autores ya nombrados coinciden que, particularmente en la construcción histórica de la Patagonia, prevalece una mirada utilitarista sobre la naturaleza y las identidades (Diegues 2005, Navarro Floria, 2007, Lema y Núñez 2019, entre otros) que se configuró en discursos que apelaban a elementos esencialistas para legitimar la apropiación territorial. En los siguientes casos, nos proponemos analizar algunas de estas representaciones del arte institucional en la nor-patagonia argentina.

Análisis de casos del arte institucional:

A- Estéticas coloniales europeas: Naturalismo y Cientificismo para dominar a los monstruos patagónicos

Haciendo un relevamiento histórico de las representaciones visuales dominantes sobre este territorio en el período “fundacional”, es clara la predominancia que se da por aquellas formas estéticas que provienen de las primeras exploraciones europeas: desde Fernando Magallanes en el siglo XVI, pasando por Robert Fitz Roy y Charles Darwin (1826 y 1836), lo que vemos es un recorrido que va desde lo monstruoso como concepto que toca tanto al territorio como a sus habitantes, a la estética naturalista, que combina ciencia con romanticismo.

El nombre Patagonia proviene de la leyenda de los gigantes descritos en el diario de Antonio Pigafetta, cronista de la expedición de Magallanes-Elcano (1519-1522). Allí, dice que los hombres que encontraron, luego de dos meses en tierra, eran tan gigantes que los colonizadores apenas les llegaban a la cintura, y de ahí es que reciben el nombre

de “patagones”. Como muestra la historiadora Susana Bandieri “Para algunos, debió ser el tamaño desmedido de los pies de los tehuelches meridionales con que se encontraron los navegantes, de altura bastante superior a la media europea de la época. O tal vez al aspecto “tosco y rústico” que se atribuyó a los habitantes de estas tierras (*patan* en español, *patao*, en portugués-el idioma de Magallanes-o *pathaud* en francés). Para otros la afición a las novelas de caballería del propio capitán, específicamente de una, titulada *Primaleón*, publicada en Salamanca 1512, donde el héroe capturaba en una remota isla semisalvaje un gigante llamado Patagón.” (Bandieri, 2005, 18).

Posteriormente, Diego Gutiérrez, en 1562, realiza un mapa basado en la exploración de Magallanes, allí se busca representar a gran escala el hemisferio occidental, o la llamada “cuarta parte del mundo”. El mapa fue realizado por el famoso grabador amberino, Hieronymus Cock, su finalidad era reafirmar las demandas españolas de los territorios del nuevo mundo contra las demandas de sus rivales, Portugal y Francia. Allí aparecen los dibujos muestran a los patagones caminando sobre el mapa, es la primera vez que el territorio patagónico aparece en un mapa europeo. En esta instancia inicial aparece la figura del monstruo/gigante para retratar la otredad. En estas imágenes opera una monstrificación de lo indígena (Carreño, 2008). Lo desconocido, que aún no tiene forma “definida”, categoría, es puesto en una zona no-humana, frontera con lo animal o lo fantástico. Tanto el “nuevo” paisaje “descubierto” como sus habitantes son registrados, definidos, representados como monstruos por los colonizadores europeos. Según Carreño hay dos categorías de lo monstruoso operando en el viaje colonial:

En primer lugar, están las representaciones monstruosas por lo físico, las contienen una serie de mitos de la Europa medieval, con una amplia difusión entre la población, lo que finalmente lleva a trasladar estos mitos a América, gracias a la producción de numerosos grabados. Posteriormente están las representaciones monstruosas de ciertos hábitos culturales de los nativos, dado que es imposible seguir sosteniendo la monstruosidad física. Este segundo tipo de imágenes terminan justificando el exterminio y la dominación de estos pueblos, en tanto se practican una serie de costumbres aberrantes, las que necesariamente deben ser erradicadas de los territorios conquistados. (Carreño, 2008, 145).

tanto, es el origen único y absoluto de lo real. De este modo, se destaca a la naturaleza como el primer principio de la realidad, no existiría realidad posible por fuera de los límites de ella.

La doctrina aristotélica del arte como *mimesis* de la naturaleza puede verse precisamente como una primera forma de naturalismo. La concepción naturalista crea imágenes descriptivas, sin embargo, el dibujo que un botánico hace de una hoja o una flor constituye un análisis e interpretación de la misma. Pero debemos considerar que la idea misma de la naturaleza es, ya, mitológica. Los valores estéticos naturales son objetivos, pero no son características absolutas de la Naturaleza, sino que forman parte del espacio antropológico.

A esa primera forma de representación literalmente monstruosa de Magallanes y Gutiérrez en el siglo XVI, la continúa el dominio del mandato de figuración y mimetismo que sobreviene en los años posteriores con los naturalistas, que son al mismo tiempo científicos-dibujantes. El dibujo juega un rol central como herramienta para conocer, inventariar y difundir la América postcolonial. Alexander Von Humboldt y Aimé Bonpland en Centroamérica (1799-1804), Charles Darwin y Fitz Roy en el sur americano (1826 y 1836), son algunos de sus máximos representantes.

La producción de conocimiento biológico en el siglo XIX se apoya en la creencia del valor de la descripción técnica y la posibilidad de que el humano narre a la naturaleza objetivamente, lo cual lo separa de la forma relacional y renacentista que marcó el reconocimiento de América en el siglo XVI (Merchant, 1980).

En la época en que se explora la Patagonia, se comienzan a coleccionar especies con un fin de posesión, control y entendimiento. La existencia de los herbarios, atlas, islarios, y botánicos son un claro ejemplo de esto. Explorar lo desconocido, poseer para conocer, conocer para poseer es la marca de la expansión del conocimiento geográfico en el mundo. Estas ideas, amparadas por el colonialismo y el cientificismo, son las que van influenciar a las primeras representaciones del paisaje patagónico. En términos de Pratt el viajero occidental se muestra como un “veedor” (Pratt, 1997). Encontramos algunos ejemplos de esta estética también en Chile, como el *Atlas de la Historia Física y Política de Chile* realizado por el naturalista francés Claudio Gay (1854) y el *Atlas de la Geografía*

Física de la República de Chile del geólogo francés Amado Pissis (1875), ambos fueron contratados por el gobierno chileno para tal fin y sus obras son consideradas como piezas fundamentales de la cultura nacional.



Dibujos de los naturalistas Claudio Gay y Alexander Von Humboldt.

La relevancia e influencia de Chile en el conocimiento natural de la Patagonia argentina, en el área andina, es fundamental. Lema y Núñez (2020) señalan que la academia chilena se forma 50 años antes que la argentina, y que es el espacio desde el cual se comienzan a sistematizar los estudios sobre la Patagonia andina. Encuentran que,

en 1876, en Argentina se reconoce que lo único que se puede decir sobre los andes es lo que se puede inferir de lo observado desde la vertiente occidental de la cordillera (Lema y Núñez, 2020). Si bien está el antecedente del viaje de Francisco Moreno, realizado ese mismo año (1876) y publicado en 1879; así como los escritos de los naturalistas que acompañaron la campaña de conquista militar de 1879, Núñez y Lema (2018 y 2019) muestran que el racismo también atraviesa la toma de datos de plantas, piedras y animales. Destacan además el carácter de extranjero, principalmente alemán, de muchos de los más importantes referentes científicos. Por su parte Masotta (2009), expone como entre 1870 y 1900 se fabricaron los paisajes patagónicos argentinos priorizando la idea de desierto y alteridad, sin embargo, las experiencias de los hacedores de esos paisajes eran “híbridas” ya que el militar era naturalista, el naturalista era viajero y todos escribían con participación en la política nacional como producto de su posición de clase burguesa y letrada.

El paisaje no fue ajeno a la cultura de esa clase, fue un capítulo especial de su educación estética y del afianzamiento de la idea de individuo. Al respecto, el antecedente más notable es el lugar del paisaje en la pintura del romanticismo como ingreso a la meditación sobre el lugar del individuo ante el destino azaroso señalado por las fuerzas de la naturaleza. (Masotta, 2009, 120).

Como ejemplo de la representación de la naturaleza patagónica en Argentina tomamos el caso ejemplar del ornitólogo Guillermo Hudson con su libro *Días de ocio en la Patagonia* (1893). Como muestra Masotta “Después de Darwin, la forma militarizada del ingreso tardío de la Patagonia al dominio del Estado Nacional y el retardo en su colonización no provocaron visiones existenciales sobre su paisaje, aunque sí se desarrolló un tipo de mirada vicaria de aquellas visiones. *Días de ocio en la Patagonia* («Idle days in Patagonia») publicado por Guillermo Hudson en 1893 es un índice literario elocuente” (Masotta, 2009, 120):

¡Por fin en la Patagonia! ¡Cuántas veces lo había imaginado, deseando ardientemente visitar la soledad agreste, la lejanía serena con su voz primitiva y desolada, sin huellas humanas, tan lejos de la civilización! Allí se extendía ante mí el desierto virgen que tan extrañas sensaciones despierta en nosotros; la antigua vivienda de gigantes, cuyas pisadas, descubiertas sobre la costa, asombraron a Magallanes... (Hudson, 1956 [1893]: 23).

La máquina narrativa estatal construye, necesariamente, un relato de Nación como identidad cerrada bajo el paradigma ilustrado europeo, que Bessera (2011) vincula a la política explícita de Parques Nacionales en el Nahuel Huapi hasta pasado la mitad de siglo. Para crear una identidad se crean los límites de la misma, ya sea respecto al paisaje o respecto a las poblaciones. Ese “afuera” es su entorno inmediato, lo cotidiano va a devenir en enemigo en tanto el paisaje se va tornando en referencia de nación (Núñez, Matossian y Vejsbjerg, 2012). Como ya mencionamos, la principal historiografía patagónica ha evidenciado que en la creación de los Estados-Nación de Argentina, y también en Chile, la tensión primera es con los pueblos originarios, ellos representan el *afuera*, lo monstruoso, y ahí se establece un primer límite, la primera frontera-en el sentido literal y metafórico- constitutiva es interna¹⁷. Coronato (2010) reconoce a su vez una animalización en las corrientes migratorias no hegemónicas de la patagonia, permitiendo reconocer la permanencia de estas imágenes en la configuración territorial posterior.

Según el periodista y escritor Adrián Moyano “Si el concepto de América no se puede separar de la idea de modernidad, el de Patagonia menos todavía. Los dos son representaciones de proyectos imperiales porque, a fin de cuentas, la Argentina, no hizo más que concretar el diseño que España no pudo” (Moyano, 2013).

Para reflexionar sobre esta posible historia de las representaciones monstruosas de la Patagonia podemos pensar en tramas de influencias y herencias: Magallanes y Gutiérrez nos llevan a Von Humboldt¹⁸ y Bonpland, que a su vez engendran a Darwin y a Fitz Roy, y posteriormente, en Chile, Gay, Philippi, Pissis y en Argentina Döering, Lorenz, Holmberg o Hudson. Cadenas de imágenes que se invocan, todas ellas fruto de la unión entre Ciencia, Estética y Conquista. Se forma así una gran constelación de relaciones, dentro de la cual se encuentran también aquellas imágenes que no salieron nunca a la luz, aquellas que no fueron dominantes o fueron desestimadas. Como muestra

¹⁷ Desde una mirada eco feminista, Paula Núñez (2018) suma que, en el mismo proceso de barbarización, la figura de las mujeres como fortineras, viviendo en los límites de esta tierra peligrosa y en peligro, devienen igualmente monstruosas. Frente a un modelo femenino burgués instalado en las ciudades, las mujeres patagónicas deben ser fuertes, asimilándose más a los recursos de la tierra que a las personas, la etnia adquiere una connotación masculina, las mujeres son, universalmente, utilizables, sean mapuche, españolas, chilenas, italianas o argentinas.

¹⁸ “Para Simón Bolívar, América no fue descubierta por marinos y conquistadores, sino por el barón Alexander von Humboldt” (Krebs, 1989, 19).

Christian Ferrer hubo cuatro proyectos diferentes de conquista de la Patagonia “Cuatro son los puntos cardinales y cuatro los hombres significativos que ingresaron en la Patagonia a fines del siglo pasado. Por el Norte, el general Julio Argentino Roca al mando de un ejército; por el Sur, el anarquista Errico Malatesta junto a otros cuatro compañeros de ideas; por el Este, doscientos emigrantes galeses liderados por Lewis Jones, que arribaron en un buque llamado *Mimosa*, un “Mayflower” para la región del Chubut, en busca de una nueva vida; y por el Oeste, a través de tierras araucanas, el francés Orélie Antoine de Tounens” (Ferrer, 200: 41). Pero sólo una fue la vencedora.

Con el Naturalismo aparece una voluntad taxonómica de aprehender la desmesura del “Nuevo Mundo”: medir, cuantificar, enumerar, diseccionar, analizar y catalogar son algunas de las operaciones principales que se establecen a la hora de vincularse con el paisaje. El mandato cientificista de la modernidad, –representado por Francis Bacon y su erradicación de la experiencia como parte misma del proceso científico (Merchant, 1980)– genera un dilema y contradicción en estos exploradores quienes, por un lado, poseen una visión romántica de la (“nueva”) naturaleza, tal como escribió Charles Darwin en su diario respecto del naturalista Alexander Von Humboldt, donde observaba esa rara unión de “poesía con ciencia”, pero, al mismo tiempo, con la exigencia de dominar ese universo caótico y convertirlo en un paisaje apropiable, reconocible. Romanticismo y cientificismo ilustrado conviven como pulsiones opuestas que se retroalimentan. Aunque parezcan antagónicas, ambas son funcionales a los objetivos coloniales.

La naturaleza de América se representa exótica, salvajemente bella, América india, *otra*, y en este sentido, monstruosa. Y en la Patagonia es aún más monstruosa, porque se contrapone a la feracidad de las selvas que dan origen a las primeras imágenes del espacio a colonizar. La aparición de la Patagonia en los mapas europeos, de sus especies en el diccionario de ciencias naturales, da el inicio de una nueva etapa, donde las representaciones se condensan y establecen, “se normalizan” ante el imaginario del “Viejo Mundo” colonial europeo. Y, posteriormente, como muestran Cortés-Rocca (2011), Bessera (2011) o Navarro Floria (2007), estas representaciones se vuelven nacionales, argentinas.

Núñez (2017) el vínculo entre ciencia y política desde el reconocimiento científico del bosque patagónico argentino que se inicia con la Conquista del desierto. Allí se

introducen valoraciones que ubican al mismo como parte de la “salud social”, que redundan en la jerarquización asimétrica de la población. Revisa los escritos de los primeros naturalistas desde fines del siglo XIX hasta entrada la década del ‘30, y retoma el trabajo realizado por la Comisión Científica¹⁹ que acompañó la avanzada militar. Allí analiza fundamentalmente las filosofías-estéticas del naturalismo alemán, el utilitarismo y el eugenismo, que, si bien pertenecen a tradiciones diferentes, no significa que posean perspectivas antagónicas o alternativas, sino que “(...) se alimentan mutuamente en el diálogo que permite ocultar el origen último del argumento disciplinador”. (Núñez, 2017, 18). Similar a lo que sucedía en los primeros años con la fotografía como herramienta de conquista, en la que se pasaba del romanticismo al científicismo. Núñez y Lema, (2019) observan los rebotes que tiene esta cosmovisión en la década del ‘30:

(...) el reconocimiento del bosque pasó por convertirlo, en las décadas del ‘20 y ‘30 en sujeto –y no objeto-político. Es decir, en reconocerle agencia, intención, sentido y utilidad en una escala mayor a sí mismo. Esto, que parecería superar la dicotomía sociedad naturaleza, en tanto un objeto de la naturaleza deviene en sujeto de derecho (preservación), no es así. En la llamativa construcción de conocimiento se puede observar como esto, antes que superar, profundiza la dicotomía sociedad-naturaleza, en tanto esa naturaleza humanizada en clave de desigualdad social es referencia de jerarquía social, silenciando las voces subalternizadas desde la apropiación militar del espacio, deshumanizando la humanidad y estereotipando un paisaje permanentemente ajeno a la sociedad inmediata. (Núñez, Lema, 2019: 11).

A continuación, veremos cómo esta concepción de naturaleza como sujeto de derecho, y humanizada también se manifiesta en el caso de la disputa limítrofe entre Argentina y Chile.

B- Determinismo material en la disputa limítrofe con Chile

Una vez establecido el límite “interno”, con los pueblos originarios que habitaban la región devenida argentina, a través de la conquista de 1879-1885, una vez “civilizado” el desierto bárbaro, una vez convertido en un paisaje para la Nación, fue necesario

¹⁹ La misma estuvo conformada por los botánicos Lorentz y Niederlein y los zoólogos y geólogos Döring y Schulz. Todos nacidos en Alemania y emigrados a Argentina. Produjeron tres libros, publicados entre 1881 y 1884: Zoología (1881), Botánica (1883), Geología (1884) y el Diario de los miembros de la Comisión Científica de la expedición de 1879, publicado en 1916.

demarcar el límite externo de la Patagonia, delimitar la frontera argentino-chilena.

Como ejemplo principal del arte institucional de esta etapa en que se conforma la división de frontera entre Argentina y Chile, tomaremos el libro de la denominada Comisión de límites llevada a cabo por los argentinos Emilio Frey y Francisco Perito Moreno en 1902, este se encuentra dentro del archivo del Museo de la Patagonia en Bariloche, Argentina. Consideramos que es necesario recuperar tanto el contexto de lectura de las imágenes, ya sea su montaje en el libro de la Comisión de límites, los textos que las acompañan, explican y rodean, así como su contexto histórico político.

Para comprender dicho ejemplo es necesario realizar una breve historia del debate fronterizo entre Argentina y Chile: en el Tratado de Límites de 1881 se estableció el límite entre ambas naciones de Norte a Sur en la Cordillera de los Andes hasta el paralelo 52°, considerando que la línea fronteriza correría por las cumbres más elevadas que dividan las aguas. Pero los problemas en la demarcación de los límites atrajeron nuevos conflictos: en la región de la Patagonia hubo diversas interpretaciones del Tratado. Chile sostenía que la línea divisoria debía seguir por la divisoria de las aguas (*divortium aquarum*), mientras que Argentina por las cumbres más altas²⁰.

Con el fin de dirimir esta disyuntiva se firmó un Protocolo en 1893, que reafirmó la división estipulada en el Tratado de 1881 y estableció que la división de Tierra del Fuego seguiría la línea de Los Andes, partiendo en la cumbre más elevada. Estas cuestiones se definieron en el Laudo limítrofe arbitrado por la Majestad Británica, según se acordó en los Pactos de Mayo en 1902. Ahora bien, como indica Sagredo Baeza (2016) la complejidad de la Patagonia, lo que remite a su monstruosidad, es que tampoco la geografía actuó de acuerdo a lo establecido por la teoría. Las montañas de la Patagonia no dividen aguas, como lo hacen las europeas. Se establecieron así las bases de una ciencia geográfica que en estas latitudes no se comporta de acuerdo a la teoría preestablecida. Por ello no hubo acuerdo respecto a lo que significaba “alta cumbre”, el rígido discurso material quedó expuesto en su artificialidad en un escenario donde los

²⁰ Finalmente la disputa se resuelve el 20 de noviembre de 1902 sin seguir estrictamente la alineación de los picos más altos, ni la divisoria de aguas, y se publicó en el nombre del rey Eduardo VII del Reino Unido. Fueron designados como representantes de la Comisión de Límites: Diego Barros Arana (de Chile), Sir Thomas Holdich (del Reino Unido) y Francisco Pascasio Moreno (de Argentina).

acuerdos previos dejaban de funcionar.

Para abordar el análisis material de este libro nos proponemos seguir el lineamiento de Sagredo Baeza (2017) quien, al analizar las representaciones científicas de los Andes meridionales, plantea que en medio siglo la cordillera es representada de formas muy diversas y contradictorias entre las cuales se encuentran “(...) paisaje apto para la contemplación, a objeto de medición y examen; de forma del relieve uniforme, a orografía heterogénea y multiforme; de cordillera singular, a cordillera plural; (...) de realidad natural, la abstracción científica”. Entre muchas otras. Coincidimos con el autor cuando plantea que

(...) en definitiva las formas geográficas son medios para ilustrar el saber, consecuencia de una época, de intereses concretos, sean científicos o políticos; que la aproximación científica a los Andes meridionales no es uniforme y menos todavía unívoca; que la naturaleza tendrá las formas que la ciencia delinee y, por último, que puede haber tantas representaciones de un fenómeno natural como perspectivas de análisis se apliquen a su comprensión. (Sagredo Baeza, 2017, 761)

Teniendo en cuenta esto buscaremos indagar qué representación nos propone la Comisión de Límites.

El libro de la Comisión de Límites son IV tomos en réplica a la “Memoria Chilena”, estos fueron realizados para dirimir la controversia con los límites con Chile respecto a la línea fronteriza de la Cordillera de los Andes, la cual fue sometida al arbitraje del gobierno británico. Aquí se considera que la Cordillera es el “límite designado por la Naturaleza y por la Historia” (página 11, tomo I), una barrera²¹ de separación indiscutible.

Cabe mencionar que, dentro del territorio chileno la cordillera cumple un rol de símbolo nacional, un emblema identitario²². A diferencia de Argentina, donde el “paisaje

²¹ Hay varios estudios antropológicos que dan cuenta que para los pueblos originarios la cordillera de Los Andes no funcionaba como barrera, sino que era transitada de forma cotidiana. Se puede ver más en el libro de Susana Bandieri Cruzando la cordillera *La frontera argentino-chilena como espacio social* (2001).

²² Para ampliar se puede ver el documental *La Cordillera de los Sueños* (2019) de Patricio Guzmán. A su vez, la investigadora chilena Catalina Valdés en su texto “Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX”. (2014) parte de la pregunta si la montaña siempre estuvo presente en términos retóricos. Se ocupa de ver cómo la Cordillera de los Andes se presenta en el arte chileno entendiéndola como una entidad histórica y retórica.

nacional” se construyó primero como la “pampa húmeda” y el puerto de Buenos Aires.

En los libros de la Comisión de Límites, además de las argumentaciones textuales, nos encontramos con las visuales: los mapas que grafican las distintas posibilidades limítrofes, también los mapas de otras regiones del mundo como la cita al límite entre Tennessee y Carolina del Norte en Estados Unidos o el caso de la frontera entre Turquía y Grecia, y dada la época también aparecen las fotografías: grandes secuencias de vistas de paisajes inmensos, vacíos de cultura, con algunos personajes que parecieran formar parte del equipo de peritaje. Todo en favor de poner a la naturaleza como justificación “natural” de la línea divisoria. Fotos de prueba, tal rezaba la creencia de la época, la fotografía entendida como verdad y amparo: donde vemos una montaña debemos ver y entender un límite. Lo mismo sucede en fotografías pertenecientes al Archivo General de la Nación (AGN). Donde en el anverso vemos una foto de una montaña y algunos árboles y en el reverso leemos “límites internacionales- caminos chilenos que los han motivado”:

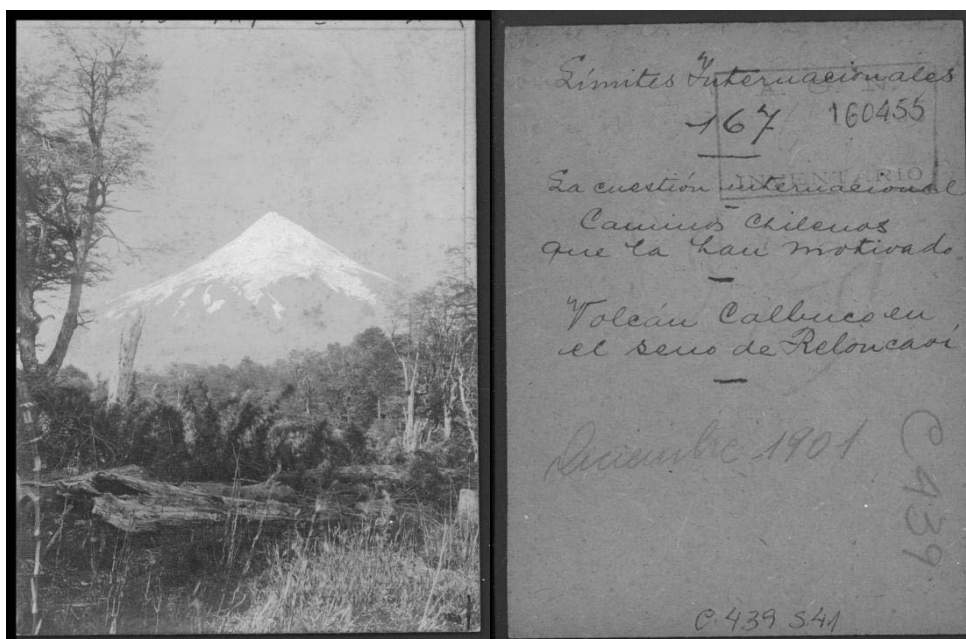
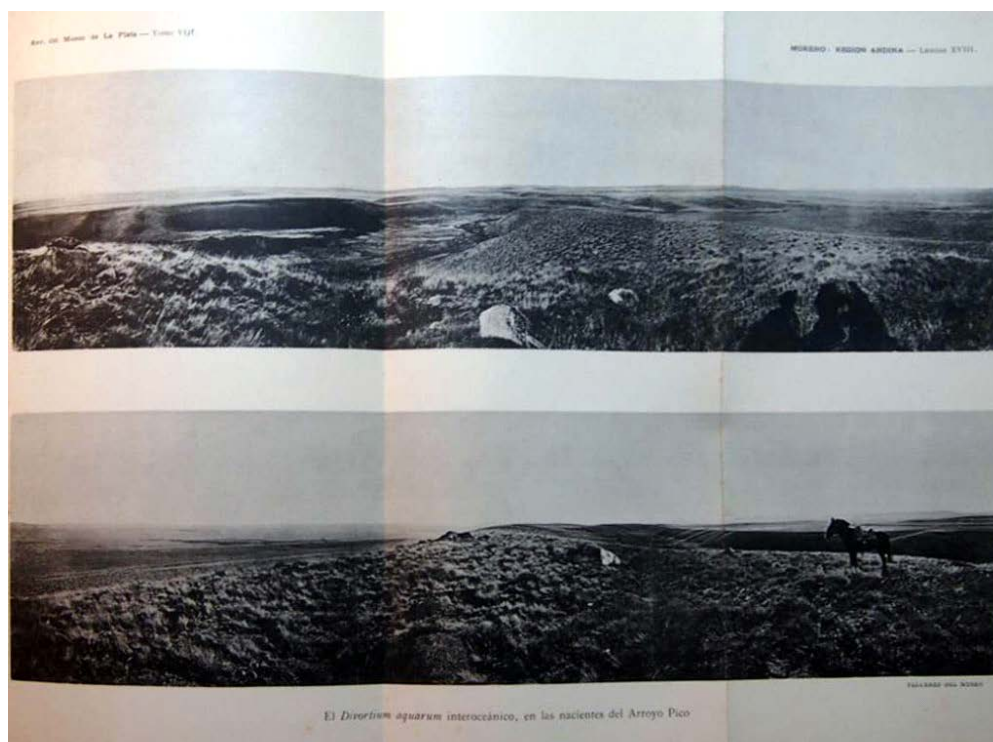


Foto Archivo General de la Nación (1901).

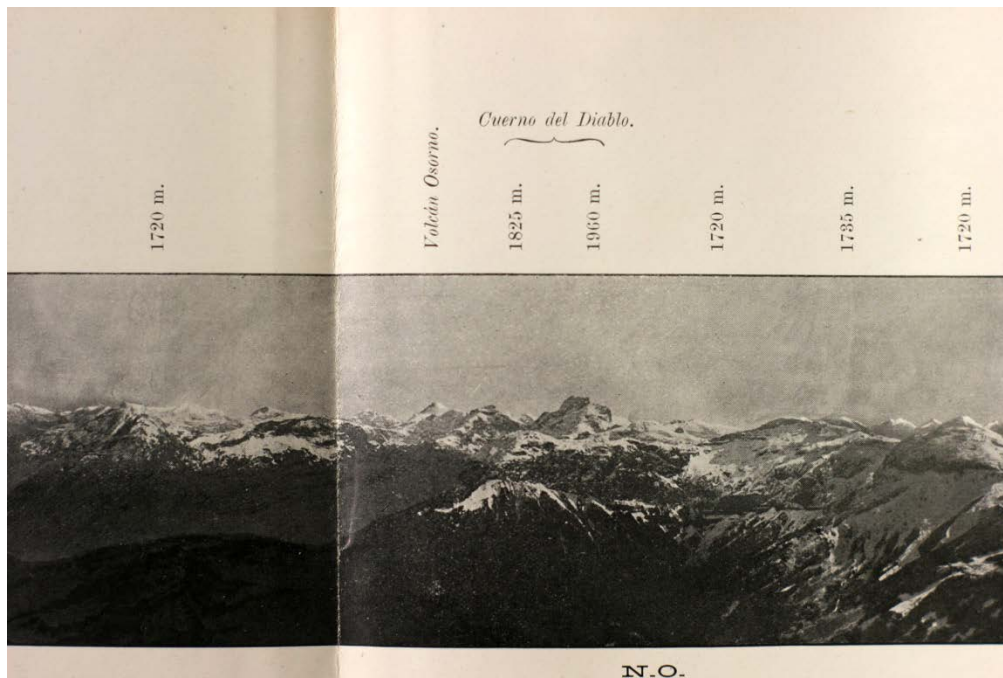
Como dice en el libro respecto a las divergencias de los peritos en la zona del lago Lacar: “Esas fotografías hablan por sí mismas y hacen innecesario todo comentario” (página 665, tomo III). Pero, como bien advierte el ensayista John Berger “Lo que sabemos o lo que creemos afecta el modo en que vemos las cosas” (Berger, 2000, 1), nuestros intertextos interceden en nuestra percepción, el contexto mismo de la imagen

genera posibles sentidos excluyendo otros, el texto que acompaña a una fotografía, su ubicación en el espacio, nos dan la pauta de que nunca percibimos una imagen aislada sino en vínculo con otras imágenes y elementos que la rodean, y no sólo los que están en co-presencia sino también, los ausentes, sus posibles herencias e intertextos.

Al observar el contexto y las condiciones en que las fotografías fueron producidas, Catalina Valdés (2016), nos advierte que es preciso tener en cuenta que las imágenes de Francisco Pascasio Moreno presentes en este libro, tuvieron tres contextos distintos de lectura: primero, estuvieron en la revista del Museo de La Plata, luego funcionaron como argumento limítrofe en el informe oficial del gobierno argentino y, finalmente, tuvieron valor artístico en la exposición en la Real Sociedad Geográfica de Londres. Es decir, según su contexto de lectura se prestaron a ser fotografías de interés científico, político o artístico. La investigadora chilena analiza las fotografías de Francisco Pascasio Moreno para pensar cómo el hito geológico de la cordillera de los Andes se instaure como “frontera natural” entre las dos naciones “(...) donde el límite entre la fotografía científica y la artística se muestra en su indeterminación y en el que ambos tipos de fotografía aparecen conviviendo - y disputando el sentido - en una misma imagen.” (Valdés, 2015,1).



Lam. XVIII de *Apuntes preliminares sobre una excursión á los territorios del Neuquén, Rio Negro, Chubut y Santa Cruz*. La Plata: Museo de La Plata, 1897



Fotos de los libros de la Comisión de límites, Museo de la Patagonia, Bariloche, Argentina (1901).

¿Es posible que una misma fotografía sea al mismo tiempo artística que científica, cuando se supone que estos términos se oponen en cuanto a su técnica, intereses y objetivos? ¿Qué hace que una fotografía pertenezca a un campo específico? Volviendo a Dickie y su definición institucional del arte, podemos pensar que principalmente el contexto institucional es lo que la define. ¿Qué hace que una imagen sea, en determinado momento o contexto una prueba y en otro un elemento decorativo al servicio de la contemplación estética? En el mismo sentido Valdés se pregunta

¿Se trata de paisajes compuestos según el estilo y la intención de la fotografía artística? ¿O más bien son fotografías cartográficas producidas por un ojo científico? ¿Sirven como pruebas para ilustrar una determinada verdad? ¿Se puede ver en ellas la visibilización del dominio de la naturaleza comprendida como territorio? Las categorías de fotografía científica y artística conviven ciertamente en estas fotografías (...). (Valdés, 2015, 1).

En el video arte del artista chileno Francisco Navarrete Sitja, *Tu materia es la confluencia de todas las cosas, fase I.* (2018), se cuestiona la construcción de las identidades nacionales y su relación con el carácter simbólico atribuido a ciertas expresiones materiales en Chile, donde lo material aparece como justificación ideológica. Dice una suave voz en off del video “(...) nos han dicho que somos hijos del aislamiento, nos han dicho y hecho creer que somos consecuencia de la lejanía” (Navarrete, mín ,1

24). En este trabajo las descripciones de la materialidad chilena aseveran una supuesta “relación originaria”, “jerarquía natural”, “determinación intrínseca” y “carácter pedagogizante” del ambiente, a partir de relaciones de poder y procesos de subjetivación colectiva mediados por elementos no-humanos. Como narra la voz en off: “Innumerables veces hemos leído y nos han llegado como único relato que nuestro cuerpo y barbarie pertenecen a la dificultad de nuestra geografía.” (Navarrete, min 3, 07). Es decir, bajo esta visión, hay un determinismo geográfico que moldea a los humanos. Nos interesa incorporar esta visión porque este es el argumento principal que se sostiene en la disputa fronteriza.

Podemos ver como en los libros de la Comisión de límites se materializan las concepciones y las imágenes del periodo inmediatamente anterior, la Conquista del desierto. Ahora, la amenaza de lo monstruoso -siempre al acecho- es la evidencia de la imposibilidad de fijar un límite justo, la imposibilidad de establecer una frontera dividiendo los territorios de un modo “científico” u objetivo. Es en la “naturaleza” que se ampara el discurso argentino. El naturalismo como corriente estética se manifiesta ahora también en la fotografía, que viene a cumplir el rol que antes ocupaba el dibujo científico practicado por los naturalistas Pissis, Gay, Philippi, Hudson, Lorentz, Döering, Darwin, etc. -volviendo a Picasso, podemos parafrasearlo y decir que la fotografía “libera al dibujo” del mandato realista-. Estas fotografías son una continuidad de los dibujos científicos como herramienta fundamental tanto del conocimiento científico como del dominio político.

El arte institucional presente en este libro ve en la naturaleza lo determinado, lo fijo. Es un sujeto -el contexto político, sus necesidades- que construye un objeto -la naturaleza, la cordillera de los Andes- que, paradójicamente, es definido como si fuera un agente determinante, es decir, un sujeto de las relaciones sociales, como si fuera una relación de causa y efecto. “No puede obligarse a la naturaleza a modificar su obra para amoldarse a las doctrinas e interpretaciones del hombre; es por el contrario deber del hombre armonizar sus intereses con las condiciones de los rasgos físicos de donde ellos derivan; y tal ha sido el propósito del Perito Argentino cuando ha proyectado la línea divisoria” (Comisión de límites, tomo I, 24). Vemos nuevamente en esta cita la visión “materialista”, donde los humanos nos debemos “adaptar” a las condiciones naturales, una naturaleza que se nos presenta como autoevidente, fija, natural, al igual que las

fronteras.

Sin embargo, en el mismo libro se muestra el caso del Río Fénix, en la actual provincia de Santa Cruz. En 1898, por una orden de Moreno a Clemente Onelli, se modificó el curso de sus aguas para que desemboquen hacia el mar Atlántico en vez del Pacífico, esta fue una de las estrategias argentinas para refutar la propuesta chilena del denominado *divortium aquarum*.

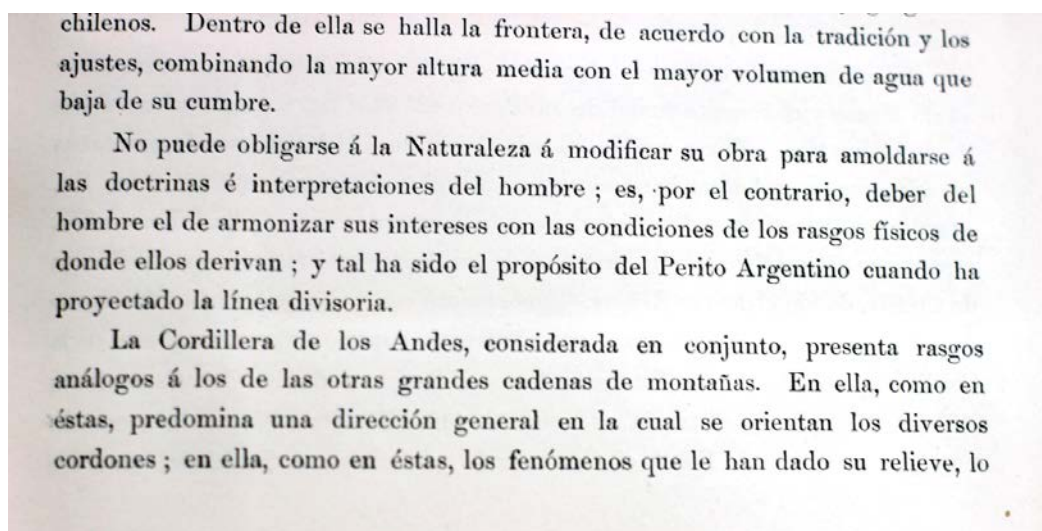


Foto de los libros de la Comisión de límites, Museo de la Patagonia, Bariloche, Argentina.

Para ir concluyendo, en los libros de la Comisión de límites, cuyo objetivo es condensar la argumentación en perspectiva argentina ante la disputa legal por la cuestión limítrofe, podemos ver distintas operaciones: por un lado, a nivel contenido, se da la utilización de la naturaleza, lo material dado como justificación de una división que es en definitiva, totalmente arbitraria y negociable. Como vimos con Balibar (2005), las fronteras son instituciones históricas infinitamente negociables, según distintos criterios. A nivel formal, se dan representaciones de mapas y fotografías, que, acompañadas por sus respectivos textos, buscan demostrar la “evidencia” de la Cordillera de los Andes como barrera. Pero, como resume Sagredo Baeza, a lo largo de los años y también según los distintos modos de ver, hubo distintas representaciones sobre la cordillera de los Andes:

(...) de ruta imperial y por tanto instrumento de comunicación, a deslinde natural y por ello elemento de separación; de paisaje apto para la contemplación, a objeto

de medición y examen; de forma del relieve uniforme, a orografía heterogénea y multiforme; de cordillera singular, a cordillera plural; de Andes Argentino-chilenos a cordillera de Chile y Cordillera de Argentina; de objeto de representación cartográfica, a motivo de descripción textual; de forma del relieve local y regional, a orografía planetaria; de realidad natural, a abstracción científica. Todo en el lapso de poco más de medio siglo (...) en definitiva las formas geográficas son medios para ilustrar el saber, consecuencia de una época, de intereses concretos, sean científicos o políticos (...). (Sagredo Baeza, 2017, 761)

Con lo cual concluye que la aproximación científica a los Andes no es uniforme ni unívoca y que puede haber tantas representaciones de un fenómeno natural como perspectivas de análisis o modos de ver se le apliquen.

A su vez, vimos con Valdés (2016) cómo las fotografías de Moreno actúan aquí como pruebas objetivas, pero en otro contexto, pueden funcionar como obra artística. Es decir, si bien las fotografías son materialistas y descriptivas, en tanto y en cuanto ponen en escena grandes vistas panorámicas del paisaje cordillerano, su contenido en sí mismo no es suficiente para justificar el argumento de la cordillera como frontera natural²³.

C- El paisaje turístico y el esencialismo regional: las guías de turismo Peuser (1945-1955)

En este apartado deseamos tomar el caso de la construcción del territorio nor-patagónico como paisaje turístico, el cual está basado principalmente en la categoría estética de lo bello. Esto se ve alentado desde la creación de Parques Nacionales en 1934, pero esta concepción pervive hasta hoy como forma dominante de representar este territorio. Para ello tomaremos el ejemplo de las guías de turismo Peuser, que retratan - entre otras regiones del país- la Patagonia argentina. Estas contienen dentro de sí distintos tipos de materiales estéticos: fotografías, dibujos, mapas, tipografía, publicidades, organizados de cierta forma, y construyen determinados imaginarios sobre este territorio. Podemos tomar estas guías como otro ejemplo del arte institucional, pero, en este caso, pertenecen al ámbito privado, pero con una financiación mixta.

²³ De hecho, pudo haber otras fronteras entre Argentina y Chile, por ejemplo, el militar José María Sarobe, quien se oponía a la frontera con Chile.

Desde una visión historiográfica consideramos que hay muchas cronologías posibles, cada una de ellas es una forma de ordenar la historia, cada una de ellas construye un relato distinto. Nuestra propuesta es analizar tres guías: las de los años 1945, 1950, 1955. A través de estos diez años del primer momento del peronismo,²⁴ buscaremos analizar la construcción visual que se hace de este paisaje, entendiendo que eso implica una mirada política sobre el mismo, y que habilita cierto vínculo del turista con el lugar descrito. Diversos estudios dan cuenta de la importancia que poseen las imágenes en el peronismo. Benjamin acuña el concepto “estetización de la política” (2010) para dar cuenta de la importancia fundamental que tuvieron los elementos estéticos durante el fascismo, especialmente en el manejo que se hace de las masas: los desfiles, la festividad de los deportes, los actos y manifestaciones masivas organizados por el Tercer Reich en donde se hacía una utilización regresiva de la técnica ya que reponía prácticas culturales y las masas autoalienadas experimentaban, según Benjamin, un goce estético de primer orden, de este modo la belleza se vincula estrecha y peligrosamente a la guerra. Un ejemplo de esto son las películas realizadas por la cineasta alemana Leni Riefenstahl. En su película *Olympia* (1936) registra los Juegos Olímpicos de Berlín en la Alemania nazi. Aquí se ven los usos de la técnica cinematográfica al servicio de la propaganda política. La contracara de la estetización de la política es la que Benjamin denomina “politización del arte”.

La editorial Peuser es una editorial institucional, en el sentido de que muchos de los libros más emblemáticos del gobierno de Perón fueron editados en este espacio. Esto no es un punto menor en un gobierno especialmente preocupado por la promoción editorial de su accionar y de las bases ideológicas que lo sustentan (Girbal Blancha 2015, Cruder 2011)²⁵.

²⁴ Consideramos que esta primera etapa del peronismo contempla los dos primeros gobiernos del presidente Juan Domingo Perón: El primer gobierno de Perón se dio entre los años 1946 y 1952. Su segundo mandato sucedió entre 1952 y 1955 donde se interrumpió por dictadura militar.

²⁵ Así, por ejemplo, entre los años 1945 y 1955, se instaló el libro recreativo y de entretenimiento e histórico en la cultura y educación de los niños. Fue una tarea que se efectuó a través del Consejo Nacional de Educación, el Ministerio de Cultura y más tarde a través de la Fundación Eva Perón. En el año 1949 el gobierno crea la colección "Biblioteca Infantil General Perón", editada en los mencionados talleres Peuser. Esta colección estuvo compuesta por doce títulos, entre los cuales figuran "Cuentos heroicos argentinos", "El niño en la Historia Argentina", "Cuentos del 17 de Octubre", "Historia de los Gobiernos Argentinos", "Una mujer argentina: Doña María Eva Duarte de Perón" y el más conocido: "La razón de mi vida".

Un antecedente para nuestra reflexión es el artículo de Ángeles Picone (2013) que compara dos guías de turismo de 1938, una publicada por la Dirección de Parques Nacionales, que muestra principalmente las obras de arquitectura y servicios de transporte y alojamiento, y otra de un privado, escrita por Adrián Patroni, que reproduce paisajes abiertos y avanza al espacio chileno como si fuera una continuidad. Tomaremos el modelo de análisis de Picone aunque analiza guías distintas, ya que muestra como las guías editadas desde espacios estatales evidencian el discurso político antes que el espacio. Picone afirma que

(...) la relevancia del análisis de este material radica en varios aspectos. Las guías de turismo proporcionan ayuda para moldear expectativas y conductas de la futura experiencia del viajero, creando un marco para disfrutar de un lugar. A su vez actúan como prismas a través de los cuáles se puede ver al mundo porque facilitan la formación de imágenes sobre ciertos lugares aún sin visitarlos. (...) acentúan o discriminan aspectos del lugar de destino contribuyendo a la construcción del carácter de ese lugar y al conocimiento que el potencial viajero puede tener del mismo. (Nishimura, Waryszak y King (2006) citados por Picone, 2013: 200).

Estas tempranas guías sirvan para dar cuenta del “proceso de construcción de nacionalidad en zona de frontera y sobre como aquellas ideas de lo que debía ser lo nacional se proyectaron en la relación entre el hombre y el paisaje (...)” (Picone, 2013: 212). A su vez, esta autora retoma de Fortunato (2005) la idea de que la constitución del Parque Nacional, es una estrategia política, antes que ecológica, por lo tanto “Hacer turismo, desde la Dirección de Parques Nacionales, es mucho más que un simple disfrute, es la consolidación de una ciudadanía” (Picone, 2013:214). Así como también lo era “hacer desierto” o marcar un límite fronterizo para con Chile. Una vez más, el contexto histórico y político construye formas de ver y habitar los paisajes.

Si la formación de una identidad ciudadana se liga al reconocimiento del territorio, nos surgen ciertas preguntas sobre la identidad de la nor-patagonia ¿Qué tiene esta particularidad de ser, además, territorio de frontera? ¿Cómo nombrarla? ¿cómo identificarla? ¿cómo subdividirla? En este sentido, las guías de turismo elegidas toman solo el territorio patagónico argentino separando el chileno, que en la guía de 1945 aparece como un destino específico y diferente, lo mismo que Uruguay, y que se

desdibuja en ediciones posteriores. Troncoso y Lois (2004) al analizar el modo en que el peronismo hace del turismo una política de Estado da cuenta de muchos elementos que desde la política se trasladan a la imagen. Bajo la premisa de “conocer la patria es un deber” se gestan las denominaciones utilizadas en las guías Peuser: la mayoría de los lugares turísticos aparecen con sus nombres, Córdoba, Rosario, Buenos Aires, Mar del Plata etc. pero con un subtítulo, por ejemplo “Mendoza, crisol de epopeya libertadora”, o “San Juan, siempre grato a los turistas”. Así recorre provincia a provincia hasta llegar a las regiones: “Mesopotamia” la cual es a su vez desagregada en sus provincias Entre Ríos, Misiones y Corrientes, y “La imponente región de los lagos del sur” (Peuser, 1950, 128) que, en la guía de 1945, se la llamará “Región de los Lagos del Sur”. Allí es interesante ver cómo la información se organiza por Parque Nacional, y no por las provincias que lo integran (Río Negro, Neuquén, Chubut), que llamativamente, se presentan como destinos provinciales en otras páginas de las mismas guías.

Como vimos, la conformación del Parque Nacional tuvo más que ver con un ordenamiento político que ecológico. En este sentido, atendiendo a una mirada decolonial, una consideración importante a observar es la homologación del paisaje latinoamericano al europeo (Bessera, 2011, Lema y Núñez 2019). En este caso que nos ocupa, aparece la ya mencionada comparación de Bariloche como la “Suiza argentina” que, como podemos ver en este extracto de la guía de 1945, se manifiesta desde el primer párrafo.



Guía Peuser, 1945, 311.

Podemos ver como se omite la referencia al paisaje agrario que vimos en la introducción rescatada por Navarro Floria (2009). El segundo párrafo es dedicado a explicar por qué esta comparación es “ajustada” y “oportuna” y porque nuestra región es “superadora” de la europea. Es llamativo observar como la descripción que define a la

naturaleza utiliza ciertos adjetivos como “meditativo”, “admiración contemplativa”, la “poesía del agua”. Todas estas palabras nos remiten a una concepción romántica de la naturaleza de la cual ya encontramos rastros en el caso del naturalismo científicista y la Comisión de límites. A su vez, frases tales como “los hondos lagos, siempre tienen a su vera un viejo volcán apagado, que revela con el misticismo de un asceta, el despunte del sol y la muriente soledad de las tardes con su brillante policromía” ejemplifican el estilo de escritura utilizado en la guía, el cual es claramente poético. Incluso, más adelante, se cita un poema del romántico escritor Esteban Echeverría. Este modo de escritura poética y romántica, junto con la denominación de la zona como “Suiza argentina” podemos tomarlas como indicadores de la clase social a la que se dirige esta guía. Una clase social media-alta, dispuesta a comprender este lenguaje poblado de adjetivos y términos poco usuales en la cotidianidad. Podríamos pensar que el objetivo de la guía podría ser meramente práctico y con un lenguaje más “llano”, dado el carácter social del turismo que se declama propiciar en estos años (Núñez y Vejsbjerg, 2010).

En el último párrafo de la guía de 1945 podemos observar la única mención al componente humano de la región, como la tradición “indo-hispana”, pero sin desarrollar ni profundizar sobre el tema, porque lo presenta exento de contradicciones.

Pero no sólo tiene belleza la región de los lagos argentinos, una belleza portentosa, sin exacto parangón posible con ninguna comarca de la tierra (ya hemos definido, en líneas generales, sus puntos de contacto con Suiza). Tiene tradición. Una tradición indo-hispana — afirmada en la leyenda aborigen y en las armas de Castilla — que ha canalizado su encanto colonial que ensoñó entre el laberinto de las montañas y los bosques, la existencia de un nuevo becerro de oro con su joyante metrópoli, la fantástica ciudad de los Césares, entre la comisura de las montañas, salpicada de bosques y de ventisqueros, de cascadas furentes y de espumosos arroyos, con sus alcázares soberbios, con tejuelas de oro y tachonados de pedrerías; una ciudad de los Césares digna de la Bagdad de las “Mil y una noche...” Es que la visión encantadora había puesto su perenne fascinación en sus maravillosos crepúsculos, que volcaron sobre la cima de los montes y sobre el verde intenso de la selva tremenda, toda la gama del arco iris, toda la impertinencia del espacio en su grandioso derroche de color y alegría.

Guía Peuser, 1945,160.

Ernesto Bohoslavsky (2011) propone considerar las identidades latinoamericanas por lo que niegan ser más que por lo que supuestamente tiene de homogéneo, y esto resulta revelador para el caso que nos ocupa. Patagonia sería aquello que no es La Pampa, Mesopotamia, Cuyo etc. La división de la Argentina se dio a partir del siglo XX por geografías regionales. Silvina Quintero en su texto “Geografías regionales en la Argentina. Imagen y valorización del territorio en la primera mitad del

siglo XX” demuestra que los dos períodos gubernamentales peronistas (1946-1955) fueron momentos clave para esta institucionalización de las geografías regionales, aunque los procesos que la inician son previos. Como demuestra Quintero “toda regionalización es un modo de organizar diferencias identificadas en un territorio, y de inscribir modalidades de visualización y de narración de esas diferencias.” (Quintero, 2002, 4). De este modo se dividió a la Argentina en ocho regiones entre las cuales se encuentran la “Meseta Patagónica” y “Andes Patagónicos”. La autora caracteriza tres cortes cronológicos claves para la noción de regionalidad. El periodo de las *Diversidades* (1864-1926), *Dividir para ordenar* (1926-1948) y *El país mosaico* (1948-1980), dentro de este último es que podemos encontrar a las guías de turismo Peuser. En este período hay 7 regiones y se caracteriza por una versión esencialista de la regionalidad, pretendiendo la unidad geográfica. “(...) las regiones geográficas” constituyen una división del territorio que ignora (o reniega de) la división político-institucional del Estado” (Quintero, 2002, 12), porque no se consideran los límites provinciales a la hora de trazar los inter-regionales. Se supone que cada una de estas regiones geográficas “posee una personalidad propia, tanto por las características naturales de su suelo como por el modo en que sus habitantes han aprendido a relacionarse con la parte que les ha tocado en suerte” (Quintero, 2002, 12). Estos intentos de dar unidad a nuestro país, de crear identidades fijas y esenciales, basadas en una visión materialista y romántica de la naturaleza, como ya vimos con la Comisión de Límites, están vinculados con el antecedente de la necesidad de crear una unidad en el continente latinoamericano, de definir qué es Latinoamérica. Así como no hay una sola Latinoamérica no hay una sola Patagonia. Las nombramos, las definimos, es una necesidad ontológica y gnoseológica, no podemos no hacerlo, pero tampoco podemos pasar por alto que las cosas no responden a sus nombres. Las palabras, son sólo un modo de representar a los objetos, las fronteras sólo un modo de intentar ordenar el territorio.

Por esta razón, avanzaremos en el análisis de otras formas de representación presentes en las guías de turismo, consideramos varios de los elementos estéticos presentes en ellas. Por un lado, las fotografías: la mayoría de las fotos que acompañan a los textos son de paisajes, no hay personas en ellas. Esto sucede en líneas generales, pero podemos advertir que hay regiones donde aparecen algunos signos y rastros humanos: construcciones, figuras humanas, lugares culturales. Sin embargo, en el caso de la Patagonia la naturaleza es la única protagonista de las fotografías. La fotografía,

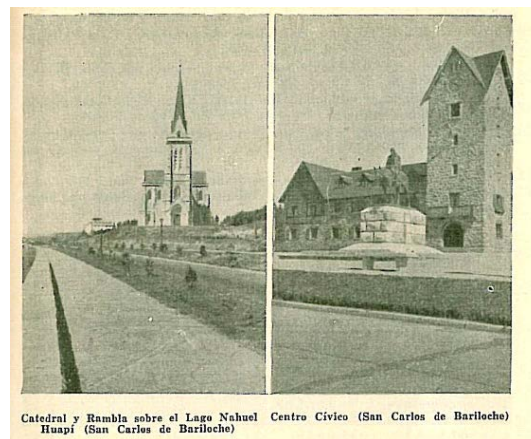
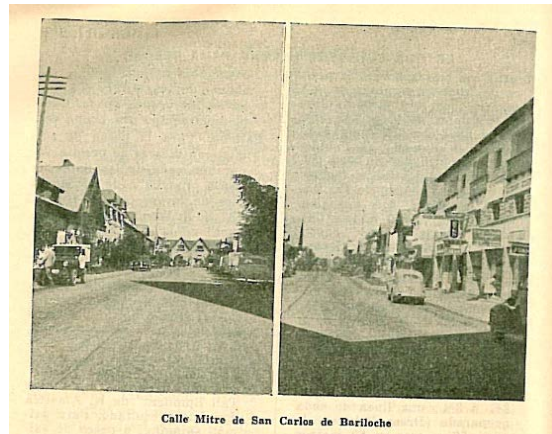
como demostró Barthes (1986), puede estar vinculada al texto como “anclaje” o como “relevo”. La primera sería ilustrando la información que proporciona el mismo, siendo redundante y la segunda complementaria. En este caso podemos observar la presencia del primer tipo de vínculo entre imagen y texto, ya que se describe el Lago Frías:



Guía Peuser, 1945, 315.

En este ejemplo podemos ver el vínculo fotografía/texto y la insistencia en la comparación con Europa y Asia.

Pero en la última guía observada, de 1955, podemos ver cómo se manifiesta un cambio. Los párrafos descriptivos incluyen ahora un lenguaje más simple, y descripciones de las obras realizadas en los últimos años: capillas, centro de esquí, escuela de artes y oficios. Ya no sólo estamos frente a la presencia sublime y abrumadora de la naturaleza, aparecen señales humanas, indicadores de “civilización y progreso”. Aparece el Estado como un protagonista e interventor del paisaje. Esto se manifiesta también en las imágenes que acompañan, por primera vez aparece algo más que naturaleza, fotografías de la calle principal de San Carlos de Bariloche, su catedral y su Centro Cívico:



Guía Peuser, 1955, 410.

En las fotografías aparece por primera vez la zona de San Martín de los Andes en la provincia de Neuquén, y con ella una fotografía de árboles de la zona cortados para la industria. De este modo, en el nivel de las imágenes podemos decir que se manifiesta un gran cambio: dos fotografías de naturaleza y cuatro de infraestructura. Las imágenes actúan como índice, prueba inexorable de los avances materiales que promueve el Estado en la región.

Para observar las cartografías presentes en las guías Peuser de estos años tomaremos las consideraciones de Lois (2015) del mapa como material artístico. La autora define al mapa como “Toda representación gráfica que facilita el conocimiento espacial de las cosas, conceptos, condiciones, procesos o eventos que conciernen al mundo humano” (Lois, 2015, 1). Lois observa como muchas veces se toma al mapa desde una concepción reduccionista y limitada, al igual que sucede con la fotografía. Ambos suelen ser considerados como herramientas transparentes, pero como varios autores han demostrado, esta concepción genera un obstáculo epistemológico para el

tratamiento crítico de las imágenes, ya sean mapas o fotografías, ambos son objetos culturales y por lo tanto arbitrarios y no realistas, neutrales o científicos como suele creerse. La autora insiste “Todavía sigue siendo tediosamente necesario afirmar que a veces los mapas “mienten” (Monmonier, 1996) o que no tienen ningún vínculo con las “geografías reales” (...)” (Lois: 2015, 4). Aunque muchas veces su anonimato, su falta de autoría crea la ilusión de científicidad, los mapas son indefectiblemente realizados por alguien. Una cartografía sin autor²⁶, así como una “fotografía sin sujeto”, como advertía Cortés-Rocca, no pueden más que habilitar una “Patagonia neutra”. Esta consideración nos servirá para comparar cuando más adelante, analicemos las producciones fotográficas y cinematográficas en torno a la Patagonia. En cine y fotografía artísticos es más evidente que hay un autor, aunque también lo olvidemos. En la consideración general los libros escolares, las guías de turismo, las revistas institucionales o científicas “son más objetivas” que las obras de arte las cuales, no sólo tienen permitida la autoría, la enunciación situada, sino que es en esta autoría (manifestada en la firma del artista) que se basa su valor en el mercado. Es decir, mientras que en el denominado arte institucional se valora el producto “sin autor” en el arte propiamente dicho se sobrevalora la autoría de la obra. Aunque ambos campos posean cruces y contaminaciones e incluso compartan artefactos (tal como sucedió con las fotografías de Francisco Pascasio Moreno), las leyes de cada campo los definen como, aparentemente, antagónicos.

Dentro de la cartografía hay diversos subgéneros: los mapas turísticos, los mapas políticos, los mapas de rutas, los mapas meteorológicos, etc. En las guías Peuser analizadas hemos encontrado algunos de estos subgéneros, fundamentalmente los mapas turísticos y de rutas. Los abordamos desde esta posición crítica que propone Lois, entendiéndolos como una representación posible entre otras. A la misma vez, tal como lo hicimos con el libro de la Comisión de límites, es preciso considerar que los mapas dentro de las guías se encuentran dentro de una serie, de un montaje, es decir, al lado de otros elementos, ya sea otros mapas, textos, imágenes etc. De este modo no están aislados sino, articulados y en vínculo con una serie de la que forman parte. Las series proponen ciertos itinerarios, lecturas. Lois nos demuestra la imposibilidad de considerar un mapa aislado, “*El mapa, en singular, no existe*” (Lois, 2015, 20), inspirada en el

²⁶ Según la geógrafa Carla Lois (2004) la cartografía “de autor” acontece hasta el siglo XIX.

historiador del arte Aby Warburg, nos dice “El mapa son los mapas” (Lois, 2015, 20).

Podemos pensar que en el diseño de una guía de turismo, se representan las regiones de nuestro país creando imaginarios, sentimientos, apreciaciones, que luego pondremos en práctica con el encuentro real con el territorio y que alimentan la construcción política que se presenta en la Nación. Así como reza la famosa frase de Gregory Bateson “El mapa no es el territorio”, cuando nos enfrentamos al territorio “real”, estamos mediado por esas apreciaciones previas recibidas, marcos de lectura, modos de ver, y un ejemplo de esto son las guías de turismo. No sólo miramos, leemos la cartografía, los consejos, las descripciones, sino que luego las haremos cuerpo. Por eso, cada vez más, están surgiendo grupos de cartografía crítica²⁷, comunidades que se resisten a la representación oficial de su territorio y buscan nuevos modos de hacerlo basados en su propia experiencia.



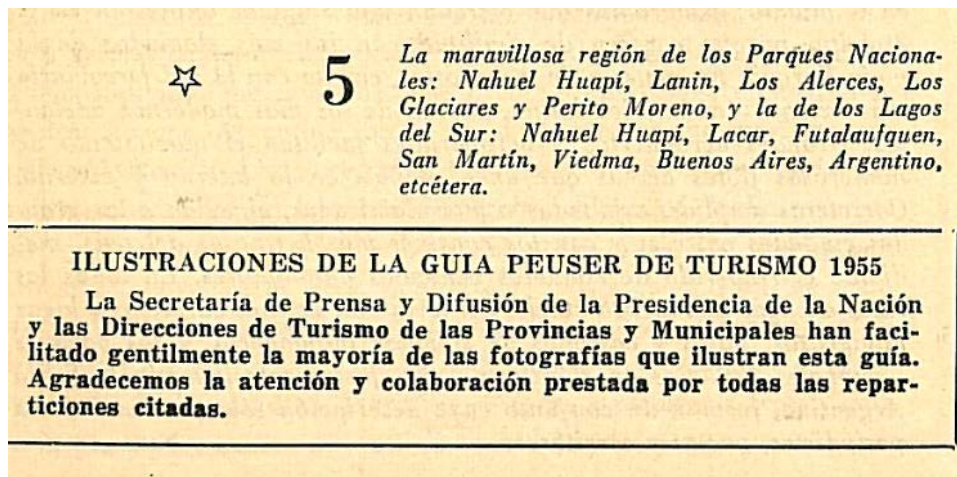
Mapa guía Peuser, 1945, 6.

Este mapa que se presenta al inicio de la guía Peuser de 1945 nos brinda una interesante imagen de la idea de turismo que se tenía del país. Como podemos ver en el siguiente esquema, nuestra región la Patagonia, está afectada por los ítems 4 y 5 denominadas “Regiones montañosas, con extraordinarios atractivos para el turismo” y “la maravillosa región del lago Nahuel Huapi”, lo cual reitera la imagen de primacía que posee la región que nos ocupa. Algo similar acontece en el punto 1, las cataratas del

²⁷ Ejemplo de esto es el grupo argentino Iconoclasistas formado por Julia Risler y Pablo Ares en mayo de 2006 como un laboratorio de comunicación social desde el cual producen gráficas (pósters, publicaciones, cartografías, etc.) y crean intervenciones urbanas. <https://iconoclasistas.net/>

Iguazú, son los únicos puntos rescatados como específicos y centro de los dos primeros Parques Nacionales.

En la guía de 1955 se retoma este mismo modelo con una pequeña modificación en el texto, ampliando su descripción. También es interesante ver cómo en este año se hace mención al vínculo con la presidencia de la Nación y a este arte como institucional.



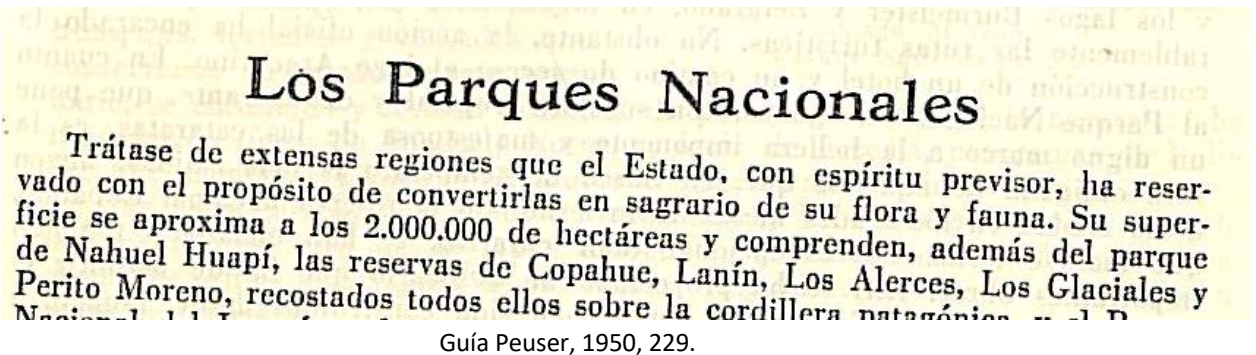
Guía Peuser, 1955, 1

Las guías continúan su descripción con un apartado más orientado a lo práctico: listados de hoteles, listado de distancias en kilómetros, consejos para visitar el parque, y una sección importante destinada a la pesca: “qué y dónde” se pesca, “cómo se llega a las zonas de pesca”, “lo que conviene llevar para pescar” y “como se aloja en los lugares de pesca” son algunos de los subtítulos destinados a este deporte. Podemos tomar esto como otro indicador del tipo de público al que se dirige esta guía. Por todo lo relevado nos atrevemos a afirmar que estas guías están orientadas a un turismo con un poder adquisitivo medio-alto, proveniente de las grandes ciudades como Buenos Aires y no a un turismo regional. Es llamativo ver como en otras regiones suele haber un listado de cines y teatros de la zona, actividades culturales en la región y en “Los lagos del sur” se omite por completo esta información. El paisaje es un paisaje vacío y “no cultural”, autosuficiente.

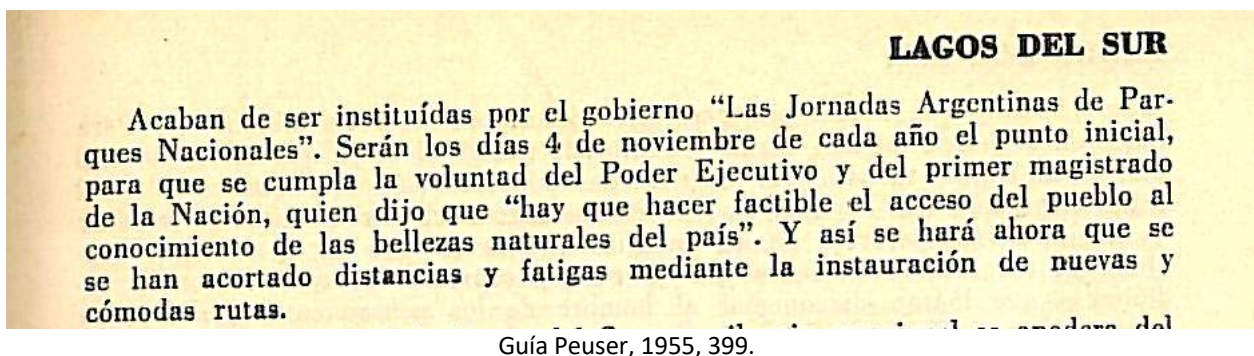
Comparando las tres guías analizadas observamos como la guía Peuser de 1950 es la única que tiene un diccionario de palabras en 4 idiomas: español, inglés, italiano y francés. Y una sección de “Turismo femenino” orientado, principalmente, a la moda en las viajeras, consejos sobre vestuario, de belleza, ropa para equitación etc. Continúa

presente el lenguaje poético y la descripción romántica con la naturaleza, tanto en esta guía como en la de 1955, otro rasgo llamativo sobre el posible público es la aparición de la cita del pintor Emil Jackson respecto a la Patagonia. Según Jackson la pintura que pretende copiar el paisaje se ve enmudecida, imposibilitada: “Debo declarar que por primera vez en mi vida he de deponer mi orgullo de saber pintar con la pluma todo lo que pasó por mi retina. Frente a la región del Nahuel Huapi, el asombro ahora las expresiones y no hay fantasía descriptiva capaz de superar a la realidad inmanente que el viajero tiene ante la vista...” (Guía Peuser, 1955, 399). Ante el paisaje imponente “cuyas bellezas subyugan a cuantos los visitan” (Guía Peuser 1955, 398) como reza el subtítulo del apartado titulado “Los lagos del sur”, el artista se llama al silencio.

Una característica distintiva de la guía de 1950 es que es un híbrido entre las otras dos. Mantiene el lenguaje poético utilizado en las tres, mantiene la concepción esencialista de la naturaleza presente en las tres, pero comienzan a aparecer algunos rasgos de la presencia del Estado que posteriormente se verán reforzados. En este caso el Estado aparece como garante de la preservación ecológica:



Lo más distintivo de la guía del año 1955 es que la presentación de la región “Lagos del sur” es muy diferente a las otras dos guías analizadas en tanto se plantea otro vínculo con los ciudadanos:



Muchas veces se asocia al peronismo como un movimiento que “democratizó el goce”. En este sentido, fue clara la propuesta del acceso de las clases medias-bajas a lugares de vacaciones como Mar del Plata y, como vemos en este párrafo, las intenciones de que también accedan a esta región. Sin embargo, con lo que respecta a la descripción de la naturaleza y al estilo de escritura del texto se mantienen las características poéticas antes mencionadas, aparecen frases tales como: el “silencio emocional”, los “contornos singulares del agua, ora mansos, ora bravíos” (Guía Peuser, 1955, 200). Este lenguaje, la cita a Jackson, la descripción de la naturaleza, parecen contradictorios con el objetivo antes planteado de que sea una zona más “accesible al pueblo”. Más adelante dice “la región de los lagos del Sur ha formado ya conciencia mundial. Se la conoce en el extranjero como un paraíso terrenal que ha de ser frecuentado por todos: hombres de letras, pintores, mercaderes, banqueros, y millonarios”. (Peuser, 1955, 201). Podemos ver claramente como en este párrafo no se presentan oficios propios del turismo popular antes invocado.

Respecto a la ya comentada comparación con Suiza, esta es mencionada pero de modo superador: “mal podría llamarse Suiza Argentina”, justificando que la belleza de nuestra región es porque “no hay nada que resista el parangón ni nada que se le asemeje”. Si antes el país europeo servía para validar y comparar la belleza, ahora es un parámetro que ya hemos sobrepasado, “importamos” un paisaje extranjero y lo mejoramos.

Desde el análisis de las guías Peuser vimos cómo a lo largo de esos 10 años no hubo cambios sustanciales en la construcción de la imagen de la naturaleza que se propone desde el arte institucional, pero sí un intento por modernizar la Patagonia a través de la intervención del Estado mediante nuevas obras y una inclusión al pueblo quizá más a nivel material que simbólico. Vale la pena preguntarnos, hoy, casi 70 años después, si analizamos ejemplos de arte institucional actuales: ¿Continúa vigente este imaginario sobre la región de la Patagonia Andina? ¿continúa vigente el esencialismo regional mencionado por Quintero? ¿Qué tipo de turistas acceden a ella? El turismo ¿continúa siendo una herramienta para consolidar una ciudadanía? ¿Qué otras representaciones turísticas son posibles, con qué herramientas, con qué variables?

Así como el arte suele tener un lugar menor como fuente de la historia, lo mismo ha sucedido con América Latina y mucho más con la Patagonia dentro de los propios estudios latinoamericanos. La visión europeísta de la historia (y de la geografía) ha

reforzado su dominio no sólo económico sino simbólico, esto se reproduce en el continente, donde los relatos sobre las zonas centrales subordinan a lo construido como periferia. En este caso, no sólo hemos tomado la guía de turismo en su aspecto textual sino también hemos visto como hablan, fundamentalmente, sus imágenes. No sólo el “qué se dice” y sino el “cómo” se dice. Y fue en sus fotografías, en sus mapas y diseños, en su estilo de escritura donde encontramos las claves más importantes para la definición de la identidad de la Patagonia Andina: un imaginario de belleza natural romántica, esencial, inmutable, un lugar de vacaciones comparable con el paisaje europeo, como lugar turístico para la clase media-alta, como un lugar en el cual es más importante la exuberancia de la naturaleza que el factor humano y cultural. Una Patagonia que, según muestran las guías Peuser en el transcurso de estos años, poco a poco pretende acercarse al pueblo, pero, aún con avances estructurales, descuida el vínculo simbólico. En la zona del Nahuel Huapi la pretensión de lo popular se cruza con lo exclusivo, dando la ilusión de estar igualados. No basta con enunciar, no basta que el contenido pretenda ser accesible a lo popular, también debe serlo en sus modos, en sus formas.

D- La tierra prometida del Parque Nacional Nahuel Huapi: los noticieros audiovisuales de los años 70

Desde sus inicios el dispositivo cinematográfico, como Jano, tuvo una doble cara: fue utilizado tanto como instrumento de ocio y entretenimiento, pero también como forma de captar la realidad, su costado documental. De esta última línea son fruto las películas vinculadas a la información y educación, entre las cuales se encuentran los noticieros cinematográficos. En ellas la cámara posee un rol de testigo privilegiado, al igual que la fotografía, la cámara cinematográfica posee la condición de prueba empírica.

Las primeras apariciones de la Patagonia en el cine argentino retratan la zona de la Patagonia más austral desde una corriente documental. La primera película filmada en la Patagonia fue un cortometraje llamado *Expedición de la Uruguay al Polo Sur*, de Eugenio Py, un cineasta francés naturalizado argentino, se estrenó el 9 de diciembre de 1903 en el Teatro Politeama de Buenos Aires. En la década del 20 y 30 se realizan numerosas producciones en la Patagonia, entre ellas: *Entre los hielos de las Islas Orcadas*, de José Manuel Moneta, fue realizada en la Antártida en 1927, allí se retrata una familia de pingüinos. El film *Por tierras argentinas*, producido por Federico Valle en 1929 recorre los distintos paisajes del país y sus últimos quince minutos se ocupan de

la zona patagónica. También hay un largometraje filmado en Tierra del Fuego, *Tierras magallánicas*, realizado por De Agostini, un cura salesiano, en 1932, y algunas notas de noticieros Glücksman y Valle rastreables en el Archivo General de la Nación y en el archivo del Museo del Cine Ducrós Hicken.

A continuación, nos proponemos analizar tres videos que representan el arte institucional de esta etapa y que pertenecen a distintas fuentes. Dos de ellos son noticieros que pertenecen al archivo de Radio y Televisión Argentina (RTA): uno forma parte del ciclo de *Sucesos Argentinos* y el otro del *Noticiero Panamericano*. Ambos fueron producidos por emprendimientos privados. *Sucesos argentinos* fue el primer noticiero cinematográfico argentino, antes de la existencia de la televisión en el país. La primera emisión fue en agosto de 1938. Las proyecciones se realizaban en los cines al inicio de cada película, una vez a la semana. Su creador fue Antonio Ángel Díaz, un empresario que era dueño de una agencia de publicidad y de la revista *Cine Argentino*. En el invierno barilocheño de 1939 el fotógrafo y cineasta Modesto Fernández Seijo llega para registrar los paisajes del Parque Nacional e incluirlos en el noticiero *Sucesos Argentinos*, gracias a la sugerencia de Ignacio Rodríguez Riera de la revista *Cine Argentino*, con la intención de que esos escenarios sirvieran al rodaje de películas nacionales.

Por su parte, *Noticiero Panamericano* era un compilado de noticias similar en estilo y forma a *Sucesos Argentinos*, que se exhibía en las salas de cine antes de la película programada. El material filmico estaba grabado tanto en 35 y 16 milímetros, y era realizado por Argentina Sono Film, la empresa de los hermanos Mentasti.

El tercer video que analizaremos es una película institucional realizada por el Estado argentino y se encuentra dentro de los archivos del Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken. *Bariloche en primavera* fue producido por el Instituto Nacional de Cinematografía y la Dirección General de Espectáculo Públicos de la República Argentina, estuvo dirigido por Alberto Soria y procesado en Laboratorios Alex, en los años '50. Tomaremos este video como un antecedente para pensar los videos posteriores, realizados en los años '70. A su vez, *Bariloche en primavera*, pertenece al mismo período que las guías de turismo Peuser, analizadas en el apartado anterior y esto nos permite ver algunos rasgos comunes, especialmente respecto a la concepción de la naturaleza.

Este corpus de videos fue elegido porque registran, en algún momento, el paisaje de nuestro objeto de análisis: la región de la nor-patagonia argentina. A su vez, los hemos seleccionado por un criterio temporal, los tres audiovisuales han sido filmados y editados en los años '70, y nuestra intención es poder ver el devenir histórico y la continuidad, o ruptura, de las representaciones sobre este territorio.

Según la historiadora María Florencia Luchetti en su texto “El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión” (2016), los noticieros cinematográficos no suelen ser considerados como parte del debate académico sobre cine:

El “noticiario cinematográfico y los documentales clásicos o institucionales han sido excluidos de las discusiones más importantes de este campo de estudios, considerándolos, a lo sumo, antecedentes remotos del documental. Las variables tomadas en consideración para rechazar la pertenencia de estas producciones al campo de la producción documental versan sobre sus faltas o carencias (falta de calidad artística y de experimentación, de independencia, de un punto de vista – debido a la pretensión de neutralidad) o remiten a consideraciones de índole ideológica (promoción de un discurso dominante y de actitudes comunicacionales pasivas en el espectador). (Luchetti, 2016, 1).

En este sentido, nuestra propuesta en esta tesis es tomar como corpus de análisis tanto el arte institucional como el arte contemporáneo, ya que consideramos que estas dialogan entre sí, funcionan como un entramado, y, si bien pertenecen a distintos campos, ambas crean imaginarios sobre el paisaje nahuelhuapeño.

En este corpus de audiovisuales institucionales nos proponemos observar ¿Cuáles son las noticias que aparecen de esta región? ¿Cómo aparece el paisaje ante la cámara? ¿Cómo son los sujetos que lo transitan? ¿Cómo es la utilización de la voz en off? ¿Continúa vigente el modelo de “paisaje bello para el turismo” o “tierra prometida” que veíamos en el caso anterior?

Para analizar estos casos audiovisuales tendremos en cuenta la propuesta de Noël Burch (1984) y su concepto de Modelo de representación institucional (MRI), también llamado Modelo de representación del cine clásico (MRC)²⁸ donde, si bien analiza el

²⁸ Burch identifica dos modelos de representación cinematográfica: el Modelo de Representación

campo del cine de ficción, este modelo también puede pensarse como una lógica de funcionamiento en el campo documental. El MRI son una serie de convenciones o normas estandarizadas que se adoptan en la década de los años '10, codificando el lenguaje cinematográfico con el fin de que el mundo ficcional propuesto ofrezca coherencia interna, causalidad lineal, realismo psicológico y continuidad espacial y temporal. Burch estableció una serie de características que lo definen tales como la regla de los tres tercios, jerarquía en la actuación (la organización del relato de la película a través de un personaje principal) y la tendencia hacia el naturalismo en la actuación, el *raccord* en el montaje, etc. Si bien en nuestro trabajo no abordaremos el cine de ficción o industrial, el concepto de Modos de Representación Institucional nos sirve para analizar el material audiovisual presente dentro del arte institucional, que se manifiesta en videos institucionales o noticieros cinematográficos, y que a pesar de tener un carácter “documental”, muchas veces se ve contaminado por las características y las lógicas productivas de la ficción industrial.

Bariloche en primavera, (1950):

https://www.youtube.com/watch?v=P8BJ_aaV9K4



Fotograma de *Bariloche en primavera* (1950).

Primitivo (MRP), que acontece en los primeros años con los Lumiere o el caso de Melies que realiza una puesta en escena que retomó los recursos del teatro popular. Este estaba regido por una mirada frontal y exterior al mundo diegético, y el posterior Modelo de Representación Institucional (MRI) que se caracteriza por la ubicuidad de una mirada interior a ese mundo.

El video comienza con unos planos de montañas sobre la cual pasan los títulos y luego, desde una vista panorámica en las alturas del cerro Otto, vemos a la ciudad: “Recostada sobre uno de los bordes del Nahuel Huapi, lago del tigre, en la bravía lengua araucana, se encuentra la ciudad de San Carlos de Bariloche(…)” (min 1). Ya desde el principio advertimos algunos elementos que permanecen a lo largo de la película: la música, la voz del locutor, el tipo de lenguaje utilizado y los objetivos del video. Este pertenece claramente al género publicitario, al servicio de mostrar las virtudes de la ciudad de Bariloche y sus alrededores como destino turístico para las clases media y media alta. Un primer elemento que se destaca es la fuerte presencia de la música de Tito Ribero interpretada por la Orquesta Sinfónica Argentina y que permanece a lo largo de todo el video.

El locutor continúa enumerando los medios de transporte para llegar al destino y posteriormente se centra en su diseño urbanístico: “En el Centro Cívico de la ciudad se encuentran los principales edificios públicos, construidos de acuerdo con un estilo arquitectónico concordante con la región” (min 1, 40). El proyecto arquitectónico del Centro Cívico de Bariloche es obra del arquitecto Ernesto de Estrada y había sido inaugurado en 1940. A su alrededor se agrupan: el Museo de la Patagonia, La Biblioteca Sarmiento, el ex correo, la policía. En el centro de la plaza que mira al lago Nahuel Huapi está la estatua del Gral. Julio Argentino Roca, realizada por el escultor Emilio Jacinto Sarguinet. Este video presta atención especial al centro de la ciudad, sus calles, sus hoteles, además de mostrar las típicas vistas panorámicas hacia al lago y las montañas. Los personajes que aparecen recorren la ciudad y sus alrededores a modo de paseo turístico, tienen una actitud de disfrute y relajación, algunos ejemplos son las parejas que transitan en un auto descapotable, andan a caballo, juegan al golf, van de pesca o el grupo de jóvenes que practican natación en “(...) las tibias aguas de los lagos” (min 6, 03). Luego de dedicarle una especial atención a las flores autóctonas con distintos tipos de planos detalle pasamos a ver el cerro Catedral y su aerosilla. El final es un cierre poético y grandilocuente, vemos imágenes de la puesta del sol tras las montañas y la voz en off nos dice: “Cuando llega el crepúsculo una enorme paz desciende de las altas cumbres, una luz violeta envuelve el paisaje grandioso, y la noche es clara y luminosa, un descanso para los ojos cansados de admirar, esta es una jornada en la tierra prometida de los lagos andinos de la Argentina, cuando llega la primavera” (min 8, 20). Observamos la

permanencia de este lenguaje poético y recargado, que ya habíamos advertido en las guías Peuser. Si bien lo más llamativo en *Bariloche en primavera* es la aparición en escena del cuerpo del sujeto turístico, con una fuerte impronta clasista. Ya nos había advertido en las guías Peuser algunos rasgos de esta aparición, pero con ausencia de cuerpos a nivel visual, ya que en sus fotografías sólo veíamos naturaleza y sólo en los últimos años algunas construcciones arquitectónicas.



Fotograma de *Bariloche en primavera* (1950).

Observamos cómo la representación de la naturaleza se mantiene: una naturaleza entendida en tanto paisaje bello para ser admirado y disfrutado por el turismo, una naturaleza a la que se la nombra como “tierra prometida” en el caso del video y que en las guías de turismo antes analizadas aparecía nombrada de modo similar como “paraíso terrenal”. Ambos casos coinciden con el imaginario de belleza natural romántica, esencial, inmutable, donde el vínculo con el humano se establece mediante lo deportivo y la arquitectura, pero es un espacio prácticamente ausente de cultura (una vez más no aparecen mencionados, por ejemplo, museos, espectáculos, personajes, oficios, artesanías etc. categorías propias de toda oferta turística de la actualidad).

Sucesos Argentinos N° 1749, (1972):

<https://www.youtube.com/watch?v=Rejt4PjdEGw>



Fotogramas de *Sucesos Argentinos* N° 1749, (1972).

Este video es un compilado de diferentes noticias, recién en los últimos minutos (min 4) aparece la ciudad de San Carlos de Bariloche y funciona como cierre. La noticia de Bariloche narra una conferencia sobre el cooperativismo realizada en el Hotel Llao Lao que, si bien no es mencionado, aparece filmado en su interior y exterior. Las imágenes comienzan registrando la conferencia y luego salen al exterior donde podemos ver tanto el hotel, los hombres que participaron de dicha conferencia y los paisajes circundantes: una vista desde la capilla San Eduardo, las montañas, los lagos, y posteriormente la aerosilla del cerro Campanario y sus vistas panorámicas. La cámara

realiza varios paneos descriptivos del paisaje, tanto verticales como horizontales. La voz en off del locutor está acompañada por una música orquestal clásica, su texto refuerza lo que vemos, con tono aseverativo nos dice: “*Sucesos Argentinos*, cooperativa también, participó de esta conferencia de orden nacional y recorrió junto con los participantes la imponente belleza de esta impresionante región que, día a día, atrae la admiración del mundo” (*Sucesos argentinos*, 1972, min 4, 40). Es interesante observar que, si bien la noticia es sobre la conferencia de cooperativismo, el énfasis está puesto en el paisaje bello y su potencial atractivo turístico para el mundo. Y continúa: “Belleza que, relacionada con el tema de la conferencia, llegó a una conclusión: Bariloche verdadera e inolvidable cooperativa de paisajes” (*Sucesos argentinos*, 1972, min 5:00). Esta definición de Bariloche como “cooperativa de paisajes” refuerza lo que venimos observando. La zona que nos ocupa, andina y boscosa pero también esteparia, es ante todo, un paisaje donde las culturas locales siempre son puestas en detrimento, ya que la experiencia permitida y celebrada es la de la contemplación de un/a turista, que por su carácter viajero, no vive en el territorio. ¿Qué se fabrica en Bariloche? Paisajes de “imponente belleza”. El video cierra con una imagen que muestra el lago Nahuel Huapi a la altura de la Península de San Pedro en un paneo horizontal hacia la izquierda, una cámara testigo que prueba la belleza del paisaje.

Noticiero panamericano: inauguraciones, arte e historia, (1971):

<https://www.youtube.com/watch?v=IqixWtWUR5I>





Fotogramas de *Noticiero panamericano: inauguraciones, arte e historia*, (1971).

En este último video aparece otra vez la ciudad de Bariloche (*Noticiero panamericano*, 1971, min. 5), en esta ocasión por los juegos invernales, específicamente el esquí, gran emblema del deporte de la región y principal fuente de ingresos económicos en temporada de invierno. Posteriormente, vemos la inauguración del edificio Bariloche Center, al lado del Centro Cívico de la ciudad. La voz del locutor realiza una publicidad (¿encubierta?) a este nuevo emprendimiento turístico. “Pero la sorpresa, este año, es encontrar en medio de este paraíso turístico, el primer centro turístico integrado que tendrá nuestro país: el Bariloche Center²⁹, obra de Cantegril internacional S.A (...)” (*Noticiero panamericano*, 1971, min 5, 20). Lo fundamental de la noticia es mostrar a la ciudad con sus avances arquitectónicos y modernos en pos del turismo. Tal como veíamos con las guías Peuser, la obra arquitectónica aparece como símbolo de progreso y también aparece en este audiovisual la idea de “paraíso” como adjetivo para describir la ciudad.

Según Clara Kriger “(...) los noticieros/noticiarios cinematográficos produjeron un rotundo impacto en el público porque fueron sinónimo de modernidad, a través de sus formas y contenidos que reafirmaban el paradigma positivista y favorecían una nueva

²⁹ El Bariloche center es aún la obra más discutida de la ciudad, fue aprobada en forma irregular y se considera el inicio de la pérdida de coherencia urbana. Como muestra la arquitecta Liliana Lolich (1990), la aparición del edificio se corresponde con la llegada de arquitectos formados en los grandes centros urbanos que se vio reflejada en una serie de cambios en la arquitectura de la ciudad a partir de los años 50 y 60. Pero se celebra la imagen que se entiende como opuesta al modelo de turismo establecido por Parques Nacionales.

experiencia comunicativa que achicaba las distancias y “traía el mundo” para ponerlo frente a los ojos de los espectadores” (Krieger, 2010, 5). En este sentido, estos noticieros acercaron los paisajes de la lejana Patagonia a los espectadores de los cines de las grandes ciudades.

Así como Noël Burch (1984) proponía el Modelo de representación institucional (MRI), para analizar el cine de ficción y observaba que poseía ciertas convenciones o normas estandarizadas con el fin de obtener coherencia interna en la película, Bill Nichols (1991) piensa estas convenciones en el campo del cine documental. En su libro *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental* nos propone algunas modalidades de representación que funcionan a modo de categorías para pensar los documentales. La primera es el Modo expositivo y será en la cual nos concentraremos para el análisis de estos audiovisuales.

El texto expositivo es aquel que se dirige al espectador de forma directa, ya sea con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo. Ejemplo de esto son las noticias televisivas con su presentador. Los videos noticiarios *Sucesos Argentinos* y *Noticiero Panamericano*, responden de forma clara a este estilo. Ésta es la modalidad más cercana al informe expositivo clásico. Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto. En los vídeos analizados la relación entre texto e imagen es una relación totalmente ilustrativa, cuando la voz dice “hotel” aparece un hotel, cuando dice “natación” vemos gente nadando, cuando dice “Bariloche Center” vemos la construcción del edificio y así sucesivamente.

La retórica de la argumentación del comentarista en voz off desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. Esto se ve de manifiesto en los tres videos, ya sea por sus intenciones informativas o publicitarias como sucede en *Bariloche en primavera* o el video perteneciente a *Noticiero Panamericano* donde se promociona la construcción del edificio Bariloche Center. El montaje en la modalidad expositiva está al servicio de la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico.

El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en voice-over puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen. En los documentales expositivos, el conocimiento suele ser epistemológico en el sentido que le da Foucault (2005): esas formas de certeza interpersonal que están en conformidad con las categorías y conceptos que se aceptan como reconocidos o ciertos en un tiempo y lugar específicos, o con una ideología dominante del sentido común, como la que sostienen nuestros propios discursos de sobriedad. Nichols vincula esta forma de representación al documental clásico, que se basa en la ilustración de un argumento con imágenes. Por lo tanto, afirma que es más retórica que estética, dirigiéndose directamente al espectador mediante el uso de títulos o locuciones que lideran la imagen y enfatizan la idea de objetividad y lógica argumentativa. En este sentido, podemos pensar que los documentales expositivos forman parte de la estética (y retórica) de la neutralidad que venimos observando en los distintos casos.

En conclusión, en estos videos observamos la permanencia y el refuerzo a nivel temático de la idea de “belleza para el turismo” que desarrollamos en el apartado anterior. Bariloche como paisaje, como paraíso terrenal o tierra prometida, un destino ideal para el mundo (y cuando se dice mundo se dice, fundamentalmente, la clase media-alta o el turismo europeo). Y a nivel formal, observamos la continuidad de las estrategias retóricas que apuntan a construir esta estética de la neutralidad o positiva que venimos analizando a lo largo de nuestros casos. En las producciones audiovisuales esto se manifiesta principalmente con la utilización de la modalidad expositiva que desarrolla Nichols y las influencias formales del Modelo de Representación Institucional de Burch.

E- La Isla Victoria, un espacio monstruoso, una naturaleza desmesurada

Abordaremos a continuación un último caso para pensar la actualidad de las representaciones sobre esta zona, la Isla Victoria del lago Nahuel Huapi³⁰. Su historia

³⁰ El caso de la isla Victoria se volvió tan fascinante en nuestra investigación que derivó en un proyecto de investigación junto con la Dra. en Biología Gabriela Klier. El mismo, titulado “Construcciones de naturaleza en isla Victoria” fue aprobado en 2016 por el Parque Nacional Nahuel Huapi. Y a su vez, desde 2019 hasta la actualidad realizamos residencias de Arte/Ciencia y Naturaleza en la isla con artistas visuales e investigadores.

muestra distintos paradigmas de representación, acción y valoración de la naturaleza, así como también formas contradictorias de construir el paisaje, ya que la isla fue considerada como un “laboratorio natural” (Núñez y Núñez, 2008).

Según cuenta la leyenda, a ella se debe el nombre del lago ya que es la isla más grande. En mapudungun es “isla del jaguar” o “yaguareté”, este nombre que se fue deformando ya que los europeos solían llamar “tigre” al yaguareté, y es común encontrar erróneamente traducido el topónimo de origen mapuche como “Isla del Tigre”.

A continuación, haremos un breve desarrollo histórico, pasando por distintos momentos hasta la actualidad, ya que ésta es un ejemplo del actual paradigma de conservación vigente en los Parques Nacionales. Para esto partiremos de los planteos realizados por Haraway, quien propone una epistemología artefactualista, considerando que la ciencia es cultura y se la debe estudiar desde los estudios culturales.

La Isla Victoria con una superficie de 3.800 hectáreas se halla en el centro del Lago Nahuel Huapi, dentro del Parque Nacional Nahuel Huapi, en el límite entre las provincias de Río Negro y Neuquén. Sus numerosas pinturas rupestres y sitios arqueológicos de 700 años de antigüedad datan de pobladores originarios que habitaron transitoriamente la isla.

La historia oficial-occidental- comienza en 1903, cuando Aarón Anchorena, figura representante de la aristocracia de Buenos Aires, tomó la isla como estancia privada y desarrolló casas de madera de arquitectura con influencias chileno-alemanas, un tambo, un molino, plantaciones de frutales y los primeros árboles forestales, cultiva alfalfa, trigo y avena. De sus viajes por el mundo Anchorena trae distintos especímenes a la isla: plantas exóticas, jaulas de faisanes, caballos de raza, vacas holando, ovejas y unos cien axis que libera en la isla para construir un coto de caza.

En 1907, por una Ley especial del Congreso de la Nación (Ley 5267), se le da la Concesión para el usufructo de por vida a Anchorena, pero en 1911, luego de una dura crítica en una editorial del diario La Nación, este desiste de sus derechos, devolviendo al Estado Nacional la Concesión y, tal como deseaba Francisco P. Moreno, aboga por que Isla Victoria sea parte del Primer Parque Nacional de Argentina.



Vista hacia la vivienda de Anchorena, 1908, archivo Museo de la Patagonia, Bariloche.

Entre 1911 y 1922 el Estado Nacional demora la decisión y otorga y renueva el usufructo de la Isla a varios concesionarios forestales, prácticamente sin control. En ese período el Área Central de Isla Victoria fue arrasada por el fuego, sobrepastoreo y talada en casi la totalidad del Área Central.

En 1922, finalmente se crea el Gran Parque Nacional del Sur y en 1924 el Ministro de Agricultura de la Nación Tomás Le Bretón, resuelve crear allí un Vivero Nacional para “fomentar” la plantación de árboles forestales y frutales en la región Cordillerana. En 1925 comienza a funcionar el Vivero Nacional con la dirección del Perito Pablo Gross, quien da impulso al *Arboretum*, una colección de árboles para el estudio científico. Gross realiza una introducción notable de Coníferas y Latifoliadas alrededor de Puerto Anchorena.

En 1937 la Isla fue dividida en dos partes con un cerco que la atravesó en todo su ancho en la parte central: La Zona Norte fue asiento de la Estación Zoológica o zootécnica, con sede en Puerto Radal y la Zona Sur con sede en Puerto Anchorena fue conocida como la Estación Forestal. En el vivero forestal había más de 12.000 plantas de orígenes más diversos del mundo. La idea de este vivero tenía como objetivo la cría para la reforestación de áreas devastadas por los numerosos incendios acontecidos, los cuales afectaron entre el 50 y 60% de la Isla (Núñez et al. 2008) y la creación de bosques y parques nuevos y también se seguía de muy cerca la adaptación de especies exóticas.

Posteriormente se contrata a un grupo de Ingenieros Forestales de origen ruso: Archanov, Havrylenko, Lebedeff, Kouchté, Havrylenko, Gordlewsky, Krebs y Shacoiscol, quienes durante casi 35 años desarrollaron los trabajos del vivero, dejando una marca en el paisaje, no solo de Isla Victoria, sino en toda la Región. Una marca que aún permanece hasta nuestros días. La Estación Forestal superaba el millón de plantas en el año 1949, donando para plazas y paseos públicos un 30 % y el 70 % se vendía a particulares e instituciones, para grandes forestaciones y venta a particulares.



Mapa Isla Victoria realizado por el ingeniero forestal Boris Arschanov, 1948.

Archivo Museo de la Patagonia, Bariloche.

Como podemos ver, la Isla Victoria tuvo distintas etapas históricas atravesadas por las ideas científicas y políticas dominantes en cada período. Desde 1934, cuando se estableció el Parque Nacional hasta la década de 1970, la isla fue considerada como un gran “campo de experimentación” que, bajo la regulación del Estado, se dispuso con la meta de una producción biológica manejada científicamente. La estación forestal de la Isla Victoria se convirtió en un gran jardín botánico destinado a analizar las mejores especies vegetales que “mejorarían” los ecosistemas del parque nacional, que a pesar de ser áreas protegidas se presentaban como susceptibles de mejorar a partir de “construir naturaleza” introduciendo especies exóticas (Núñez y Núñez, 2008) y de la Patagonia en general.

Analizaremos algunos elementos claves en la elaboración de los distintos proyectos que la afectaron, y si bien son aparentemente antagónicos, tienen puntos de continuidad fundamentales. Tomaremos las representaciones de la isla realizadas desde dos instituciones emblemáticas: el Parque Nacional Nahuel Huapi y el Museo de la Patagonia, que pertenece a dicho parque y que guarda los archivos sobre la isla. Y a su vez, para profundizar nuestra investigación, hemos realizado algunas entrevistas: a la bióloga Laura Margutti, quien trabaja en el área de Educación ambiental de Parques Nacionales, a la bióloga Cecilia Ezcurra, encargada del herbario de la Universidad del Comahue, y al ingeniero forestal encargado del vivero de la isla Victoria Adolfo Moretti, que servirán para poner en diálogo el conjunto de fuentes analizadas.

Como nos explicó en una entrevista el ingeniero forestal Moretti³¹, actual encargado del vivero de la isla, en esa época hubo un criterio productivo sobre la plantación de árboles que aconteció en la isla: “La silvicultura es la ciencia de plantar árboles para la producción forestal. Se hace mucho con pinos, porque viene de Europa y en Europa hay muchos pinos. Eso tiene como mil años. Había mucha experiencia: esta especie de le saca la semilla, la piña, la cosechas, la sembrás, sabes qué hacer con eso, cómo producirlo, es como el agricultor que sabe de eso. En cambio, con los coihues, con los ñires, hay cosas escritas que dicen: estos bosques van a ser super turísticos porque son lindos, pero la riqueza forestal va a venir del cultivo...” (Vargas, Klier, Entrevista a Moretti, 2018). Hasta entonces, la valoración productiva estaba centrada en especies exóticas, las autóctonas en cambio, eran visto como algo dado, con valor

³¹ Entrevista realizada en el año 2018 por Maia Vargas y Gabriela Klier.

escénico, pero como hemos visto con el caso de la construcción del hotel Llao Llao, las exóticas también poseen un valor escénico, bajo la idea de un paisaje colonial europeo.

Recién para la década del '70, bajo el marco teórico de la ecología regional, se comienza a criticar la introducción de especies exóticas en el área, planteando las consecuencias negativas a los ecosistemas locales de las denominadas “especies invasoras” -cuyo caso emblemático son los pinos *Pseudotsuga menziesii* y *Pinus ponderosa* (Núñez y Núñez, 2008)-. A partir de ese entonces comienza a darse otro tipo de vinculación entre las instituciones científicas, principalmente la Universidad del Comahue y CONICET y la Administración de Parques Nacionales. Actualmente, la mayor parte de la isla está cubierta por bosques dominados por *Nothofagus dombeyi* y *Austrocedrus chilensis*, ambos árboles nativos, sin embargo, aún permanecen resabios de los anteriores proyectos. Si se camina por los senderos de la isla puede encontrar rastros de esos diferentes proyectos de forestación: carteles que indican las especies exóticas de distintas partes del mundo, pinos numerados, dispuestos para ser talados, y un vivero que hoy produce únicamente plantines de autóctonas.

Por lo antes visto, y como han analizado Núñez y Núñez (2008), en la Isla Victoria se ha pretendido llevar adelante el paradójico proyecto de “construir Naturaleza”. Ya sea como espacio productivo ganadero y forestal a principios de siglo XX, o como campo de experimentación científico durante la mitad del siglo. Actualmente, ha pasado a ser un espacio destinado principalmente a mantener la “Naturaleza prístina”, los ecosistemas nativos. Es un sitio fundamentalmente de conservación pero que conserva huellas materiales de muchos de sus pasados, sus historias pueden rastrearse al recorrerla.

El aislamiento territorial que permite el espacio isla habilitó la posibilidad de experimentar con la naturaleza, ya sea como espacio de ocio, caza y diversión de la aristocracia argentina en un primer momento, como para los estudios biológicos de especies exóticas y la forestación el continente, en un segundo momento, y podríamos pensar en un tercer momento, que tiene distintas fases, desde los 70 a la época actual, donde, como ya mencionamos prevalece la idea de espacio prístino de cuidado de la naturaleza “autóctona”. Consideramos que estos tres momentos históricos, son diferentes intentos de domesticar la naturaleza, ponerla como objeto de la acción humana, con el objetivo de ordenarla, de darle distintas formas, considerándola así como una desmesura de carácter monstruoso, caótica, deforme.

Hoy en día la isla está prácticamente deshabitada, salvo por la presencia permanente de los guardaparques y un par de familias que trabajan en el vivero, en la hostería o el restaurante. A su vez, la isla posee una escuela albergue pública, la número 303 que recibe estudiantes primarios que provienen de la zona de Villa la Angostura y Bariloche, pero recientemente ha sido cerrada. A su vez la isla es visitada transitoriamente por el turismo, ya sea en los tours organizados por las agencias privadas o independientes que poseen acceso a través de embarcaciones privadas.

Para pensar en la Isla Victoria como parte de nuestro corpus de análisis, partimos de considerar las características del espacio isla. La isla como territorio externo al continente, suele ser considerada como otredad, como excepción. La isla siempre está en relación a un continente al que pertenece, subsumida, pero al mismo tiempo, está fuera de él. La isla está en el linde, entre el agua y la tierra, construye su identidad por estar rodeada por agua, pero su posibilidad de cierre se lo da la relación con el territorio mayor. Por estas características, consideramos que las islas, son, al igual que las fronteras, y que la naturaleza, espacios monstruosos.

Nos adentramos al concepto “isla” desde una visión fenomenológica del espacio. Partiendo de la idea que no existe un espacio homogéneo y vacío. Como vimos, en la isla Victoria se emplazan y entrecruzan muchas capas históricas, muchos paradigmas científicos, muchos proyectos políticos que dejan sus huellas, algunas de ellas materiales, como la aerosilla incendiada que subía al cerro Bella Vista, la casa-museo de Aaròn Anchorena, los alambrados de la estación zootécnica, y otras huellas fantasmales, mitos y relatos que recorren los bosques y orillas: ¿Hubo o no osos en la isla? ¿Su nombre proviene de una mujer, una posible amante de Anchorena? ¿Existe el “Nahuelito” plesiosaurio mitológico que, según cuenta la leyenda popular, habita en las profundidades del lago Nahuel Huapi?

Las islas pueden pensarse como átomos. Pedazos de tierra, parte componente del continente. La isla es un espacio que sintetiza la relación parte y todo. La isla Victoria funciona doblemente como miniatura, espacio de condensación del universo: representa características propias del continente y a la vez, su *arboretum*, contiene dentro de sí especies de los cinco continentes, pretende representar la diversidad vegetal.

En lo pequeño se encuentra lo grande. Para Gaston Bachelard hay una potencia en la miniatura como modo de representación: "(...) lo minúsculo, puerta estrecha, si las hay, abre el mundo. El detalle de una cosa puede ser el signo de un mundo nuevo, de un mundo, que, como todos los mundos, contiene los atributos de la grandeza. La miniatura es uno de los mejores albergues de la grandeza". (Bachelard, 2000, 141). En ella se da un potente modo de vínculo entre lo grande y lo pequeño: "La miniatura adopta las dimensiones del universo. Lo grande, una vez más, contenido en lo pequeño". (Bachelard, 2000, 143). Pero esta idea de miniatura, que puede ser una isla, un mapa, un dibujo, es también el modelo del laboratorio científico: condensar en un espacio aislado y reducido la inmensidad.

En las islas, la sociedad/continente tiene un *afuera*, ya sea para el deseo y la fantasía, como la idea de isla "desierta", la isla "fantasma", o para la otredad y lo desviado, la anomalía y lo monstruoso³². Lo aislado en sentido "negativo", lo que se pone *afuera* para no contaminar. Pero también se puede pensar en lo aislado en sentido "positivo" la isla como espacio de pureza, lo salvaje, lo intocado, lo prístino.

En una lectura lacaniana, el filósofo Slavoj Žižek (2003), nos hace pensar que la isla sería una excepción ante la "normalidad" que es representada por el territorio, la Realidad lacaniana es el continente, lo Real correspondería a la porción separada. En la lógica de la Realidad construimos una fantasía positiva para seguir adelante, olvidando así lo monstruoso/Real que nos es constitutivo y nos acecha, para demostrar la imposibilidad de representación. Las islas operan en este mismo sentido, parecen excepciones donde depositamos lo irracional, lo excepcional de nuestras vidas, pero constituyen parte misma de la estructura de lo real. La isla se desprende del territorio, muchas de ellas están unidas en las profundidades a él.

Podemos pensar que la ciencia funciona en un modo similar: una creencia dentro de la esfera de la Realidad, que nos genera la ilusión del conocimiento como poder de control, amparada bajo la idea de progreso. El paradigma científico ilustrado y positivista realiza un esfuerzo por detectar lo *normal*, creando diversos mecanismos y herramientas para detectar la *otredad*. Se plantean intervenciones concretas ante la alerta de lo monstruoso -considerado como aquello que pone en riesgo la gobernabilidad. Las

³² Pensamos, por ejemplo, en las cárceles de Alcatraz en Estado Unidos, Guantánamo en Cuba o la isla Martín García de Argentina, que además funcionó entre 1755 y 1962 como campo de concentración de la población originaria derrotada en la Conquista del desierto.

soluciones son correctivas o de aislamiento: la cárcel, los manicomios, los hospitales. En este sentido, el territorio “isla” se presenta como ideal para contener lo monstruoso, porque la isla ya está, justamente, aislada.

Retomando a Foucault y sus ejemplos de heterotopías, buscamos pensarlo en relación al espacio isla ya que éstas funcionan como un contra-espacio, un contra-emplazamiento. De los principios ya mencionados dentro de las heterotopías, nos centraremos en algunos de ellos para pensar a la isla Victoria, por ejemplo, aquél que da cuenta de la posibilidad de yuxtaposición y contradicción: “(...) la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles.” (Foucault, 1984, 4). El ejemplo claro de esto es el jardín, concepto que nos remite al proyecto de vivero que se llevó a cabo en la isla. Nos dice Foucault “El jardín es la parcela más pequeña del mundo y es por otro lado la totalidad del mundo”. Este vínculo entre la parte y el todo, lo pequeño y la inmensidad, se condensa en el segundo proyecto que hubo en isla Victoria entre 1950 y 1970. Un *arboretum* capaz de contener especies arbóreas de los lugares más remotos de la tierra. Esto queda claramente representado en los mapas de la isla.

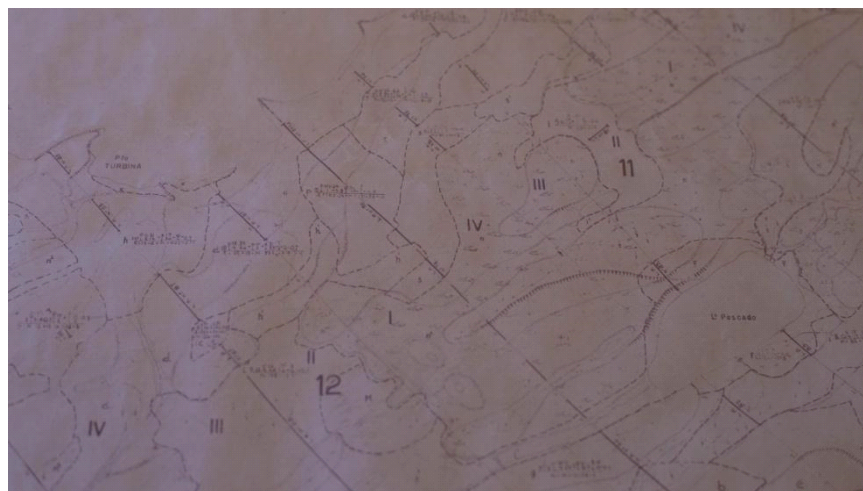
Entre los archivos del Museo de la Patagonia de Bariloche, que está bajo la dirección de Parques Nacionales, se encuentra la serie de cartografías realizadas por el equipo de ingenieros rusos traídos al país para encargarse del vivero. Ellos dibujaron a mano distintos mapas que contienen todos los árboles del *arboretum*. Crearon símbolos para distinguirlos unos de otros, una taxonomía de la naturaleza de la isla, una tabla de referencias de clasificación y lectura. En esa lista encontramos tanto al “Arrayán”, la “Patagua” como a los “Bosques mixtos”, los “Terrenos desboscados”, los “Cultivos experimentales” o el “Bosque quemado”.



Fragmento referencias del mapa Isla Victoria, 1948.

Archivo Museo de la Patagonia, Bariloche.

Los ingenieros forestales Arschanov, Havrylenko, Lebedeff, Kouchté, Havrylenko, Gordlewsky, Krebs y Shacoiscol, eran empleados del Parque Nacional y dibujaron esos mapas en la década del 50, para uso interno. Algunos poseen anotaciones que parecen jeroglíficos, fórmulas matemáticas imposibles de entender para un público general. En sus mapas podemos encontrar un criterio mixto, que combina recursos propios de los mapas institucionales/oficiales, con aquellos más artísticos. Tal como veíamos anteriormente con Lois, estos mapas poseen una marca autoral, que da cuenta de un sujeto que lo hizo, y en este sentido, quedan afuera de la estética neutral propia del conocimiento científico.



Detalle mapa, 1948. Archivo Museo de la Patagonia, Bariloche.

Un momento paradigmático en la construcción de naturaleza del Parque Nacional Nahuel Huapi fue aquel donde Exequiel Bustillo dirigió el Parque entre 1934 y 1944. La cita de Bustillo, que se encuentra en el libro *El despertar de Bariloche* (1999) con la que iniciamos el capítulo, nos presenta a la isla Victoria como la joya del lago, lugar de desmesurada belleza que inhabilita toda creación artística. La naturaleza considerada principalmente por su valor bello que, paradójicamente, convive con el valor productivo y el valor científico. El proyecto de forestación de la isla, primero como jardín y coto de caza con Anchorena, luego con su *arboretum* y vivero, cumplen tanto con los objetivos de parquización decorativa, a imagen y semejanza de Europa, como también las necesidades de productividad y de espacio de laboratorio para el estudio científico. “Sembrar exóticas” puede ser tanto un objetivo estético, propio de los antiguos jardines reales, bajo el ideal ilustrado de representar la universalidad en pequeños espacios, como también un mandato propio del capitalismo moderno, tanto en su fase productiva como en su fase comercial turística. En todos estos casos, insistimos, la naturaleza está al servicio de las “necesidades humanas”, del paradigma científico-político del momento, que en el área que nos ocupa, no puede desprenderse de la lógica turística.

En la entrevista que hemos realizado a la bióloga Laura Marguti, quien trabaja en el área de Educación ambiental de Parques Nacionales que se crea en el año 1999, nos cuenta que el eje principal de esta área está puesto en la conservación del patrimonio cultural y natural del Parque Nahuel Huapi. “La educación ambiental tiene que ver con cómo transmitir la diversidad natural y cultural del área protegida y cómo cuidarla” (Vargas entrevista a Marguti, 2019). Marguti fue la encargada de diseñar la cartelería de Isla Victoria que aparece en los senderos histórico-naturales de la isla. Dentro de la cartelería hay tres tipos distintos: la interpretativa, la normativa y la informativa. Su tarea es destacar ciertos rasgos interpretativos para traducirlos a un mensaje comprensible por el público en general y poder llevarlo a la cartelería. A su vez, esta isla cuenta con dos Centros de visitantes, que son pequeñas salas interpretativas: la casa histórica de Aarón Anchorena y una sala en la ex escuela de guardaparques.

En una nota publicada en el periódico *Ecos del Parque* (2008), Marguti destaca la importancia del futuro Centro de visitantes de la isla: “Por otra parte, una visita por el área central de la isla permite encontrarse con manifestaciones de sus distintos momentos históricos. Aquí se encuentran ejemplos concretos de los paradigmas de

conservación de la naturaleza y de las diversas visiones de gestión de los Parques Nacionales de Argentina predominantes en distintas épocas.” (Vargas entrevista a Marguti, 2, 2008). Respecto del *arboretum* de la isla nos dice que “En una determinada época las ideas eran: seamos la Suiza argentina, seamos bosques de Europa, traigamos pinos y forestemos con pinos (...). Hoy para nosotros el *arboretum* tiene un valor como patrimonio histórico y cultural. Quedó un conjunto de seres vivos (...) están ahí como una muestra que nos puede servir para explicar las prácticas de otras épocas” (Vargas entrevista a Marguti, 2019). Podemos ver cómo en este testimonio aparece una nueva visión, con una posición revisionista de la historia de Parques Nacionales. Ya no se piensa al territorio como lugar intocable y aislado, sino como un espacio integrando los devenires históricos y políticos, integrando el aspecto cultural y humano. Esto comienza a verse de manifiesto en las representaciones actuales que, sin abandonar el ideal configurado, comienza a proponer deslizamientos.





Actual vivero Isla Victoria, fotografías brindadas por el Parque Nacional Nahuel Huapi, 2019.



Fotografías de la isla Victoria, Parque Nacional Nahuel Huapi, 2019.

En las imágenes actuales de la isla Victoria, difundidas por el Parque Nacional Nahuel Huapi, podemos observar algunos elementos de continuidad con los casos anteriormente analizados, por ejemplo, la relación humano y paisaje dada por un vínculo de contemplación y admiración de la belleza, tal como podemos ver en la última fotografía donde vemos una persona fotografiando el paisaje en clara actitud turística. Pero también podemos observar ciertas rupturas o novedades, por ejemplo, el énfasis en el aspecto cultural y educativo de la en estas imágenes en aquellas fotografías donde vemos carteles indicativos, el actual vivero o la casa de Aarón Anchorena.

Si la monstruosidad aparece como una acusación de la Modernidad ilustrada a todo aquello que no puede aprehenderse, encasillarse, volverse objeto científico, y en este sentido, se considera monstruosa a la naturaleza, su diversidad y desmesura, los casos analizados en este capítulo son ejemplo de cómo el arte institucional emprende la misión de crear una herramienta de dominio para este carácter inaprensible y "monstruoso" de los territorios patagónicos. La isla Victoria considerada como espacio heterotópico, territorio monstruoso, fue convertida tanto en un campo de experimentación biológica, dividida en secciones, o en un coto de caza, espacio de paseo y disfrute, o lugar prístino de supervivencia de las especies nativas. En todos estos casos, su naturaleza fue el principal objeto a manipular y controlar.

En su propuesta epistemológica Haraway renuncia a la representación, porque entiende que la única forma de representar es negar la voz de lo que se está representando y asumir una posición de superioridad epistemológica. Así aboga por una perspectiva semiótica-política de la articulación. Propone un mundo articulado donde las cosas pueden unirse y separarse "(...) articular significa alcanzar términos de acuerdo" (Haraway, 1999, 150). Desde esta perspectiva lo monstruoso, lo híbrido, es "lo normal". En este sentido la naturaleza es entendida como un fin para otros fines: ya sea como algo que otorga "belleza" para el turismo, o una "utilidad" para el comercio forestal, o un aporte al avance del conocimiento científico. Pero, como dice Haraway

(...) la naturaleza no es un lugar físico al que se pueda ir, ni un tesoro que se pueda encerrar o almacenar, ni una esencia que salvar o violar. La naturaleza no está oculta y por lo tanto no necesita ser develada. La naturaleza no es un texto que pueda leerse en códigos matemáticos o biomédicos. No es el "otro" que brinda origen, provisión o servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava;

la naturaleza es un *topos*, un lugar, en el sentido de un lugar retórico o un tópico a tener en cuenta en temas comunes; la naturaleza es, estrictamente, un lugar común. (Haraway, 1999, 122).

Grado cero de la retórica de las jerarquías, la naturaleza que nos ocupa, desde las marcas institucionales, sostiene la ilusión de lo sublime, donde lo único que puede hacerse es mirar y marcharse.

Conclusiones: la posibilidad de estéticas monstruosas

A lo largo de este capítulo hemos visto distintos casos históricos de la región en donde las representaciones institucionales, marcadas por un modo de ver predominantemente científico, propio de la Modernidad, estuvieron al servicio del colonialismo, primero europeo, luego argentino. Hemos visto también cómo este proceso colonial se valió de las estéticas del Naturalismo y el Cientificismo, que implican la posición estético-política de la neutralidad y objetividad, y esto llega -no sin cuestionamientos- hasta nuestros días con algunos cambios. A estos modos de ver la naturaleza y el territorio los hemos denominado estéticas de la neutralidad, es decir técnicas que generan la ilusión de objetividad donde prevalece la idea de un sujeto borrado, ya sea con el dibujo científico, que genera la ilusión de una visión invisible y mimética, borrando las huellas del autor, creando un supuesto observador omnisciente y se niega así como el dibujo científico pone en primer lugar el carácter pedagógico, donde no sólo se representa a la cosa, sino que se marca cómo ésta debe ser representada. También esto se manifiesta en la cartografía, entendida como un método científico que se rige por el mandato de precisión, buscando generar una abstracción de los territorios, y por último, se plasma en la fotografía y el cine documental, las imágenes realizadas mediante cajas negras que en el arte institucional se vuelcan a una corriente paisajística y realista, donde las cámaras son entendidas como testigos.

Un rasgo dominante que hemos observado en todos estos casos institucionales es la sobrevaloración de la naturaleza y su “belleza” por encima de los factores humanos y culturales. Esto se manifestaba principalmente en las guías de turismo Peuser y en los audiovisuales institucionales de la década del ‘70, pero persiste hasta nuestro tiempo.

Consideramos que las representaciones institucionales dominantes del territorio del Parque Nacional Nahuel Huapi a lo largo de su historia no sólo construyen una apariencia de neutralidad, sino también una moral sobre la naturaleza y el territorio, una forma de vida correcta, un paisaje que se pretende civilizado, y que obtura cualquier posible alternativa en el sitio de la incorrección, de la anormalidad o monstruosidad.

Siguiendo a Bruno Latour, (2007) nunca hemos sido modernos, porque nunca se ha cumplido la Constitución que plantea la Modernidad. Esa Constitución cuyos pilares fundamentales son representados por el empirismo de Robert Boyle, sello del laboratorio científico y por Thomas Hobbes, con su *Leviatán* (1651). Esa Constitución moderna es la que separa los humanos de los no humanos. El poder científico, como encargado principal de representación de las cosas, debe demostrar la no humanidad de la naturaleza. Y el poder político, encargado de representar a los sujetos, debe demostrar la humanidad de lo social. “La modernidad nunca comenzó” (Latour, 2007, 77) afirma Latour, porque la Constitución que se propone deja de lado los híbridos, los monstruos, los mixtos, lo fronterizo. Y de estos híbridos es que se compone toda identidad, pero más evidentemente la Patagonia, territorio bi-nacional, de frontera, poblado de monstruos. Lo mixto es también la definición misma de naturaleza, indivisible, inclasificable. A lo largo de los distintos casos recorrimos estos mecanismos de abstracción y simplificación: el mapa oculta la complejidad de los territorios, el dibujo botánico naturalista aspira a un tipo ideal, a una planta ideal inexistente, la descripción de un bosque o un *arboretum* posee connotaciones morales y nombres del mundo de la política. Qué son estos ejemplos sino cruces de mundos, monstruosidades que no respetan las reglas que el propio paradigma científico moderno establece. La ficción del “como sí³³” del laboratorio científico y del contrato social, estalla en mil pedazos.

El arte institucional, acompañando el proceso político-económico colonial, se ha esforzado por delinear ciertas Patagonias dominantes: en un primer momento las exploraciones/colonizaciones europeas, luego las colonizaciones “internas”, llevadas adelante por los herederos de Europa, donde se construyó una Patagonia “vacía”, pura

³³ Theodore Roszak, en su libro *El nacimiento de una contracultura* (1981), desarrolla una crítica sobre el modo en que las ciencias se dirigen a su objeto de estudio. Observa como impera (sobre todo en las ciencias naturales) un “actuar objetivo”, al que llama “ideología de la objetividad”, allí opera un “como sí” (Maturana, 2015, Roszak, 1981, di Pasquo et al. 2019). Funciona como un pacto de credibilidad.

potencia, *tierra incógnita*³⁴, promesa de naturaleza fértil o destino turístico. Donde el habitante originario aparece como monstruo, otredad a ser transformada y civilizada, en el mejor de los casos, o aniquilada. Luego, en el colonialismo interno, aparece el espacio como “desierto” a civilizar. Se borran las huellas, se inventa el vacío, se llena de agencias naturales y disciplinadoras, donde animales y plantas aparecen como referencia moral del comportamiento, o donde se definen los límites fronterizos a través de una justificación materialista y la montaña es vista como barrera natural. Estas construcciones buscaron dar nombres, fijar identidades, clasificarlas para dominarlas. Del territorio al paisaje, de lo sublime a lo bello, del desierto al bosque. Del mapa con monstruos al mapa minimalista sin punto de vista, del autor situado al sujeto borrado o narrador omnisciente en la fotografía y el cine, en cada técnica de representación se niega el caos propio de la diversidad. Pero, en todos esos intentos de construir un Uno/Universal, en esa voluntad que pone la Modernidad por establecer la racionalidad científico-tecnológica como la principal visión del mundo, siempre ocurre una falla. El territorio de la Patagonia se nos escapa. Los paisajes están en conflicto, las capas de historia se superponen, dejan rastros. La naturaleza es desmesurada e inaprensible, su identidad transmutable y plural, al igual que nuestros intentos de representarla. Los distintos casos que hemos recorrido hacen aparecer –paradójicamente– lo que intentó ser invisibilizado: lo monstruoso, lo desmesurado, lo caótico.

En una sala del Museo de Ciencias Naturales de La Plata reza:

El mundo que habitamos no es simplemente una mezcla desordenada de entidades, ni una colección de componentes físicos interaccionando al azar, sino una disposición altamente organizada de materia y energía estructurada en distintos niveles de tamaño y complejidad. Desde los recónditos rincones del núcleo atómico hasta las más lejanas galaxias, encontramos orden. (Texto que acompaña la exposición permanente del Museo de Ciencias Naturales de La Plata, 2018).

Lo monstruoso es un significante vacío que se va desplazando históricamente. Desde Magallanes hasta Darwin, pasando por la Conquista del desierto de Roca, o la Comisión de límites de Frey y Moreno, aparecen distintas reactualizaciones de lo monstruoso en el territorio: lo excepcional debe volverse regla, lo bárbaro, civilizado.

³⁴ Carla Lois desarrolla el problema de la representación cartográfica de lo desconocido en su libro *Terrae incognitae. Modos de pensar y mapear geografías desconocidas* (2018).

Sea el abismo de lo sublime, sea nombrado desierto-vacío, sea espacio de frontera, custodiada por los Parques Nacionales en su “frágil” belleza. Un territorio monstruoso está siempre en peligro, el peligro mismo de la otredad. La contracara a la metáfora del monstruo es la metáfora del progreso, la civilización, en el caso que nos ocupa, la fijación del paisaje bello, diseñado a imagen y semejanza de Europa.

Nos proponemos entonces el desafío de pensar la posibilidad de estéticas monstruosas (términos, aparentemente, contradictorios) para abordar los paisajes patagónicos.

Los estudios de monstruosidad se enmarcan, principalmente, dentro de los estudios de Biopolítica y, en ese sentido, atraviesan distintas disciplinas como la ética/moral, la política, la estética. Como ya dijimos, el monstruo señala una ruptura, una excepción a la norma, ejemplo de esto son varias minorías sociales o identidades disidentes a la modernidad occidental, colonial y patriarcal. Ejemplo de esto son los territorios disidentes, mixtos, como las islas, las fronteras, los espacios que se presentan como bordes.

Desde una mirada estética, pensar lo monstruoso implica pensar la idea de belleza y de fealdad- que ha sido generalmente definida por oposición a lo bello (Eco, 2007)-. La belleza, bajo el modelo europeo ilustrado, es orden y equilibrio, una ley de proporciones matemáticas, lo apolíneo; y ese será el modo de ver que opera sobre los paisajes patagónicos. Convertimos el territorio en paisajes, y en ese gesto también inventamos la naturaleza. Para fundar la belleza apolínea es necesario establecer un límite, pero lo monstruoso no tiene fronteras definidas. Puede ser tanto el caos como el vacío: el espacio sublime a conquistar, el “desorden” y la barbarie territorial. La monstruosidad estética es la desproporción, lo inconmensurable, el caos, lo dionisíaco.

Si entendemos que el territorio patagónico como espacio de frontera es, por definición histórica y política, monstruoso, nos preguntamos ¿Es posible representarlo? ¿Cómo representar lo monstruoso si es aquello irrepresentable, aquello que se nos escapa? ¿Cómo sería construir un paisaje patagónico bajo una estética monstruosa?

En el recorrido histórico que realizamos en este primer capítulo observamos distintos tipos de imágenes que implican variadas técnicas. Imágenes y técnicas que fundaron la Nación argentina y la Patagonia argentina como región. Esta pequeña

genealogía de casos creó el suelo sobre el cual pretendemos hacer nuevas preguntas en torno a nuestro interés específico: las imágenes técnicas del arte actual y sus representaciones de la zona nahuelhuapeña. ¿Cuáles de todas estas Patagonias posibles retratan los artistas actuales? ¿Cuáles son sus influencias y herencias? ¿Qué estéticas e imaginarios predominan? ¿Se alejan de las construcciones realizadas por el arte institucional? ¿Inventan nuevas formas? ¿Es posible fotografiar y filmar un territorio monstruoso mediante cajas negras? ¿De qué modo?

Nos proponemos a continuación, transitar algunos debates de la filosofía de la técnica, distintas posiciones en torno las imágenes artísticas realizadas por cajas negras, para pensar, luego, de qué modo la fotografía y el cine/video artísticos pueden, o no, darnos nuevas perspectivas. Con este trabajo deseamos pensar un modo de relación entre artistas y paisajes que sea distinto a la propuesta presente en la cita de Sáenz Hayes con la que iniciamos este capítulo, donde nada se podía hacer desde el arte en este paisaje lacustre, tan hermoso e imponente, que sólo quedaba “mirar y marcharse”. Frente a eso, esperamos que la relación con el paisaje patagónico sea la de intervenir y habitar desde la forma monstruosa de conocimiento que permite el arte.

Capítulo dos - Dilemas filosóficos: la crisis de la experiencia y las imágenes artísticas realizadas con cajas negras

En el peligro está la salvación.

Friedrich Hölderlin

Introducción:

Este capítulo es un puente. Un camino para transitar la diferencia que se establece entre el arte institucional -que analizamos en el capítulo uno y el arte contemporáneo que analizaremos en los capítulos siguientes.

Este puente se basa en dos vertientes de la filosofía: la filosofía de la técnica y la estética. Por un lado, nos proponemos pensar un contexto más amplio en el cual se inscriben las representaciones del paisaje, esto nos lleva a reflexionar sobre lo que muchos filósofos han denominado “crisis de la experiencia”³⁵ en la Modernidad. Nuestra intención es, posteriormente, en los capítulos tres y cuatro, pensar este contexto en articulación con propuestas artísticas vinculadas al conocimiento situado (Haraway, 1995).

La segunda problemática está relacionada a la pregunta por la mediación de las cajas negras (Flusser, 2015), en el campo artístico, es decir, las cámaras fotográficas y cinematográficas. Recorreremos distintas posiciones sobre el vínculo entre artista/caja negra/obra, o la relación entre la representación y lo representado en el contexto de la reproductibilidad técnica (Benjamin, 2010) y la actual hegemonía de las imágenes digitales. Pretendemos que este capítulo sitúe las problemáticas filosóficas para el futuro análisis de nuestro corpus de arte contemporáneo en el territorio nahuelhuapeño, el cual será observado en comparación con los casos del arte institucional.

³⁵ Agamben, Heidegger, Benjamin, Adorno y Horkheimer, cada uno con su terminología, son algunos de los filósofos que han analizado este proceso.

La crisis de la experiencia en la Modernidad

A los fines de esta tesis y desde una mirada de la filosofía de la técnica, caracterizamos a la Modernidad como la época en la que adviene la “crisis de la experiencia”. Esta fue anunciada por distintos autores, como aquellos que pertenecieron a la Escuela de Frankfurt, como Benjamin, o Adorno y Horkheimer. Posteriormente, Giorgio Agamben (2007), retomó estos planteos, como parte de sus abordajes. El diagnóstico de la crisis de la experiencia busca dar cuenta del proceso vinculado a la idea de “desencantamiento del mundo” que propone, desde un enfoque sociológico, Max Weber (1919-2006). Como producto del proceso de racionalización que acontece en Occidente, se genera una autonomía entre esferas que antes se encontraban unidas, entre ellas: el arte, la magia, la ciencia, la naturaleza, la cultura, etc. Una idea similar ha sido trabajada por Caroline Merchant (1980) al proponer el concepto de “muerte de la naturaleza” para dar cuenta del desencantamiento y pérdida de mirada relacional en el proceso de construcción de conocimiento científico. Como hemos visto en el capítulo anterior mediante distintos casos, el proceso histórico de la representación de la región del Nahuel Huapi en el arte institucional implicó determinadas representaciones del territorio, muy asociadas a la dinámica de desencantamiento del mundo, donde lo que llamamos naturaleza es un objeto al servicio de los argumentos políticos.

Para retomar la pregunta por el arte en el contexto de la crisis de la experiencia partiremos de las reflexiones de Natalia Taccetta (2015) quien observa el diagnóstico del empobrecimiento de la experiencia que mencionan tanto Agamben (2003) como Benjamin (1987). En distintos momentos históricos ambos reconocen una incapacidad de comunicar los hechos cotidianos, ya sea por la celeridad de la vida moderna o los traumas de la vivencia de la guerra. Ambos observan cómo se pierde la posibilidad de transmitir la experiencia a las generaciones futuras. La lectura que hace Taccetta de estos autores nos conduce a considerar cómo el arte interpela los límites al modo de lenguaje que impone la Modernidad. El arte reconoce temporalidades no lineales, que no son continuas o ordenadas, rompiendo así el sentido común del devenir (Agamben 2003, Benjamin 1987).

Comenzaremos desarrollando la postura de Benjamin en torno a la experiencia ya que es un autor central en nuestra tesis. Para él una experiencia no es cualquier vivencia.

El concepto de experiencia se liga al de narración, incluye la capacidad de elaboración de lo vivido en la forma de un relato significativo para otros. La crisis de la experiencia es, entonces, la constatación del hecho de que “(...) una facultad que nos pareciera inalienable, la más segura entre las seguras, nos está siendo retirada: la facultad de intercambiar experiencias” (Benjamin, 2001, 112).

Seguiremos a Staroselsky (2015) quien postula que en Benjamin hay tres aspectos a tener en cuenta de la concepción de la experiencia. En primer lugar, es una elaboración, esto la diferencia de ser una mera recepción de datos, a la manera de la experiencia del empirismo. Benjamin diagnostica una crisis en la capacidad de articular los acontecimientos que meramente registramos. “La experiencia no se tiene pasivamente, sino que se hace activamente; no es del orden de lo contemplativo sino que es acción, en la medida en que implica una apropiación y una elaboración de la tradición” (Staroselsky, 2015, 2). En segundo lugar, la experiencia se aleja de la concepción moderna en la medida en que el sujeto que la realiza no es un sujeto individual sino un colectivo: en la práctica colectiva de la narración, la experiencia adquiere un carácter intersubjetivo. La concepción de narración, que aparece en su texto “El narrador” (Benjamin, 2010), no aparece como una “expresión” de las experiencias que se dan fuera de ella, en el seno de la interioridad del sujeto, sino como el espacio donde acontece su configuración misma como experiencia. Benjamin opone la narración a la información. “La narración no pretende, como la información, narrar el puro en-sí de lo acaecido, sino que la encarna en la vida del relator, para proporcionar a quienes escuchan lo acaecido como experiencia. Así en lo narrado queda el signo del narrador, como la huella de la mano del alfarero sobre la vasija de arcilla” (Benjamin, 2010, 5). Para Benjamin el rol del narrador se relaciona con la *memoria involuntaria* proustiana, ya que ésta también conserva las huellas de la situación en la que fue creada. Ahí Benjamin nos brinda una (otra) posible definición de experiencia: “(...) ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción en la memoria con elementos del pasado colectivo” (Benjamin, 2009, 5). Es decir, lo que recupera esa memoria no nos pertenece sólo a nosotros sino a una comunidad a la que pertenecemos. Esta propuesta es también valiosa para pensar en el campo del arte, y en el posible diálogo que pueden establecer las obras con su comunidad.

El tercer desplazamiento propuesto por Benjamin según Staroselsky es que la experiencia no es anterior al lenguaje ni está separada de él, sino que encuentra en el

lenguaje el medio que la hace posible, en tal medida que la mudez de los soldados que vuelven del campo de batalla es sinónimo, en “Experiencia y pobreza” (1933), de una incapacidad para hacer experiencia.

En un trabajo posterior, *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1939), Benjamin revisa a la filosofía en su búsqueda de apropiarse de la “verdadera” experiencia, esta es la denominada “filosofía de la vida”. Retoma al filósofo Henri Bergson, quien explora los vínculos con la memoria, y este es, a su vez, quien lleva al escritor Marcel Proust a reformular la memoria y conceptualizar la “memoria involuntaria”. En su libro *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), Proust explora las relaciones entre escritura, memoria y temporalidad e inventa una nueva concepción de la escritura respecto a una nueva construcción del tiempo. Nos dice Benjamin “La *memorie pure* de la teoría bergsoniana se convierte en él [Proust] en *memorie involontarie*. Desde el comienzo Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria, que se haya a disposición del intelecto.” (Benjamin, 1970: 4). La memoria voluntaria es aquella que nos proporciona informaciones del pasado que no conservan nada de este, la involuntaria en cambio, depende del azar, y es el único modo de conquistar algo de esa experiencia. Es decir, Benjamin rescata la propuesta proustiana en la que encuentra tanto el síntoma de la crisis de la experiencia, como el aislamiento de la tradición y el intento de recobrarla mediante la memoria involuntaria y la literatura, nos propone aquí un modo de volver a la experiencia mediante a la memoria involuntaria proustiana en la que advierte, sin embargo, un quiebre irreversible con la tradición.

Tomaremos a continuación los cruces que establece Jay (1999) quien va desglosando el significado del fenómeno de la experiencia siguiendo a distintos filósofos y reflexiona, especialmente, sobre el lamento que hace la Teoría Crítica respecto a su declive, el cual acontece por los horrores bélicos y tecnológicos de la Modernidad. Jay se pregunta “(...) ¿exactamente cuándo algo llamado experiencia entró en crisis? ¿Fue un evento o proceso histórico real, ocasionado por un trauma parecido a una guerra mundial, o se trata de algo más ontológico?” (Jay, 1999, 17). A su vez, para abordar la dimensión de este problema, que va más allá de los límites de una determinada postura filosófica, resulta necesario revisar también la filosofía de Martin Heidegger. Este filósofo indaga en alguna de estas preguntas, y si bien requiere un tratamiento particular que desborda nuestra tesis, la pensaremos a partir de los planteos de Jay y las posibles conexiones con

la Teoría Crítica, especialmente en relación a Walter Benjamin. “Sin tratar de fusionar a Benjamín con Heidegger, pues en varios aspectos eran muy diferentes, ambos compartían inclinaciones similares en el asunto de la experiencia. Ambos, por ejemplo, rechazaron privilegiar la “experiencia vivida” inmediata o *Erlebnis in Lebensphilosophie*; ambos estaban en contra de reducir la experiencia a una categoría epistemológica en sentido kantiano o empirista, y ambos estaban ansiosos por trascender el subjetivismo psicologista y de restaurar una noción de experiencia anterior a la separación entre sujeto y objeto.” (Jay, 1999, 22).

En un similar sentido, Analía Melamed nos permite reunir estos mismos autores respecto a la problemática de la experiencia: “(...) ligado al surgimiento de la ciencia moderna y a partir del giro cartesiano, la Modernidad privilegia el problema del conocimiento y realiza una suerte de equivalencia entre experiencia y experimentación científica, cuya estructura consiste en la contraposición entre un sujeto fundante y el mundo devenido en objeto para ese sujeto.” (Melamed, 2012:1) Es decir, la primacía del sujeto sobre el objeto. Para esta autora, aunque Benjamin y Heidegger son autores que se han visto enfrentados, hay punto de contacto en el sentido en que

(...) tanto Benjamin cuanto Heidegger, cada uno en sus términos, intentan recobrar lo que la ciencia y la filosofía modernas rechazan, esto es, la experiencia entendida en un sentido de más amplias posibilidades (...) sus respectivos pensamientos pueden considerarse como respuestas críticas a la reducción epistemológica que la modernidad hace de la noción de experiencia. (Melamed, 2012: 2).

Si bien cada autor desarrolla el tema desde su propio marco teórico, convergen en algunos puntos respecto a porqué acontece esta crisis: principalmente por el dominio del paradigma científico y la razón técnico-instrumental, en el caso de Heidegger menciona, por ejemplo, la física moderna. Para Heidegger la modernidad científica significa el punto más profundo del olvido de la pregunta por el ser, que caracteriza a la filosofía y la cultura occidental. De ahí que la subjetividad y el problema del conocimiento como cuestiones centrales de la Modernidad, son consecuencias del olvido de la pregunta por el ser propio de la filosofía occidental.

Como ya vimos anteriormente, desde Weber, y principalmente con la Escuela de

Frankfurt y su discusión con la propuesta de Kant, la dirección subjetivista y orientada hacia una racionalidad dominadora se relaciona con el surgimiento del modo de producción capitalista. Esto repercutió en una visión de la naturaleza como material de explotación, como objeto a ser conocido y dominado por un sujeto humano, tal como proponen Adorno y Horkheimer (1987). El capitalismo se liga también con el crecimiento de las ciudades, a la presencia cada vez mayor de las máquinas en la vida cotidiana y a la alienación que estas conllevan.

Los estudios patagónicos permiten anclar este debate al escenario que nos ocupa. Las contradicciones y apropiaciones de la modernidad se profundizaron en las dinámicas coloniales latinoamericanas (De Oto y Quintana, 2010), generando en la Patagonia una exacerbación que atravesó una representación que fundamentó subalternidad y dominio (Núñez et al 2019).

Heidegger es crítico de la metafísica de la subjetividad instaurada por la Modernidad, del vínculo sujeto/objeto propio de la relación de conocimiento y dominio, lo cual impide la relación originaria humano/mundo, el acceso a la verdad como desocultar del ser. Este filósofo reflexiona entre muchos otros aspectos, sobre la técnica como modo dominante de vincularnos con el ser en la Modernidad, esto establece un vínculo provocante con la naturaleza. El mundo se volvió objeto, imagen, representación, un recurso disponible a nuestro conocimiento y dominio.

En su conferencia *La pregunta por la técnica* (1994) Heidegger nos advierte sobre la aparente neutralidad de la técnica moderna, y afirma que “(...) la esencia de la técnica no es algo técnico” (Heidegger, 1994, 55). Discute contra dos ideas o definiciones de la técnica: la instrumental y la antropológica. La primera dice que la técnica es un medio para un fin, la otra que la técnica es simplemente un hacer del hombre. Según Heidegger, si bien estas definiciones son correctas no nos permiten llegar a la esencia de la técnica moderna. Porque “La técnica no es, pues, simplemente un medio. La técnica es un modo del desocultar. Si prestamos atención a eso, entonces se nos abrirá un ámbito completamente distinto de la esencia de la técnica. Es el ámbito del desocultamiento, esto es, de la verdad, del veri-ficar.” (Heidegger, 1994, 60). Y continúa “El desocultar dominante en la técnica moderna es un provocar que pone en la naturaleza la exigencia de liberar energías, que en cuanto tal, pueden ser explotadas y acumuladas.” (Heidegger,

1994, 62). Para este autor este desocultar tiene el sentido de la pro-vocación. De este modo la naturaleza se nos presenta como lo dispuesto. “Dispuesto significa el modo del desocultar que impera en la esencia de la técnica moderna y que, él mismo no es nada técnico.” (Heidegger, 1994, 66). Este filósofo nos invita a volver a los griegos pre-socráticos, la filosofía que daba lugar al *ser* y que luego, desde Sócrates y Platón, es reemplazada por la obsesión con el *ente*. La transformación de la naturaleza en un bien económico, la naturaleza “desocultada” propulsada por el capitalismo, hace caer el modelo pre-aristotélico. Se rompe así la visión del ser humano como unidad armónica ensamblada a la naturaleza. Sucede un "exilio" de la naturaleza, una "salida del paraíso".

Consideramos fundamental esta perspectiva de Heidegger porque de aquí se desprende el considerar al paisaje como una consecuencia del predominio de la técnica, como un evento propio de la sociedad moderna ocularcentrista (Jay, 1999), ya que la conformación de un paisaje implica una forma de racionalidad que se despliega en la Modernidad.

A propósito de eso, es necesario recordar que Heidegger define a la Modernidad como “la época de la imagen del mundo”, allí la naturaleza deviene representación, paisaje, objeto a dominar, por parte del sujeto fundante. De hecho, como ya mencionamos, el paisaje como género de representación pictórica se desarrolla por el siglo XVII aproximadamente, por lo tanto supone el horizonte de la Modernidad. Heidegger nos invita a pensar en este paso previo a la representación artística, la representación de la sociedad moderna sobre la naturaleza en tanto paisaje.

Para finalizar con este panorama de la crisis de la experiencia, revisaremos al filósofo italiano Agamben (2007) quien parte del ya mencionado diagnóstico realizado por Benjamin acerca de la pobreza de experiencia. Si en ese entonces la falta de experiencia se debía a la catástrofe causada por la guerra, en “Infancia e Historia” (2007) Agamben nos trae a la actualidad y anuncia como al hombre contemporáneo se le ha expropiado la posibilidad de tener o transmitir experiencia. Declara que la experiencia de la vida moderna ha dejado de ser verdadera experiencia y propone volver a la pregunta sobre el modo en que se experiencia el lenguaje o los lenguajes. “En este sentido, Agamben interpreta la “destrucción de la experiencia” como el resultado de no advertir que la esencia de la experiencia no es la consciencia, sino el lenguaje”. (Taccetta,

2015,236). Si bien las experiencias existen, se efectúan fuera del hombre. “(...) basta perfectamente con la pacífica existencia cotidiana en una gran ciudad. (...) El hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un fárrago de acontecimientos-divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros-sin que ninguno se haya convertido en experiencia.” (Agamben, 8, 2007). Parte entonces de la pregunta: ¿Es todavía capaz el hombre moderno de tener una experiencia o debe ya considerarse la destrucción de la experiencia como un hecho consumado?

Agamben también entiende que parte de la causa de esta destrucción es el proyecto de la ciencia moderna que contempla dentro de sí la expropiación de la experiencia, porque desconfía de ella. La mirada del empirismo, encarnada en Francis Bacon, es un ejemplo de esto: se define la experiencia como un “laberinto” o una “selva” en la que debemos “poner orden”. Una concepción que, como vimos en el capítulo anterior, fue la dominante en los procesos de colonización del territorio patagónico que intenta ser civilizado y desmonstrificado. “En su búsqueda de la certeza, la ciencia moderna anula esa separación [entre experiencia y ciencia] y hace de la experiencia un lugar -el “método”, es decir, el camino-del conocimiento.” (Agamben, 2015, 17). Por esta razón Agamben condena esta refundación de la experiencia y su igualación a la experimentación científica.

Propone en cambio una teoría de la experiencia que es una teoría de la infancia, lugar de origen humano, es algo de donde siempre se está cayendo, hacia el lenguaje y hacia el habla, es decir, debe situarse antes del lenguaje, cuando la experiencia es “muda”. Según Agamben infancia y lenguaje se autoimplican y retroalimentan. Para Jay, Agamben “(...) Apunta que una noción robusta de experiencia, que nos pone en contacto con el absoluto y es anterior a la repulsión de la vida dañada, en última instancia deriva de una fantasía de infancia recobrada que él define como el periodo de la existencia humana antes del lenguaje y anterior a la historia.” (Jay, 1999, 32).

Según este filósofo, la unión entre ciencia y experiencia es ya un imposible, para él la poesía moderna, cuyo ejemplo más emblemático es el poeta Baudelaire, se funda justamente en la carencia de la experiencia, donde el “shock” y lo “nuevo” son las sensaciones de vida. Es así como el procedimiento del extrañamiento, desarrollado principalmente por las vanguardias artísticas rusas, se vuelve un modo ejemplar de lo

poético donde lo “inexperimentable” es el nuevo lugar común. Pero al mismo tiempo, los desarrollos de máquinas de imágenes, como el cinematógrafo o la cámara fotográfica, traerán nuevos desafíos filosóficos al campo del arte esto se manifiesta, por ejemplo, en el cineasta Dziga Vertov, quien, como veremos más adelante, va a llevar una propuesta de multiplicación de lo experiencial a través de las virtudes de la cámara cinematográfica.

“Recuperar la experiencia” o ampliar el campo de lo experiencial parece ser la propuesta -podríamos pensar quizás romántica o nostálgica- de los autores que revisamos, ya sea añorando la lectura en voz alta u observando la pérdida de la experiencia aurática frente a la obra de arte, como veremos que plantea Benjamin, o con las vivencias del *flâneur* en la ciudad moderna, como aparece en algunos poemas de Baudelaire, o también, postulándose contra el dominio del mundo, que se da con la separación sujeto-objeto como advierte Heidegger (1994). A continuación, buscaremos pensar algunas posturas filosóficas en torno a la mediación técnica en el arte en este contexto de la crisis de la experiencia.

La mediación técnica: las cajas negras en el campo del arte

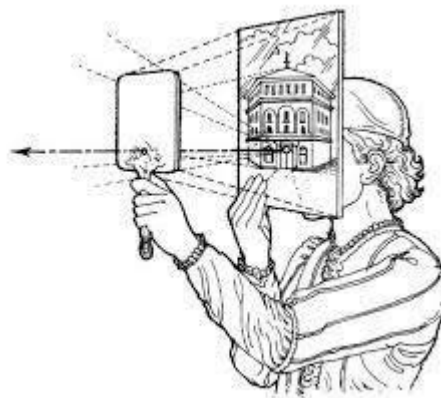
Entenderemos a lo técnico en un sentido amplio, es decir no sólo como como máquinas, sino también como dispositivo que comprende procesos de racionalización y modos de hacer, desde la forma occidental de medir el tiempo hasta la cadena de montaje. En nuestra tesis nos interesa pensar el cruce de la crisis de la experiencia en vínculo con las técnicas de visualidad y cómo estas afectan el modo de construir el paisaje a través del arte en Patagonia. En tanto la fotografía y el cine son dispositivos que revolucionaron los modos de ver y de producir imágenes en la Modernidad, comenzaremos planteando el campo de desarrollo de este problema.

A pesar de esto, consideramos que en la actualidad el arte puede ser un espacio de restitución de la experiencia perdida, o, en términos weberianos, un lugar para el reencantamiento del mundo. Un espacio donde las esferas ya no están escindidas, donde los lenguajes poseen otra lógica, la de la ambigüedad, la del secreto (Grüner 2006). Ésta es la premisa que guía el recorrido de este capítulo y los siguientes, donde analizaremos

el corpus de obras de arte contemporáneo. A partir de los resultados ya presentados en el capítulo anterior, observamos cómo ciertas representaciones del paisaje, consolidadas en lo que hemos denominado arte institucional, mediante distintos recursos estéticos han estabilizado una idea de paisaje acorde a este desencantamiento, o crisis de la experiencia.

A continuación, deseamos tomar algunos antecedentes claves de la historia del arte occidental para pensar este problema de la representación técnica.

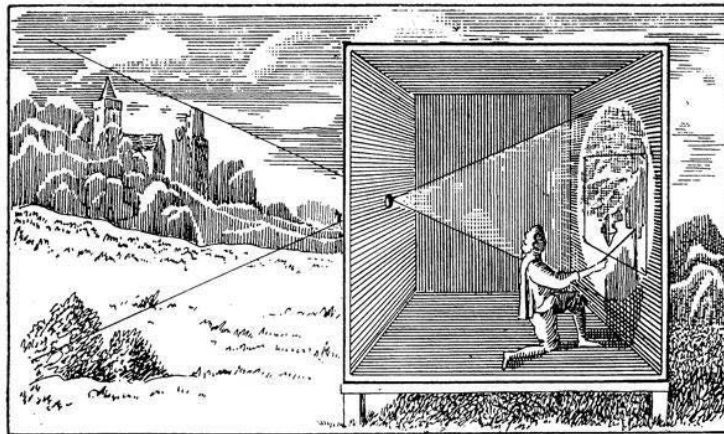
Filippo Brunelleschi (Florencia, 1377- 1446) es considerado como el “descubridor” de la perspectiva lineal mediante un método matemático y científico. Su objetivo es imitar un espacio tridimensional en una superficie plana tal y como sería contemplado por el ojo humano. Esta labor tiene algunos precedentes como Giotto. La técnica de Brunelleschi consiste en que todas las líneas del dibujo convergen en un mismo punto de fuga, creando una sensación de profundidad. Respecto al paisaje en el campo de la pintura, el pintor flamenco Joachim Patinir (1480-1524) es considerado el “padre del paisaje” por el protagonismo que le otorga en sus cuadros. Dado el contexto histórico, sus inmensas vistas se apoyaban en temas religiosos. Posteriormente, en el siglo XIX, las fotografías producirán la perspectiva cónica mediante un elemento fotosensible que recoge la imagen proyectada desde el foco de una lente. Podemos pensar que el desencanto del mundo se vinculó a la adopción privilegiada de una perspectiva estética.



El experimento de Brunelleschi



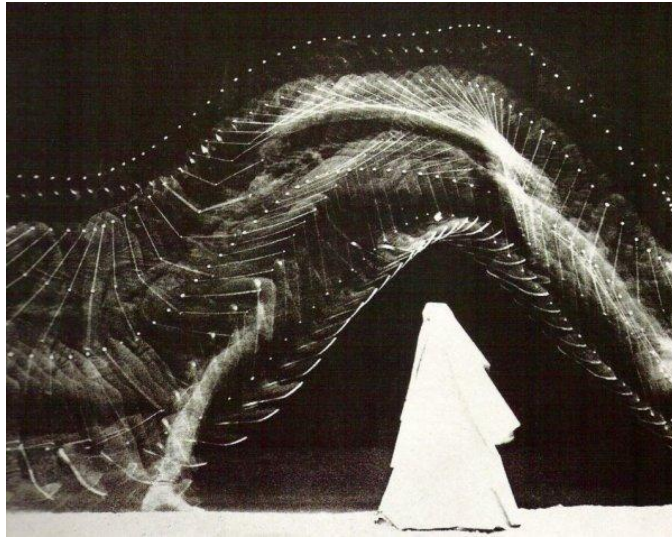
“Caronte cruzando la laguna estigia”(1520-24) J.Patinir



Cámara oscura

La fotografía, sigue esta convención y reproduce esta perspectiva. Pero al mismo tiempo, en sus inicios, hubo algunos experimentos como el de el fisiólogo Étienne Jules Marey que rompen con la representación en perspectiva. La cronofotografía inventada por Marey logra capturar e imprimir el movimiento en varios cuadros.

Para una mirada educada en la perspectiva renacentista, las cronofotografías de Marey eran difíciles de decodificar. El encuadre ya no encierra un único instante y un espacio singular sino que está poblado por variaciones de una figura que ocupa diferentes posiciones en diferentes momentos. Marey hace estallar la unidad espacio temporal del encuadre y nos hace aceptar la multiplicidad de configuraciones del movimiento dentro de un marco que, aunque permanece fijo, se ha vuelto dinámico. (Oubiña, 2009, 68).



Cronofotografía de Marey

Como vimos anteriormente, la fotografía fue uno de los dispositivos privilegiados desde el cual se dio a conocer el paisaje patagónico. Este espacio desconocido, descrito como sumergido en una “geografía oscura” (Lema y Núñez, 2019), se “descubre” a los ojos del país a partir de fotografías que buscan evidenciar tanto el potencial de la promesa, como el riesgo de que permanezca en manos de los pobladores nativos. Como vimos en el capítulo anterior, esta trama de supuestos se visibilizó apelando a la idea de “desierto” y a la desaparición de las propias culturas que fotografiaba (Mailhe, 2010).

En este mismo sentido, Cortés-Rocca (2011) abordaba el paisaje patagónico desde el campo de las fotografías y la literatura producidas en el marco de la Conquista del desierto. Siguiendo a Simmel (1996), considera al paisaje como un recorte, como una intervención sobre la naturaleza, un fragmento que construye una nueva totalidad. “El proceso de transformación de la Naturaleza en paisajes, el mismo tiempo, un modo particular de percibir y representar-y por lo tanto, de subjetivizar la geografía-así como un modo de actuar sobre el espacio.” (Cortés-Rocca, 2011,106). Es decir, el paisaje en su conformación es ya mediado por el dispositivo de nuestro “modo de ver” (Berger, 2000). La autora plantea que, aunque suene paradójico, el paisaje es anti natural. “La emergencia del paisaje es resultado de un ejercicio de violencia del sujeto (...) capaz de parcelar una totalidad que no puede ser fragmentada” (Cortés-Rocca, 2011, 198) porque se recorta la naturaleza como unidad. A ello podemos agregar que el paisaje es un concepto propiamente moderno, en tanto es relación de un fragmento y una nueva totalidad de una configuración de una naturaleza escindida de la sociedad (Merchant 1980, Plumwood

1996, Haraway, 1999, Adorno y Horkheimer, 1987, Weber, 1919), que a partir de esta escisión deviene en instrumentalizable, permitiendo el reconocimiento de naturaleza “anti-natural”, que Cortés-Rocca denuncia.

Volviendo a nuestras preguntas filosóficas, si, como lo hace Cortes-Rocca, consideramos que cada acto de representación visual del territorio/paisaje -ya sea con dispositivos técnicos, cajas negras o sin ellos- es una forma de mediación y un recorte, nos preguntamos: ¿No funciona ya nuestra mirada como un dispositivo técnico? Si historizamos las respuestas que se han dado a este interrogante, podemos pensar, muy a grandes trazos que, desde la perspectiva de la teoría kantiana del conocimiento, nuestra experiencia posible de los objetos es el resultado del condicionamiento de nuestras facultades, que ordenan el material sensible de acuerdo a las formas de la sensibilidad y las categorías del entendimiento. De modo que los objetos que conocemos no son la “realidad”, sino el producto de síntesis que realiza nuestra razón, esta perspectiva es desarrollada en su libro *Crítica de la razón Pura*, (2003). Si bien por razón Kant entiende una facultad universal, no reducible a ninguna cultura ni momento histórico. Posteriormente, Theodor Adorno y Max Horkheimer (1987) plantean una interpelación a esta idea como parte de un programa que se propone discutir la Modernidad. Así, en su capítulo “La industria cultural” de su libro *Dialéctica del iluminismo*, reinterpretan la concepción kantiana de una estructura a priori del sujeto que posibilita la experiencia en términos de la industria cultural. No es la razón como facultad humana de conocimiento, sino que es el sistema de los medios de producción de cultura -cine, radio, revistas, televisión- el que organiza para las masas la experiencia del mundo. Así, en el desarrollo del capitalismo, la racionalidad técnica se expande a todas las esferas de la vida, incluyendo el campo del ocio y la cultura. Se desarrolla formas pre establecidas de percepción y, en este sentido, plantean que

La tarea que el esquematismo kantiano había asignado aún a los sujetos —la de referir por anticipado la multiplicidad sensible a los conceptos fundamentales— le es quitada al sujeto por la industria. *La industria realiza el esquematismo como el primer servicio para el cliente.* Según Kant, actuaba en el alma un mecanismo secreto que preparaba los datos inmediatos para que se adaptasen al sistema de la pura razón. *Hoy, el enigma ha sido develado.* Incluso si la planificación del mecanismo por parte de aquellos que preparan los datos, la industria cultural, es impuesta a ésta por el peso de una sociedad irracional —no obstante toda

racionalización—, esta tendencia fatal se transforma, al pasar a través de las agencias de la industria, en la intencionalidad astuta que caracteriza a esta última. *Para el consumidor no hay nada por clasificar que no haya sido ya anticipado en el esquematismo de la producción.* (Adorno y Horkheimer, 1987, 151).

Esta modificación que realiza la industria cultural es central a nuestro debate, porque se rompe la ilusión de una materialidad trascendente. De aquí se infiere que la percepción no es sólo subjetiva, sino también social y cultural, porque, tal como vimos anteriormente con el breve fragmento del cuento de Ricardo Piglia y con los planteos de Berger, tenemos puestos nuestros “anteojos culturales”. Consideramos entonces que cada representación es también, un acto de construcción y creación de lo representado, pero, que, a su vez, lo representado, no es meramente un objeto inerte o pasivo, sino que tiene su propia capacidad de agencia. Este punto ha sido especialmente desarrollado desde la perspectiva a-moderna (Latour 2007, Haraway 1995, 1999), desde la cual se plantea que la Modernidad es una forma de ver, no un acontecimiento.

Retomando los cruces realizados por Jay y por Melamed, entre Heidegger y Benjamin, deseamos regresar a este último autor, porque nos lleva al terreno de la mediación técnica pensando sus implicancias en el campo artístico. Benjamin es uno de los primeros autores que reflexiona sobre la historia de la fotografía y el cine, y que plantea los dilemas que instauran en el campo del arte. Si bien comparte algunos lineamientos con los otros autores, realiza un recorrido más específico en relación al concepto de experiencia. En diferentes textos analiza los cambios ligados a los avances de la técnica, la vida en las ciudades y la gran guerra acontecidos en Europa a principios del siglo XX, pero en el texto “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (2010) es donde plantea su postura frente a la fotografía y el cine. Benjamin posee una posición ambivalente frente a estas nuevas técnicas de producción de imágenes. Por momentos parece tener una mirada nostálgica y romántica, pero también ve en ellas la potencia de una democratización del arte.

La fotografía llegó al mundo como una promesa: ser una herramienta que permite un modo más preciso de registrar la experiencia humana. En sus inicios, con el género del retrato. Volviendo a la famosa frase de Picasso, la fotografía “liberó” a la pintura de su mandato realista y mimético, gracias a ella los pintores pudieron dedicarse a la

abstracción. Posteriormente, en 1888, con la invención de las cámaras *Kodak*, aparece la posibilidad de un modo fácil, barato y cotidiano de registrar situaciones. Hoy en día, con la accesibilidad de cámaras digitales y celulares podemos decir que se da un “exceso de registro”, una sobreabundancia de imágenes. Respecto de esto, Benjamin parte de una concepción materialista de la estética y en su texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2010 [1936]) encarna posiciones dicotómicas acerca del nacimiento de la técnica fotográfica. La invención de la fotografía primero, y del cine después, hicieron que el valor exhibitivo sustituyera al valor cultural de las obras. Es decir, hicieron que cobre más relevancia la masividad y facilidad de acceder a los materiales artísticos, esto genera la democratización del campo del arte, pero, al mismo tiempo, genera una pérdida del lado experiencial. Lo que se pierde es el encuentro con la obra única. Su definición de “aura” apunta a ese encuentro. Si bien hay más de una definición presente en su texto acerca de qué es el “aura” podemos entenderla bajo la metáfora espacial como “una lejanía” (2010) –por más cercana que pueda estar- y bajo la metáfora temporal como el “aquí y ahora” (2010), lo irreplicable de ese momento frente a la obra de arte. Sin embargo, algo de esa experiencia aurática, advierte Benjamin, sobrevive en la fotografía con el género del retrato.

A su vez, hacia el final de su texto plantea una posición política respecto a esta: la politización del arte, en respuesta a la estetización de la política. Esta última es fruto del análisis que Benjamin realiza del fascismo, especialmente en el manejo que se hace de las masas: los desfiles, la festividad de los deportes, los actos y manifestaciones masivas organizados por el Tercer Reich en donde se hacía una utilización regresiva de la técnica ya que reponía prácticas culturales y las masas autoalienadas experimentaban, según Benjamin, un goce estético de primer orden, de este modo la belleza se vincula estrecha y peligrosamente a la guerra. Un ejemplo de esto son las películas realizadas por la cineasta alemana Leni Riefenstahl. En su película *Olympia* (1936) registra los Juegos Olímpicos de Berlín en la Alemania nazi. Aquí se ven los usos de la técnica cinematográfica al servicio de la propaganda política. Sin embargo, Benjamin deja abierta la posibilidad de concebir otro tipo de relación entre arte y política. Su propuesta es que el comunismo debe responder al fascismo con la politización del arte.

Esta posición política en torno a las imágenes nos hace pensar en los casos analizados del arte institucional, en cómo, salvando las distancias, las guías Peuser del

peronismo y los videos institucionales de los años '70 han construido una estetización del paisaje que, sin dudas, estaba atravesada por un proyecto político y económico en favor del turismo. En los capítulos siguientes, cuando analizamos nuestro corpus de obras artísticas, buscaremos ver cómo aparece el problema de la "estetización de la política" o del territorio.

Giorgio Agamben también piensa la crisis de la experiencia vinculada a la mediación técnica, específicamente en relación a la invención del cine. En otro de sus textos estéticos "Notas sobre el gesto" (2002 [1996]) realiza un rastreo de la pérdida de los gestos en la sociedad occidental, y declara que, a finales del siglo XIX la burguesía occidental "(...) había perdido ya definitivamente sus gestos" (Agamben, 2002, 47). A lo largo del siglo XIX aparecen distintos síndromes del gesto, con la aparición de trastornos como los tics, movimientos espasmódicos, el tourettismo etc. Estos nos hablan de una "catástrofe del gesto" o de una caída de ciertos mecanismos de su representación que nos lleva a la pregunta por la elaboración y registro de imágenes, un punto que es especialmente relevante para el filósofo italiano. Agamben vincula este proceso al cine, este es el espacio donde busca reencontrar los gestos perdidos.

El cine realiza dos movimientos: por un lado, registra esa pérdida y por el otro intenta reapropiarse de lo que ha perdido. La propuesta del cine es la posibilidad de capturar el tiempo, atrapar lo efímero, pero, paradójicamente lo hace fijándolo, es decir, inmovilizándolo.

Toda imagen está animada por una polaridad antagónica: por una parte, es la reificación y la anulación de un gesto (es la imagen como máscara de cera del muerto o como símbolo); por otra, conserva intacta su *dynamis* (...). El primer polo corresponde al recuerdo del que se adueña la memoria voluntaria; el segundo, corresponde a la imagen que surge como epifanía de la memoria involuntaria. Y mientras que la primera de ellas vive en un aislamiento mágico, la segunda se prolonga siempre más allá de sí misma, hacia un todo del que forma parte. (Agamben, 2002: 52).

En este sentido, Agamben afirma que "El elemento del cine es el gesto y no la imagen". (Agamben, 2002:52) y su misión sería devolver a las imágenes a la "patria del gesto", y es por esta razón que nos dice que el cine pertenece a la esfera de la ética y de

la política.

Como vimos en el recorrido de esta primera mitad del capítulo, los filósofos mencionados abordan distintos aspectos de la crisis de la experiencia, la mediación técnica y sus consecuencias para el campo artístico: pensando el paisaje como un elemento técnico, propio de lo moderno, parte del proceso de desencantamiento del mundo. Hemos visto cómo la crisis de la experiencia y la mediación técnica cambiaron el modo de narrar, de comunicarnos y de vivir la memoria y por último, hemos observado cómo el cine y la fotografía modificaron la producción y recepción de imágenes, tanto en el campo del arte como fuera de él.

A continuación, deseamos hacer un mapeo de distintas posiciones en torno a los debates sobre los dispositivos técnicos en el arte, estas posturas son representativas y nos iluminarán el análisis de nuestro corpus artístico de los capítulos siguientes.

Debates y posiciones sobre los dispositivos técnicos en el arte:

El diagnóstico de algunos filósofos sobre la denominada crisis de la experiencia nos lleva a preguntarnos: Los dispositivos técnicos de las cajas negras en el campo del arte ¿son parte intrínseca de este cambio, vienen a reforzarlo? ¿Cómo influye la utilización de las cajas negras, en la creación y recepción de la obra según los distintos autores? ¿Qué tipos de experiencias habilitan? ¿Pueden restituir algo de esa experiencia perdida...? Estas preguntas han suscitado grandes debates en el interior del campo de la estética, desde la invención de la fotografía y el cine han aparecido distintas posiciones sobre si éstos pueden ser considerados, o no, arte y en tal caso, cuáles serían sus especificidades en el campo de la creación artística.

Desde la invención de la fotografía con Nicephore Niepce (1826) y Louise Daguerre (1839), posteriormente, con las primeras experimentaciones en cronofotografía, que realizaron Étienne Jules Marey (1873) y Edward Muybridge³⁶ (1872-1878), hasta el nacimiento del cinematógrafo (1895-1896) con los hermanos Lumiere y Thomas Edison, ha habido distintas reacciones en el campo del arte ante estos nuevos dispositivos

³⁶ Para más información se puede consultar el libro de David Oubiña *Una juguetería filosófica: cine, cronofotografía y arte digital*. (2009).

de producción de imágenes. Como muestra Oubiña:

Al menos en una primera instancia la belleza del invento [de la fotografía] sólo puede buscarse en su objetividad: la fotografía no copia el objeto sino que lo captura. No lo *representa* (no lo sustituye) sino que lo *re-presenta* (vuelve a hacerlo presente). En ese momento, Auguste Rodin afirmó indignado: “Es el artista el que dice la verdad y la fotografía la que miente, porque el tiempo no se detiene”. (Oubiña, 2009, 73).

Si bien algunas posiciones como la de el escultor Rodin manifestaron un rechazo o desprecio, otros artistas festejaron las nuevas posibilidades de las máquinas de visión y creación de imágenes. Pero sin dudas hubo distintas preguntas que aparecieron ante el nuevo contexto técnico: ¿Pueden la fotografía y el cine ser considerados arte? ¿Qué relación establecen con la realidad y con los artistas? ¿Vienen a reemplazar al realismo de la pintura? Aunque muchos de estos interrogantes iniciales nos parecen hoy muy desactualizados, deseamos realizar un recorrido histórico por algunos autores que han tomado posición frente a estos dilemas tanto en cine/video como en fotografía y ver como hacen eco en nuestra época. A continuación, recorreremos algunas posiciones representativas de estos debates.

A- Marcel Proust: la experiencia amplificada por la técnica³⁷

La técnica incide en las formas de tener experiencias, parte de estas reflexiones están presentes en la obra literaria y filosófica de Marcel Proust *En busca del tiempo perdido* (1913). Allí menciona algunas situaciones que dan cuenta de su posición frente a la técnica. Tomaremos dos fragmentos de esta novela: uno donde Proust piensa como el ferrocarril modifica la percepción visual y la experiencia misma del viaje, y la otra donde toma al aparato telefónico en una conversación entre el personaje principal y su abuela. Si bien ambos casos no se refieren al cine o fotografía, nos interesa ver cómo la técnica aparece como un elemento que amplía las posibilidades de experiencia, como una extensión del cuerpo, en el caso del teléfono, o como un condicionante de sus movimientos y su percepción visual, en el tren.

³⁷ Este apartado fue sugerido por mi co directora Analía Melamed quién trabaja estos ejemplos en su artículo "*Marcel Proust, El papel del arte en la constitución de la experiencia*" (inédito).

Y tan pronto como nuestra llamada ha resonado en la noche llena de apariciones, a la cual sólo nuestros oídos se abren, un ligero ruido –un ruido abstracto, el de la distancia suprimida-, y la voz del ser querido se dirige a nosotros. (...) después hablé, y al cabo de unos instantes de silencio, súbitamente, oí aquella voz que sin razón creía conocer tan bien, porque hasta entonces, *cada vez que mi abuela había hablado conmigo, yo había seguido siempre lo que ella me decía en la partitura abierta de su rostro en que los ojos entraban por mucho, mientras que su voz, propiamente, la escuchaba hoy por vez primera.* (...) frágil a fuerza de delicadeza, parecía en todo momento pronta a quebrarse, a expirar en un puro raudal de lágrimas; además, al verla cerca de mí, sola, sin la máscara del rostro, *noté en ella, por vez primera, las penas que la habían agrietado en el curso de la vida.* (...) pero entonces ocurrió que, dejándome más solo aún, cesé súbitamente de percibir aquella voz. Mi abuela ya no me oía, ya no estaba en comunicación conmigo, habíamos cesado de estar el uno frente al otro, de ser audibles el uno para el otro, yo seguía interpeándola a tientas en la noche, sintiendo que también debían de extraviarse las llamadas de ella. [el subrayado es nuestro]. (Proust, 1991, Tomo III pp. 151, 152, 153).

Este fragmento observa como la percepción auditiva generada por el teléfono separa el rostro de la voz. Una vez más vemos cómo en contexto de la crisis de la experiencia, acontece el desencantamiento del mundo, la fragmentación de lo que estaba unido. La disección y el fragmento son elementos claves para pensar en la relación con la técnica moderna, el personaje de Proust obtiene una experiencia de esa voz en primer plano lejos de “la partitura abierta de su rostro”, esa nueva percepción auditiva revela cierta novedad y verdad de su abuela, ya que le permite notar por vez primera “las penas que la habían agrietado en el curso de la vida”. Es decir, la técnica no sólo transforma el modo de percepción, sino también agrega nuevos matices.

En el siguiente fragmento, realiza una observación similar respecto a cómo el viaje en tren modifica el modo de ver:

En los largos viajes en ferrocarril la salida del sol es una compañía, como lo son los huevos duros, los periódicos ilustrados, los naipes y esos ríos donde hay unas barcas que hacen esfuerzos inútiles por avanzar. En el mismo instante en que pasaba yo revista a los pensamientos que me llenaban el ánimo durante los minutos precedentes (...), vi en el cuadro de cristal de la ventanilla, por encima de un bosquecillo negro, unas nubes festoneadas, cuyo suave plumón tenía un color rosa permanente, muerto, de ese que no cambiará, como el color rosa ya

asimilado por las plumas de un ala o por el lienzo al pastel donde le puso el capricho del pintor. Pero yo sentí que, por el contrario, aquel colorido no era inercia ni capricho, sino necesidad y vida. Pronto fueron amontonándose detrás de él las reservas de luz. *Cobró vida, el cielo se fue pintando de encarnado y yo pegué los ojos al cristal para verlo mejor, porque sabía que ese color tenía relación con la profunda vida de la naturaleza; pero la vía cambió de dirección, el tren dio vuelta, y en el marco de la ventana vino a sustituir a aquel escenario matinal un poblado nocturno con los techos azulados de luna y con un lavadero lleno de ópalo nacarino de la noche, todo abrigado por un cielo tachonado de estrellas; y ya me desesperaba de haber perdido mi franja de cielo rosa, cuando volví a verla, roja ya, en la ventanilla de enfrente, de donde se escapó en un recodo de la vía; así que pasé el tiempo en correr de una a otra ventanilla para juntar y recomponer los fragmentos intermitentes y opuestos de mi hermosa aurora escarlata y versátil y llegar a poseerla en visión total y cuadro continuo.* (Proust, 1991, Tomo II, 15, 16) II, 260, 261) [el subrayado es nuestro].

Proust nos habla de cómo este medio de transporte lo obliga a modificar la percepción, su mirada y su cuerpo en relación a ella. Ya no percibe el paisaje como una totalidad, sino de modo fragmentario, como si fuera un montaje cinematográfico, que se da por la conjunción de distintos planos (es curioso pensar como el vínculo entre el cine y el tren se encuentra desde los inicios del cinematógrafo creado por los hermanos Lumiere en 1895, que lo registran en una de sus primeras filmaciones). La ventanilla del tren actúa como encuadre, su ritmo y velocidad marcan la forma de mirar, como los anteojos del cuento de Piglia que fundaban un nuevo modo de ver, el viaje en tren determina la forma de percibir la naturaleza, convertida en un tipo específico de paisaje³⁸.

B- Dziga Vertov: ¡Entusiasmo!

Al igual que la fotografía, el cine nace ambivalente: es arte y es ciencia, es vida y es máquina, es potencialmente revolucionario y *statu quo*. El cine abarca términos que suelen oponerse, que suelen estar separados en las esferas propuestas por la modernidad. Esa es su maldición y a la misma vez, su potencia. Jean-Louise Comolli (2007) muestra como la hibridez se presenta desde el nacimiento del cine: “En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras” (Comolli, 2007, 212), desde sus inicios está presente una doble pulsión: por un lado, el registro

³⁸ El tren, como pantalla moderna desde la cual ver el mundo, fue reconocido por Núñez (2015), en el análisis de la revista “En viaje”. Allí observa como el traslado en tren es el modo de modernizar la mirada, son los “anteojos” de las poblaciones urbanas invitadas a recorrer las tierras patagónicas.

documental de los hermanos Lumiere, por el otro las animaciones fantásticas de Georges Méliès.

Un ejemplo de la politización del arte en sentido benjaminiano puede ser el cineasta soviético Dziga Vertov (1896-1954). Este cineasta es una figura que logra condensar estas dicotomías, ya que tiene pretensión artística, explora nuevos modos estéticos, inventa el montaje de los intervalos, crítica el cine dominante del momento, el cine de ficción, y al mismo tiempo, cree en la potencia de la máquina, funda el movimiento del “Cine-ojo” creyendo y entendiendo a la cámara como extensión y perfeccionamiento del cuerpo humano. Su propuesta y su manifiesto *Del Cine-ojo al radio ojo* (1920) podríamos pensarlos como un antecedente a la celebración de la unión entre hombre y máquina que, posteriormente, será desarrollada en el manifiesto cyborg de Haraway (1995) en el cual se define a esta “identidad” como “un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995: 253).

Vertov pretende contribuir con la ayuda de la técnica a la revolución soviética, considerando que, entre otros objetivos, el cine tiene que posibilitar que todos los obreros del mundo se vean mutuamente:

El obrero de textil debe ver al obrero de una fábrica metalúrgica mientras está fabricando la máquina necesaria para el obrero de textil. El obrero de la fábrica metalúrgica debe ver al minero que suministra a la fábrica el combustible necesario, el carbón. El minero debe ver al campesino que produce el trigo que él necesita. Todos los trabajadores deben verse mutuamente para que se establezca entre ellos una relación estrecha e indestructible. Los trabajadores de la URSS deben ver que también en los otros países, en Inglaterra, en Francia, en España y así sucesivamente, en todas partes, hay trabajadores como ellos y que en todas partes el proletariado entabla una lucha de clases contra la burguesía. Pero todos estos trabajadores están lejos unos de otros y por tanto no pueden verse. (Vertov, 2011, 208).

Toda su teoría y posición política puede verse en sus principales obras: *La sexta parte del mundo* (1926), *El onceavo año* (1927-28), *El hombre de la Cámara* (1929), *Entusiasmo* (1930) y *Tres cantos sobre Lenin* (1934). Y también en sus textos y

manifiestos: “La importancia del cine sin actores”, “Del cine-ojo al radio-ojo”, a su vez en la realización del noticiero *Kino Pravda*, (Cine verdad).

En su película *El hombre la cámara* (1929) realizada unos años antes de que Benjamin escribiera “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” (1936), Vertov pone a prueba todas las posibilidades de la cámara y los recursos cinematográficos. No sólo utiliza todos los ángulos posibles para hacer un retrato de un día en la ciudad de San Petersburgo, sino también todos los movimientos de cámara, tamaños de planos, etc. Para Gilles Deleuze (1994) la percepción de Vertov es “(...) gaseosa, ya que rompe con la perspectiva del punto de vista, es a-centrada. Su propuesta es utilizar todas las posibilidades de la cámara, generar visiones que el ser humano no puede tener por sí solo, Vertov genera films donde se utilizan todos los encuadres y angulaciones posibles. El Cine-ojo “(...) es como un gran rizoma donde todo está interconectado, donde cada imagen o registro puede componerse con cualquier otro” (Bouhaben, en Vertov, 2011: 27). Esta película fue reconocida en su época porque también puso en pantalla a los realizadores, su protagonista es un camarógrafo que aparece recorriendo la ciudad, filmando distintas situaciones, maravillado con las posibilidades de la modernidad: el tren, la ciudad, la multitud, los trabajadores. Y a su vez, pone en escena a la montajista de la película haciendo su trabajo: eligiendo fotogramas, cortando con sus tijeras. Es decir, genera un efecto de distancia y extrañamiento, donde se pone énfasis en las condiciones de producción.

En Vertov vemos un entusiasmo revolucionario frente a las posibilidades que brindan las cámaras, Vertov es un hacedor y tanto en sus textos y manifiestos, como en sus noticieros o películas deja clara su posición frente a la posibilidad de ampliar el campo de visión: la confianza en el dispositivo como una herramienta de hacer visible lo invisible, de expandir la mirada, de acompañar el proceso revolucionario de su Rusia natal.

Este espíritu entusiasta ante las posibilidades de la cámara y su evidenciación en la obra artística hará eco en algunas de las obras de nuestro corpus, como el trabajo fotográfico de Daniela Gineste que analizaremos en el capítulo siguiente o también en la película *Los muertos 2* de Manque La Banca, que veremos en el último capítulo.

C- Philippe Dubois: la fotografía y el pacto con la realidad

Queremos plantear otro aspecto respecto de la fotografía y pensar en cómo se ha ido transformando su pacto con la realidad. El estrecho vínculo que posee con el realismo le ha generado, desde sus inicios, parte de sus problemas a la hora de ser considerada como arte. A su vez, ha posibilitado que sea considerada como una herramienta “transparente y objetiva” y en ese marco, es utilizada por el campo científico, el periodístico y el político.

En su libro *El acto fotográfico* (1986) Phillippe Dubois realiza un recorrido histórico sobre el vínculo entre fotografía y principio de realidad. Establece tres posiciones epistemológicas respecto a la cuestión del realismo y del valor documental de la imagen fotográfica:

1- La fotografía como espejo de lo real (el discurso de la mimesis) allí, el efecto de realidad se vincula a la semejanza entre la foto y su referente. En este sentido, la fotografía funciona como un ícono en el sentido que establece el semiólogo Charles Peirce (1904), la relación que establece un ícono con su referente es de semejanza, sus cualidades son similares a las del objeto, por ejemplo, un cartel que indica “tirar la basura en el cesto” mediante un dibujo. Esta posición de mimesis es la que rige la mayoría de las imágenes del arte institucional, donde, según hemos analizado, se plantea esta idea de la representación como algo mimético de lo real, como algo objetivo y fiel. Ejemplo de esto eran las fotografías de la Comisión de límites de Frey y Moreno, donde la montaña era igualada a una barrera y por lo tanto una referencia “evidente” para la demarcación de la frontera argentino-chilena.

2- La siguiente posición epistemológica es aquella que plantea a la fotografía como transformación de lo real (el discurso del código y la deconstrucción). Esta es una reacción al ilusionismo del espejo fotográfico. El principio de realidad es ahora considerado un efecto. La imagen fotográfica está culturalmente codificada, al igual que el lenguaje, y por lo tanto puede ser interpretada y hasta servir para transformar la realidad. En terminología de Peirce sería considerada como un símbolo ya que se hace énfasis en su arbitrariedad. Esta posición es la que representa al arte contemporáneo, donde generalmente se toma a la fotografía y al cine en su aspecto conceptual. Algunos ejemplos clave son las obras conceptuales de René Magritte, especialmente su famoso

cuadro “La traición de las imágenes” (1929) donde vemos un dibujo de una pipa y debajo escrito a mano “Ceci n’est pas une pipe” (“Esto no es una pipa”) o también en la posterior obra de Joseph Kosuth “Una y tres sillas” (1965) donde vemos tres representaciones distintas de una silla: el objeto (la silla), su representación o índice (la fotografía de la misma silla), y dos elementos lingüísticos (la palabra que designa al objeto y su definición). Kosuth llama de ese modo la atención sobre un triple código de aproximación a la realidad: un código objetual, un código visual y un código verbal (referente, representación y lenguaje). Esta tradición conceptual del arte contemporáneo que busca deconstruir los modos de representación sigue vigente en nuestros días y la veremos materializada en algunas de las obras de nuestro corpus sobre el territorio patagónico, como es el caso del trabajo fotográfico sobre la isla Huemul de Triquell y Fernández.

3- La fotografía como huella de un real (el discurso del index y la referencia). A pesar del movimiento deconstructivo, algo singular persiste en la imagen fotográfica, hay en ella un sentimiento de realidad propia de ella. En esta tercera posición la foto es ante todo un índice, “Es sólo a continuación que puede llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo).” (Dubois, 1986, 51). Tal es la visión de Barthes (1990) al afirmar, en su famoso libro *La cámara lúcida* que la esencia de la representación fotográfica se relaciona con el “esto ha sido”, es decir no sólo espacio sino fundamentalmente un acto de presencia en el tiempo³⁹. Esta posición también la encontraremos en el arte contemporáneo, por ejemplo en la obra de la fotógrafa Guadalupe Gaona que analizaremos en el capítulo siguiente.

Si con Dubois nos preguntamos por los efectos que genera la fotografía en sus espectadores o su objeto retratado y nos lleva a pensar en el rol de la fotografía en el arte institucional y contemporáneo, en la siguiente posición veremos como Vilem Flusser hace énfasis en otros aspectos de esta técnica: el dispositivo de la cámara/caja negra y el vínculo con el productor/fotógrafo/artista que la utiliza.

³⁹ Con Mailhe (2010) veíamos el extremo de esto en la extinción que se supone que se registra en la Conquista del desierto. La idea de verdad de la destrucción de una cultura que desaparece por el hecho de ser fotografiada hace decir a la autora que la máquina de fotos funcionó igual que el arma *Remington*. La mediación técnica puede ser destructiva, y los sentidos construidos por las imágenes evidencian que el mundo que genera la técnica es argumento de destrucción.

D- Vilém Flusser: jugar con las las cajas negras

Hacia una filosofía de la fotografía (1983) es uno de los trabajos más importantes del filósofo Flusser, allí analiza el gesto de fotografiar. Este autor se concentra en el dispositivo de la máquina fotográfica en tanto ésta es una caja negra. Para él esta es su característica principal, por lo tanto, el gesto del fotógrafo se desenvuelve en el interior del programa de su aparato. “(...) el aparato hace lo que el fotógrafo quiere que haga, pero el fotógrafo puede querer únicamente lo que el aparato puede hacer” (Flusser, 2014, 45), según este autor estamos condicionados y limitados por los aparatos técnicos. Este va a ser su eje de reflexión: el vínculo entre el artista/fotógrafo y el aparato. La misma puede trasladarse a la cámara de video, a la cámara cinematográfica o las computadoras. Manejamos cajas negras de las cuales ignoramos su funcionamiento, su interior, las podemos programar pero no aprendemos verdaderamente sobre ellas. Tocamos las máquinas a ciegas, creamos imágenes por medio de un vínculo abstracto.

Este autor plantea un modelo fenomenológico de la historia de la cultura con cuatro momentos: “El primer gesto gracias al cual el hombre se volvió sujeto del mundo era el de la mano extendida. El segundo era el de la visión reveladora de contextos. El tercero, el de la explicación conceptual de visiones, establecedoras de procesos. Y el cuarto gesto, aquel que libera al hombre para la creación, es el de apretar teclas.” (Flusser, 1985:55). En este gesto encuentra una esperanza gracias a la posibilidad de creación. La actual revolución cultural sería, desde tal punto de vista, “(...) la sumisión de la mano, del ojo y del dedo a la punta del dedo: la sumisión del trabajo, de la ideología, y de la teoría a la creación libre” (Flusser, 2014, 55). De este recorrido se desprende la pregunta: ¿Cómo producir lo nuevo en un mundo programado donde todo es programa? ¿Cómo lograr que nuestros gestos se desprogramen y se programen? ¿Podemos lograr convertir al funcionario del aparato técnico en un jugador? ¿Podemos hacer que las cajas negras se conviertan en un aparato para la creación?

El fotógrafo es funcionario de la máquina. Vivimos en una sociedad poblada de máquinas dentro de máquinas, aparatos dentro de aparatos. Según Flusser debemos ir en contra del aparato, desmontar la caja negra. Para esto nos propone jugar *contra* la

máquina, ejercer nuestra libertad al jugar con las cajas negras⁴⁰. En este sentido tiene una posición cercana a la de Benjamin, donde nos advierte tanto los peligros y cuidados ante la utilización de la máquina fotográfica, pero a su vez, confía en sus potencialidades. La fotografía es vista así como la posibilidad de un juego con el error. Debemos ser conscientes de ese desconocimiento de los dispositivos, debemos saber que no sabemos, nos dice Flusser. Y así nos propone tomar al azar como un aliado. Desde su visión la fotografía deja de ser una herramienta precisa y fiel bajo nuestras órdenes, y se vuelve un aparato abierto a la experimentación. Esta visión va a contramano de la forma en que operan las imágenes del arte institucional, donde los sentidos tienden a mostrarse como los únicos posibles, donde prevalece el rol del operario que confía ciegamente en la caja negra. En cambio, algo de la propuesta de Flusser de tomar al azar como aliado aparecerá en las obras de arte contemporáneo.

E- Pier Paolo Pasolini y Raul Ruiz: poética audiovisual

En este apartado trabajaremos con dos cineastas y escritores que piensan la relación entre el cine y la representación de lo real. Como ya vimos, en la historia del pensamiento occidental moderno, el acto de conocimiento y representación se vinculan a la idea de dominación, a la violencia epistemológica que ejercemos sobre la “realidad”. El *logos* intenta dominar, predecir, definir, determinar, y sin embargo *aquello* -la naturaleza, los objetos, el mundo- se nos escapa(n). En ese juego, en ese intento, vivimos, pero al representar no hacemos más que fallar. No hacemos más que intentar dar cierre a aquello que no lo tiene (ni lo tendrá nunca). Es en este sentido que consideramos la importancia de distinguir entre el autor/artista que evidencia que al representar pretende crear una fantasía ideológica, una aparente totalidad, pero que es consciente que en esa creación inevitablemente falla, y es en ese “acto fallido” que crea su obra, y otro tipo de autor que cree en la posibilidad de la representación total.

Un artista que nos lleva a preguntarnos por los dilemas éticos de la creación con

⁴⁰ En un sentido similar, Agamben (2011) retoma el concepto de dispositivo de Foucault y propone que, en un contexto de proliferación de los dispositivos, debemos profanarlo, es decir, hacer el movimiento contrario a la consagración. Profanar es entonces restituir aquello que fue tomado y separado, al uso común y libre de los humanos.

cajas negras es el cineasta y poeta italiano Pier Paolo Pasolini. Para este la creación fallida, en su forma audiovisual, es llamada “cine de poesía”. Grüner nos dice que en este cine que propone Pasolini “Lo real termina por imponerse a la realidad, en un conflicto que es irresoluble, indecible, irrepresentable. Y este es, (...) el gran dilema de eso que Pasolini llama el cine de poesía. El dilema que Pasolini propone resolver, sabiendo al mismo tiempo que no tiene solución, que es el *cómo representar lo irrepresentable*.” (Grüner, 2004, 224). Y, del otro lado, existe la posición de quienes predicán un “realismo ingenuo”, el segundo tipo de artista al que nos referíamos, aquellos que no evidencian la falla inevitable de toda representación. Tal sería el caso de la primera posición en la fotografía planteada por Dubois donde la imagen tenía el carácter de un ícono, espejando lo real. Este realismo posee una concepción de *mímesis* distinta a la considerada por Pasolini, quien nos presenta una definición tomada del libro *Mimesis* (1942) de Erich Auerbach. De este libro Pasolini “(...) extrae un concepto singular de mimesis, entendida esta noción, no como una representación explícita de un objeto externo, sino como un trabajo sobre las diferentes variedades lingüísticas, dialectales, sociolectales, que se entrecruzan en un mismo texto.” (Bentivegna, 2011, 6). La *mímesis*, no es por lo tanto una relación “punto a punto” entre la presentación y la cosa representada, tal es la suposición del llamado “cine de prosa”. Pasolini dirá de este que sus directores disimulan sus propios recursos discursivos y retóricos avalándose de una supuesta “transparencia” de la cámara. Para los representantes del “cine de poesía” en cambio, no hay una traducción del objeto en manos del sujeto, y por lo tanto, en esta concepción de *mímesis*, no hay dominación. El cine de “poesía” es “(...) el cine como escritura de lo real” (Grüner, 2004, 225). El cine de poesía no es un cine poético o poetizante, sino aquel que muestra “(...) el conflicto, asimismo irresoluble entre la gramática (en tanto que codificación, Ley) y la originariedad ingramaticalizable de la *lengua materna*. El verdadero poeta es, para Pasolini, aquel cuyo *estilo* permite que ese combate se manifieste” (Grüner, 2004, 226) [El subrayado es del texto original]. Esta es la principal posición que encarnará Pasolini con su forma de hacer cine.

Raúl Ruiz fue un cineasta chileno y teórico del cine radicado en Francia, país al que se exilió luego de que ocurriera en Chile el golpe de Estado. Ruiz posee una obra muy prolífica, con películas surrealistas, irónicas y experimentales. En su libro *Poética del cine* (2000) se posiciona en torno al rechazo de una forma narrativa hegemónica en la que “Una historia tiene lugar cuando alguien quiere algo y otro no quiere que lo obtenga.

A partir de ese momento, a través de diferentes digresiones, todos los elementos de la historia se ordenan alrededor de ese conflicto central” (Ruiz, 2000, 19).” Para él en cambio, el cine parte de la imagen como fuente inagotable de sentidos que nacen del encuentro con nuestra subjetividad.

A fuerza de hacer proliferar citas, registros populares, surrealistas y barrocos, sus películas nos invitan a transitar zonas insospechadas, oníricas y retorcidas, un quiebre en la coherencia del relato y del argumento fílmico que impacta, a su vez, en el modo de abordar e imaginar las dimensiones espaciales y temporales que habitamos en el fuera de campo” (Lois y Depetris Chauvin, 2015, 341). Busca una imagen cinematográfica “(...) que desordena la percepción del espectador (Lois y Depetris Chauvin, 2015, 343).

Es decir, una estructura abierta, basada en la *ars combinatoria*, muchas veces, ante una película de Ruiz, nos sentimos como dentro de un laberinto, un poco perdidos, y otro poco con el vértigo de la aventura y la incertidumbre de no saber si llegaremos al final del recorrido, ya que en su cine propone un sistema de historias múltiples que según él “(...) que se encabalgan según ciertas reglas establecidas. Este procedimiento es susceptible de engendrar nuevas historias” (Ruiz, 2000, 103).

Al igual que el cine de poesía de Pasolini, Ruiz busca poner en crisis la gramática cinematográfica convencional. Para Pasolini esto se hace inventando un diccionario de imágenes, “(...) el escritor ya tiene un código a su disposición (el de la lengua en la que escribe), el cineasta tiene que generarlo, cada vez, antes de producir un mensaje con ese código” (Grüner, 2004, 225). En un sentido similar, está la postura de Ruiz quien también propone un cine de invención:

En el fondo, sólo me refiero a un cine capaz de inventar una nueva gramática cada vez que se pasa de un mundo a otro, capaz de producir una emoción particular ante cada cosa, animal o planta, modificando sencillamente el espacio y el tipo de duración. Pero esto implica el ejercicio constante de la atención, al mismo tiempo que la práctica de la toma de distancia, esto es, el dominio de la capacidad de volver a la pasividad contemplativa momentos después de haber pasado al acto de filmar. En suma, un cine capaz de dar cuenta prioritariamente de las variedades de la experiencia del mundo sensible. Por cierto, más fácil de decir que de ejecutar. (Ruiz, 2000, 105).

Esto es lo que desarrolla en su capítulo “Por un cine chamánico” dentro de *La poética del cine*. Allí parte de establecer una analogía entre la invención del cine y el territorio americano: “Del mismo modo que sucedió con América, el cine fue descubierto varias veces. Hacia él fueron convergiendo todas esas invenciones y este, apenas advenido, se desintegró de inmediato en la industria.” (Ruiz, 2000, 85). De este modo, al igual que Pasolini, traza dos caminos principales: el naturalismo y el artificio, el enfoque industrial y otro más artesanal. Para él “La historia del cine podría perfectamente interpretarse como el enfrentamiento constante o periódico entre ambas tendencias” (Ruiz, 2000, 87). Pero también advierte cómo la ciencia y la brujería, son dos términos que están desde los inicios del cine, de hecho, en castellano, el vocablo *hechizo* designa tanto el hecho de apoderarse del alma de alguien mediante brujerías, tanto la factura manual de un objeto; por lo tanto, la misma palabra cubre el embrujo y el artificio. “Una actividad cinematográfica chamánica lo es en tanto ritual que nos hace viajar en un *más allá* en donde habitan los fantasmas del tiempo” (Ruiz, 2000, 91).

Podemos considerar que Pasolini y Ruiz son, en parte, herederos de los planteos que realizaba el cineasta soviético Dziga Vertov. Para Ruiz, Vertov se encuentra dentro de la categoría de los cineastas “irrupcionistas” o “magos”, que son aquellos que prefieren los poderes mágicos y el vértigo. Como pudimos ver, estos realizadores nos plantean usos posibles de la representación cinematográfica, ambos apostando de diferentes modos a evidenciarlo en tanto lenguaje, tal como lo hacía Vertov con su propuesta de poner al camarógrafo y montajista en pantalla, generando una distancia del relato y un extrañamiento. Pasolini, si bien realizó muchísimas películas de ficción con actores (algo que Vertov hubiese detestado), propone realizar un cine de poesía, que da cuenta de su imposibilidad de representar la realidad. Esto queda especialmente evidenciado en sus trabajos documentales como *Apuntes para una orestiada africana* (1970) o *Apuntes para un filme en la India* (1968), en ambos trabajos realiza un documental sobre la pre producción de una futura película ficcional -que nunca se realiza- allí vemos sus preguntas y dudas, el casting de actores, la búsqueda de locaciones etc. Nos enfrenta a su labor productiva como cineasta y a sus inquietudes éticas a la hora de filmar, y, al igual que Vertov, muestra las condiciones de producción de la película.

Estos cineastas comparten, no sólo la preocupación por el cine industrial y la

gramática establecida por el conflicto central, sino también la unión entre arte/vida, tal como proponían las vanguardias históricas a las que fue contemporáneo Vertov. Sus reflexiones y posiciones se dan tanto en la escritura textual como en la audiovisual: en Vertov con sus diarios y manifiestos, en Pasolini con sus películas y poesías y su producción teórica, y en Ruiz, como escritor de diarios y teoría con su *Poética del cine* y, fundamentalmente, como cineasta con sus más de 60 películas⁴¹. Los tres comparten la preocupación por el vínculo arte/política, centrada en la responsabilidad del artista como agente político, así como el cuestionamiento a la imagen espectacular desde la misma producción de imágenes. Desde su práctica artística abren la posibilidad de un nuevo acontecer, renunciando al vínculo estrecho o realista entre arte/representación. Corriendo el riesgo de ser elitistas y marginales, críticos del cine de su tiempo.

F- Harun Farocki e Hito Steyerl: imágenes contemporáneas

Por último, trataremos dos autores contemporáneos que nos invitan a reflexionar sobre ciertas características particulares de las imágenes actuales.

El cineasta turco-alemán Harun Farocki en sus últimas producciones se pregunta por la relación de las técnicas modernas de guerra, por ejemplo, en su obra *Ojo / Máquina II* (2002. 15 min) analiza la tecnología armamentística, y combina material visual tanto del sector militar como del sector civil. El texto curatorial de esta obra anuncia:

Como consecuencia de la Guerra del Golfo, la tecnología de guerra impulsó la innovación e incentivó el desarrollo de la producción civil. Farocki muestra imágenes simuladas por computadora, que parecen salidas de películas de ciencia ficción: misiles que se dirigen hacia islas situadas en un mar radiante; edificios de viviendas que hacen explosión; aviones de combate que se disparan unos a otros con misiles y que se defienden con bengalas virtuales... (Ehmann, 2013, 4).

⁴¹ Según figura en la página Memoria Chilena: “Nadie ha calculado, ni él mismo, cuántas películas integran su filmografía. En todo caso, es seguro que, ha realizado más de cien obras entre cortometrajes y largometrajes, ficciones y documentales. Algunas nunca fueron terminadas o exhibidas. La mayor parte nunca se ha visto en Chile, probablemente porque el cine de Ruiz es considerado demasiado experimental y poco comercial para las distribuidoras que operan en nuestro país”. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97297.html>

La guerra se parece cada vez más a un videojuego. En otra de sus videoinstalaciones recientes, *Juegos Serios III: Inmersión* (2009. 20 min.) realiza un video basado en una visita a un taller organizado por el *Institute for Creative Technologies*, un centro de investigación dedicado a la realidad virtual y la simulación por computadora. Allí se muestra un tratamiento terapéutico para veteranos de guerra que padecen trastornos de estrés postraumático. En las imágenes vemos escenarios ficticios de juegos de computadora que sirven, tanto para el entrenamiento de las tropas estadounidenses antes del despliegue en las zonas de combate, como para el tratamiento psicológico de los soldados que retornan de las zonas de conflicto. Los planos secuenciales muestran una constante mirada sobre la muerte. Los ojos son esta vez los del asesino, que ve como los misiles estallan, como la gente huye, el arma siempre está atenta, apuntando. Las imágenes de este programa son similares a las del popular videojuego *Counter strike*. Esto genera una mirada más despiadada sobre la muerte, porque es una mirada fría, mediatizada, convertida en entretenimiento⁴².

Pero hay un paso más que observa Farocki respecto al vínculo entre las imágenes y la muerte en las sociedades actuales: con la creación de las denominadas “armas inteligentes” la cámara es puesta directamente en el proyectil⁴³, la cámara adopta el punto de vista del arma generando así un nuevo tipo de subjetiva, ya no nos identificamos con la mirada del soldado sino con la del proyectil. A esta subjetiva Farocki la denomina “subjetiva fantasma”. Llegando así al punto máximo de deshumanización. Estas “cámaras suicidas” al servicio de la destrucción masiva mediatizan (aún más) nuestra relación con las muertes, generando desde un plano aéreo, una lejanía extrema, una imagen abstracta, que no sólo no nos conmueve, sino que nos deja intactos, espectadores de una “guerra limpia” donde ya no sólo no nos ensuciamos las manos con sangre, sino tampoco nuestros ojos, que no parecen contemplar aquello que contemplan. Por esta razón es que Georges Didi-Huberman, en su prólogo al libro

⁴² Esto nos recuerda a las relaciones ya vistas sobre ciencias y muerte. Otro ejemplo es Fox Keller (1992) quien recorre las operaciones del lenguaje de la ciencia, evidenciando que el sitio del éxito y poder involucra la muerte, y con ello el cruce entre vida y muerte. Así como anteriormente veíamos que el método de dibujo científico opera bajo una paradoja: realiza una operación cuasi mágica ya que vuelve a la vida lo muerto, porque “copia” una planta disecada y la retrata como viva, pero al mismo tiempo, mata a la planta para conocerla y estudiarla.

⁴³ Esto no es nuevo ya que en los inicios de la fotografía, E.J Marey inventó en 1882 su cronofotógrafo o fusil fotográfico para el estudio del movimiento de las aves.

de Farocki *Desconfiar de las imágenes* (2014), nos dice que la pregunta fundamental de este artista es: “¿Por qué, de qué manera y cómo es que la producción de imágenes participa de la destrucción de los seres humanos?” (Didi-Huberman, 2014, 28). Como dice Didi-Huberman “no existe una sola imagen que no implique, simultáneamente, miradas, gestos y pensamientos” (Didi-Huberman, 2013, 13) y en este sentido, una foto nunca es sólo una imagen, sino un ambiente que se crea alrededor de ella. Una imagen nunca es sólo “pura visión” y “frente a cada imagen lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, como (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez” (Didi-Huberman, 2013, 14).

En la actualidad hay un gran desarrollo de lo que Farocki denomina “imágenes operativas”, aquellas que no están destinadas a entretener ni a informar, sino que muchas de ellas están destinadas a monitorear a los seres humanos. Tales imágenes acontecen en lo que Gilles Deleuze llamó las “Sociedades de control” (1991) donde se ejerce una vigilancia espectacularizada. Deleuze nos muestra el paso de la sociedad “disciplinaria” foucaultiana a la sociedad de “control”. En esta última estamos ante la omnipresencia del poder, introyectado, deseado, reclamado por nosotros mismos. Nos dice Deleuze

Las viejas sociedades de soberanía manejaban máquinas simples, palancas, poleas, relojes; pero las sociedades disciplinarias recientes se equipaban con máquinas energéticas, con el peligro pasivo de la entropía y el peligro activo del sabotaje; las sociedades de control operan sobre máquinas de tercer tipo, máquinas informáticas y ordenadores cuyo peligro pasivo es el ruido y el activo la piratería o la introducción de virus. Es una evolución tecnológica pero, más profundamente aún, una mutación del capitalismo. (Deleuze, 1991: 3).

Los nuevos modos de producción son cada vez más invisibles, transparentes, en todo lugar y en toda hora somos seres productivos. Nuestras manos están cotidianamente (y en contacto casi constante) sobre teclados, estos se han convertido en el motor de nuestras sociedades occidentales capitalistas. Si en la antigüedad el tocar era algo mágico, parte de un ritual, de una creencia, en la actualidad se ha convertido en una constante, pero nuestro contacto principal ya no se da con otros humanos, otros cuerpos, sino con las máquinas que nos rodean. Las imágenes actuales provienen de procesos técnicos y son principalmente abstractas. Nos dice Didi-Huberman

Se hace evidente que los montajes de Harun Farocki, tienen que ver, antes que todo y principalmente con lo que Walter Benjamin llamó “inconsciente óptico” y, a causa de ello se presentan a nuestra mirada como una verdadera crítica de la violencia a través de las “imágenes del mundo”, asumiendo que la violencia a menudo comienza con la implementación de artefactos aparentemente “neutrales” e “inocentes”. (Didi-Huberman, 2013, 34).

Para describir cómo opera la violencia se deben dismantelar sus artefactos, ver las relaciones y para ello nos propone involucrarnos en tres dominios: 1) La técnica, que es esfera de los medios limpios. 2) El derecho y la justicia. 3) La propia historia de la violencia. De este modo Didi-Huberman plantea como la imagen es, simultánea e inseparablemente, un objeto técnico, histórico y legal, tal como vimos en los casos del capítulo anterior.

Para finalizar, tomaremos otra autora que nos hace reflexionar sobre las imágenes en la actualidad. Hito Steyerl, en su texto “En defensa de la imagen pobre” (2014) nos hace reflexionar sobre las cualidades de las imágenes contemporáneas que viajan a gran velocidad y en grandes cantidades por internet, computadoras, teléfonos y dispositivos móviles. “La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución sub-estandar” (Steyerl, 2014: 33), la imagen pobre se refiere a las imágenes que circulan hoy en día por internet y que no tienen ningún valor, son copias de copias, degradadas. “Las imágenes pobres son pobres porque no se les asigna ningún valor en la sociedad de clases de imágenes: su estatuto como ilícitas o degradadas las exime de seguir los criterios normativos. Su falta de resolución atestigua su reapropiación y desplazamiento.” (Steyerl, 2014: 40). A partir de esto la autora reflexiona sobre cómo cambió la noción de aura de la que hablaba Benjamin. Ya no tiene valor lo original, en tiempos de la era digital el valor se da por la definición, y de este modo, afirma que se ha hecho de la resolución un fetiche. Steyerl ve con buenos ojos la existencia de estas imágenes, ya que “La circulación de imágenes pobres crea un circuito que cumple las ambiciones originales del cine militante y de (cierto) cine ensayístico y experimental: crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales.” (Steyerl, 2014: 45). Muchas veces este tipo de imágenes es la que posibilita la creación del arte contemporáneo, especialmente en las técnicas que trabajan con archivo como el collage o el *found footage* cinematográfico.

Como productores de imágenes estamos ante una paradoja: cada vez hay tecnologías que generan imágenes de mayor calidad, pero al mismo tiempo, el modo de publicación de las mismas, al ser digital suele comprimirlas o requerirlas en baja definición y peso. El dilema no sólo es por la sobreabundancia, sino también por "sobrepeso" o exceso de calidad. Steyerl nos enfrenta a una pregunta tan fundamental como cotidiana donde los criterios de calidad y cantidad van en direcciones opuestas.

Estos debates propios de la actualidad aparecerán en algunas de las obras que analizaremos en nuestro corpus como la video instalación *Descamaciones de lo real* o el proyecto *Huemul*.

Conclusiones: En busca de la experiencia perdida en el arte a través de la mediación técnica

Como vimos en este capítulo puente, dedicado a pensar problemas filosóficos, hay distintas posiciones en torno al vínculo entre técnica, arte y experiencia, muchas de ellas contradictorias entre sí. Partimos del diagnóstico contextual que realizan Heidegger, Benjamin, Agamben y otros sobre la crisis de la experiencia y el desencantamiento del mundo en la llamada Modernidad. Luego revisamos posiciones concretas en torno a las posibilidades de la mediación técnica en la vida y el arte: el entusiasmo y optimismo de Vertov, Flusser y Proust, pero también la sospecha, y ambivalencia que producen los nuevos medios de reproducción de imágenes, y en Benjamin esa ambivalencia se combina con cierta melancolía y romantización. Atravesamos también las consideraciones epistemológicas de Dubois en torno a la fotografía y lo real, los dilemas en el cine que proponen Pasolini y Ruiz y finalmente la advertencia de Farocki y Steyerl ante los posibles peligros y virtudes en las imágenes digitales actuales.

Como vimos, la producción artística mediada por la técnica ha suscitado distintos debates a lo largo de la historia del arte. Según el contexto histórico y político han ido interviniendo variadas dimensiones de poder que pusieron coto a la producción artística: ya sea la realeza, la iglesia, los mecenas, la política, los dispositivos técnicos etc. Pero en la actualidad nos encontramos en un momento donde pareciera que todo puede ser dicho y publicado. La emergencia de las redes sociales-internet mediante- parece poner en jaque las lógicas del poder y la censura, y las antiguas limitaciones parecen ya no ser un

impedimento. La tecnología avanza más rápido que la ética, y pareciera que no llegamos a tomarnos el tiempo de preguntarnos, de dudar, marcar valores respecto a los avances tecnológicos y reflexionar sobre qué hacer con sus múltiples posibilidades. Esto también afecta a la producción y recepción artística contemporánea. Hoy en día casi todos los seres humanos occidentales nos hemos convertido en productores: de noticias, de fotografías, de videos, etc. y casi todos tenemos la posibilidad de compartirlas, publicarlas en algún medio- decimos "casi todos" porque la brecha digital aún existe-. El filósofo alemán Boris Groys nos incita a escribir sobre arte actual de una manera no- estética o "anti estética", es decir escribir desde la perspectiva poética. El autor observa como "Hoy en día hay más gente interesada en producir imágenes que en mirarlas" (Groys, 2014: 14) en cambio, en la antigüedad había más espectadores que artistas. De este modo, concluye que "(...) La dimensión política del arte tiene menos que ver con el impacto en el espectador y más con las decisiones que conducen, en primer lugar a su emergencia." (Groys, 2014: 15). Por esta razón es que Groys propone que el arte contemporáneo sea analizado, no en términos estéticos, sino en términos de la poética, que se centra en la perspectiva del productor. Consideramos esta propuesta respecto a la producción de imágenes artísticas contemporáneas, y para ello, en los capítulos siguientes nos concentraremos, no sólo en analizar el corpus de obras de arte actual que trabajan con el paisaje de la región del Nahuel Huapi, sino también tomaremos como fuente entrevistas semi dirigidas que hemos realizado a los artistas para indagar sobre sus motivaciones, intereses, formas de producción y dilemas éticos y estéticos frente a el cómo y qué decir con su arte.

Confiamos que las mediaciones técnicas se nos presentan de forma dialéctica, como peligro y también como posibilidad de salvación. Esa ambivalencia la vincula con la figura de lo monstruoso que venimos trabajando, concepto que ha sido históricamente considerado como una "negatividad" pero que en esta tesis deseamos pensarlo también desde una "positividad", una afirmación. En los siguientes capítulos buscaremos pensar si el arte actual, realizado mediante cajas negras, puede ser un espacio de restitución de la experiencia perdida en el territorio nahuelhuapeño, comparándolo con las representaciones de los casos pertenecientes al arte institucional.

Confiamos en que el campo del arte se abre a la construcción de otras temporalidades, y que otra temporalidad implica también la posibilidad de otra

espacialidad. Como muestra Taccetta:

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con *otras formas de temporalidad*. Benjamin coloca a la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica para la que son necesarios nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”. La noción de dialéctica remite a la dinámica de las *dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y el ámbito de lo consciente*. (Taccetta, 2015, 245). [El subrayado es nuestro].

En este sentido, en tanto productoras de imágenes dialécticas, es decir, monstruosas, las obras de arte son un posible lugar para el reencantamiento del mundo en términos weberianos. La imagen dialéctica es la que puede dar lugar a la dualidad peligro/salvación. Heidegger toma del poeta Hölderling una frase paradójica: “En el peligro está la salvación” y esta es la posición que proponemos tomar en nuestro trabajo frente a la técnica y frente al territorio patagónico en tanto espacio monstruoso.

Capítulo tres - Experiencias fotográficas del paisaje: cinco casos de obras de fotografía artística contemporánea

*El carácter mágico de las imágenes
debe ser tenido en cuenta cuando estas son descifradas.
De modo que es falso querer ver en las imágenes
“acontecimientos congelados”.
Más bien las imágenes suplantando a los acontecimientos
por estados de cosas y los traduce en escenas.
Vilém Flusser*

Introducción

En este capítulo nos proponemos hacer un recorrido por distintas obras que retratan el paisaje del Parque Nacional Nahuel Huapi mediante la fotografía artística. Hemos seleccionado cinco casos de artistas contemporáneos que representan distintos paisajes de nuestra región de formas diversas. Muchas obras utilizan a la fotografía como lenguaje principal, pero la desbordan, llevándola a una forma híbrida, transdisciplinar, combinándola con otras formas artísticas como la poesía, el archivo, la instalación, el collage, etc. A su vez, a través de estas obras se ponen en juego algunos de los dilemas y posiciones estéticas-éticas respecto a la técnica fotográfica que hemos visto en los capítulos anteriores tensionando a su vez el uso de la fotografía que realiza el arte institucional.

Consideramos que el proceso creativo artístico, al no tener la exigencia de cumplir ciertas reglas de fidelidad, objetividad y precisión que pretende la ciencia, -si bien, por supuesto cumplen ciertas reglas propias del campo del arte- puede comunicar desde un saber situado. Los artistas crean, resignifican, cuestionan e intervienen las representaciones ya existentes, e inversamente a lo que proponía la idea de experiencia que veíamos con el empirismo de Bacon, buscan abrir las múltiples posibilidades experienciales. De allí su potencial aporte a las perspectivas teóricas que buscan desplazar los relatos hegemónicos y las construcciones visuales que se han hecho del paisaje desde el arte institucional. Recordamos lo ante dicho en la introducción: “Un saber situado se

construye a partir de una política de desplazamientos de saberes hegemónicos.” (Femenias y Soza Rossi, 2011, 15).

Hay una doble tensión existente en la concepción del paisaje: una es como representación (como mirada, como contemplación) y la otra como experiencia (el hacer, como poética, como producción). No sólo debemos considerar entonces el campo de lo visual en su costado representacional, sino que también vale preguntarse por la experiencia que se tiene del espacio, esta pregunta atraviesa e hilvana los diferentes aspectos que transita esta tesis. Buscaremos entonces reflexionar sobre el vínculo entre técnica fotográfica y experiencia del paisaje, no sólo como un “registro de” sino también en cuanto posibilita nuevas experiencias y nuevas memorias sobre el espacio.

Nos interesa observar si en la producción artística hay una restitución de la experiencia perdida en relación al paisaje y a las historias de este territorio y, si es así, de qué modo aparecen estas experiencias. ¿Qué modos tiene la fotografía artística contemporánea para retratar y habitar este paisaje del Parque Nacional Nahuel Huapi? ¿Cómo se posiciona respecto de los usos de la fotografía que hace el arte institucional? Para responder estas preguntas abordaremos las obras a través de un análisis material y contextual de las mismas, y a su vez, complementaremos la información mediante algunas entrevistas semi dirigidas a los artistas, preguntando por su rol y dilemas creativos.

Breve historia de la fotografía en la región nahualhuapeña:

La región del Parque Nacional Nahuel Huapi posee una larga tradición respecto a las Artes visuales, dentro de las cuales forma parte la fotografía artística. El 1er Salón de Bellas Artes de la Patagonia que se realizó en Buenos Aires entre noviembre de 1941 y marzo de 1942, fue organizado por la Sociedad Rural Argentina y, siguiendo los lineamientos de la época, contaba solamente con dos secciones: pintura y escultura. Sin embargo en Bariloche hay varios fotógrafos históricos que se destacan, por ejemplo, Godofredo Kaltschmidt quien ha trabajado como fotógrafo de prensa y ha tenido su propia casa de fotografía en Bariloche. Este fue el autor de la publicación “Vistas del Parque Nacional Nahuel Huapi” (1930), de la cual se desprenden numerosas postales típicas de la región. En ellas es llamativo observar como de las 32 fotografías que la

componen, los únicos humanos que aparecen son esquiadores en el Cerro Catedral y aparecen en tan solo dos fotografías. Una vez más la naturaleza es la protagonista de las imágenes de la región. Un caso que funciona como contrapunto es el del historiador y fotógrafo Ricardo Vallmitjana, hijo del fotógrafo y cineasta barilocheño Augusto Vallmitjana. Ricardo es autor del libro de compilaciones fotográficas *Bariloche, mi pueblo* (1989) editado por Fundación Antorchas que rescata fotografías históricas que, en muchos casos, pertenecen a colecciones privadas. En el texto de presentación del libro se anuncia “Aquí estamos ante la foto documento, no ante la foto arte: ante la historia social más que ante la historia de la fotografía, aunque en las páginas que siguen también pueda haber fotos con valor artístico (...)” (Vallmitjana, 1989, 7). Por esta concepción de la fotografía consideramos que forma parte del arte institucional.

Actualmente la zona se caracteriza por una gran actividad fotográfica. La mayor actividad en relación a la fotografía está centrada en la ciudad de San Carlos de Bariloche, y en Villa la Angostura que posee el Instituto Superior de Arte que posee orientación en Artes Visuales. Si bien la mayoría de los fotógrafos se dedica a la fotografía periodística, social o de paisajes turísticos, podemos mencionar algunos ejemplos de espacios que han fomentado la fotografía artística actual⁴⁴.

En general las exposiciones artísticas circulan en el espacio del Centro Cívico de Bariloche, organizadas a nivel municipal por la Sala Frey, y por la Intendencia del Parque Nacional Nahuel Huapi desde las exhibiciones en la Sala Chonek dentro del Museo de la Patagonia. También en la Escuela Municipal de Arte La Llave se realizan distintos tipos de exposiciones. A nivel privado hay exposiciones por distintos espacios culturales, donde se destacan algunas experiencias privadas de galerías como *Farrarons Fenoglio Arte Contemporáneo*, (2013-2017) que fue dirigida por la artista Emilia Farrarons Fenoglio y estaba destinada a representar artistas patagónicos de gran trayectoria y también emergentes, así como también artistas de renombre a nivel nacional e internacional. O también, la pequeña galería *Bosque Neón*, llevada adelante por las artistas Nani Franzgrote y Daniela Gineste, que duró dos años, de 2013 a 2015.

⁴⁴ Cabe mencionar que Bariloche no ha contado con una sala de exhibición específica de arte, a pesar de los múltiples esfuerzos que han realizado los artistas de la Asociación de artistas plásticos de Bariloche.

Un evento importante para la producción fotográfica de la región es el *Mes de la fotografía Bariloche* que se realizó hasta 2016 y tuvo 20 ediciones. Fue dirigido y organizado por Luis Bonich y Andrea Bravo. El mismo ha reunido diversas exposiciones y talleres durante el mes de septiembre con fotógrafos y artistas de nuestro país como Fabiana Barreda, Ataulfo Pérez Aznar, Adriana Lestido, Tony Valdez, Don Rypka, Juan Travnik, Eduardo Grossman, entre otros.

Uno de los espacios principales de formación en fotografía en Bariloche acontece en la Escuela Municipal de Arte La Llave, que se inauguró el 8 de julio de 1985 y fue creada por impulso del poeta Manuel Bendersky cuando se desempeñaba como Director de Cultura Municipal. La Escuela está dedicada a la formación artística, pública y gratuita, de niños, jóvenes y adultos desde la modalidad no formal. Otro espacio de formación importante para la región fue la clínica *Art Boomerang, Programa Federal para las Artes* (2012-2013) a cargo del curador Daniel Fisher del cual participaron varios artistas de la región y también de la zona de San Martín de los Andes.

Bariloche, como ciudad principal de la región que nos ocupa, contiene una larga, pero “desordenada” tradición de fotografía artística, de allí la importancia de reflexionar sobre los aportes a la teoría estética de las producciones que han tomado esta emblemática región como objeto de interés.

Análisis de casos de fotografía artística contemporánea

A continuación, tomaremos cinco casos de proyectos fotográficos contemporáneos que retratan distintos aspectos de la región que nos ocupa. El orden que le dimos a los casos fue comenzar por aquellos que dialogan de forma directa con el arte institucional antes visto, ya sea porque lo cuestionan, critican o retoman explícitamente. Comenzaremos por la obra *Room with a view* de [Marino Balbuena](#), que trabaja sobre el imaginario de los hoteles de turismo. Luego pasaremos a *Te escribo desde este bello lugar* de Lorraine Green, donde retoma la construcción del paisaje de las viejas postales para pensarlo en la actualidad. Y *Huemul* de Agustina Triquell y Manuel Fernández que trabaja con los archivos en torno a la historia de esta isla del lago Nahuel Huapi. Y otros dos casos de obras fotográficas que representan de forma personal y situada el territorio: *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona donde revisa los archivos familiares en una casa en Villa La Angostura y la figura de su padre desaparecido y *Paisajes instamáticos* de

Daniela Gineste, quien visita el paisaje estepario de la mano del azar. A través de ellos, buscaremos mostrar un tránsito gradual de la ruptura con la concepción de la fotografía como “espejo de lo real” tal como lo hace el arte institucional.

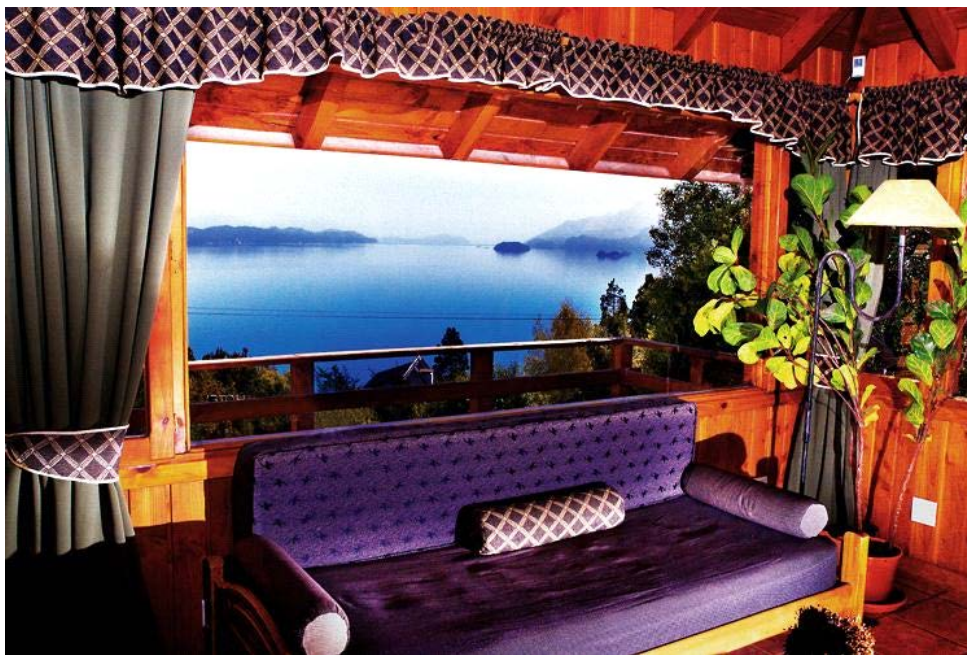
El paisaje como vista: *Room with a view* de Marino Balbuena

Comenzaremos el recorrido de obras con el trabajo de Marino Balbuena ya que nos permite pensar el paisaje en tanto un cliché o como objeto de consumo, a causa de la consolidación del turismo como principal actividad comercial de la región. Ese paisaje se construyó a lo largo de la historia del Parque Nacional Nahuel Huapi a través de las estrategias estéticas del arte institucional y se cristaliza, especialmente, en la ciudad de Bariloche, ciudad donde Balbuena realiza su trabajo fotográfico.

Marino es fotógrafo comercial y artista visual, parte de su primera obra se realizó en fotografía, técnica que ha abandonado en el último tiempo para dedicarse al bordado. Realizó su proyecto *Room with a view* (2012) como parte de una serie de trabajos fotográficos donde viene trabajando alrededor de distintos conceptos: la idea de ornamento, de ficción, de pretensión en los hogares, en relación con el complejo de clase en la clase media argentina. Comenzó con las casas de la costa atlántica argentina en su serie *Atlántica* (2005), al año siguiente, realizó *El castillito* un trabajo sobre un pequeño castillo en Santa Clara del Mar, y continuó con las fachadas de su barrio, Flores, en *Las casas* (2008). Su trabajo sobre Bariloche estuvo enmarcado dentro de la beca artística *Boomerang* realizada en el año 2012. Es una serie de nueve fotografías a color acompañadas por una cita de Edgar Allan Poe de su texto *Filosofía del mobiliario* (1840).

El tema que trabaja en esta oportunidad es la “vista” de los hoteles como estrategia comercial. El término “vista” formó parte del discurso de la plástica decimonónica. “Las “*vues pittoresques*” constituyeron, junto con las “costumbres”, parte esencial de la tradición iconográfica y de manera destacada en realizaciones litográficas de donde se trasladaron luego hacia la fotografía” (Tell, 2009). Las imágenes de Balbuena se parecen y confunden con aquellas que pertenecen al campo “extra artístico”, como puede ser una revista o una publicidad. Pero las vistas que registra evidencian la contradicción, porque sus fotografías no destacan el afuera, la

naturaleza que aparece tras la ventana, sino que, mediante el tratamiento formal de fotografiar con flash, hace énfasis en la decoración de interiores de estos hoteles. Una decoración que suele ser barroca y recargada, y nos hace pensar más en el adentro o en la relación adentro/afuera. El afuera es el paisaje, un paisaje diseñado para ser visto, más que para recorrer o habitar. El afuera es potencialmente amenazante. La ventana como “pantalla al mundo” nos remite a los modos privilegiados del conocer en la Modernidad capitalista que instauran la crisis de la experiencia y la primacía del sentido de la vista respecto a los otros sentidos. La vista como distancia, como control, como escudo o antejo. Tal como nos proponía pensar Agamben en torno a la crisis de la experiencia donde observaba como “Frente a las mayores maravillas de la tierra (...) la aplastante mayoría de la humanidad se niega a adquirir una experiencia: prefiere que la experiencia sea capturada por una máquina de fotos” (Agamben, 2007, 10).



Marino Balbuena *Room with a view*, 2012.

¿Qué experiencias aparecen en este paisaje fotográfico al que nos enfrenta la obra de Marino Balbuena? En sus imágenes se reactualiza el imaginario histórico y hegemónico de Bariloche como ciudad turística, ese espacio de paseo para una clase social media-alta que aparecía en los casos del arte institucional de los años ‘50 y ‘70. Bariloche como la “Suiza argentina”, cuidadosamente construida tanto desde la forestación, la parquización, la arquitectura y diseño urbanístico, como ya hemos

visto en los primeros capítulos.

Hermann Broch se ocupa de pensar las relaciones entre el arte y el kitsch. Para el autor la categoría de kitsch hace referencia a una suerte de degradación de la exploración artística en la medida en que imita, sigue recetas e intenta producir efectos ya conocidos de antemano. El kitsch es una búsqueda de la belleza por sí misma, no quiere descubrir nada sólo producir algo agradable. “La esencia del kitsch consiste en la sustitución de la categoría ética con la estética” (Broch, 9, 1970). El kitsch se basa en efectos, tiene un diálogo constante con lo que ya se ha probado. Pero debemos considerar que esto es, de algún modo, inevitable. “El kitsch siempre está sometido a la influencia dogmática de lo que ya ha existido” (Broch, 10, 1970). En este sentido es un sistema de imitación, actúa siguiendo recetas determinadas y por lo tanto es racional. Nos propone una experiencia de repetición “de lo siempre igual” tal como observaban Adorno y Horkheimer respecto de los productos de la Industria Cultural (1950), o también, podríamos decir que nos propone una memoria voluntaria en el sentido proustiano, y por lo tanto conservadora. Podemos pensar que el imaginario dominante de la ciudad de Bariloche es, en sí mismo kitsch, en tanto copia fórmulas, en tanto imita un pasado y toma como referente al agente colonizador ya que se siguieron las recetas de belleza europeas.

De este modo, el kitsch también puede pensarse como una huida a la angustia que produce la idea de la muerte. Pero, nos dice Broch, es una huida con forma de pasatiempo. Las habitaciones que aparecen en las fotografías de Marino Balbuena pueden también pensarse con un ejemplo de “horror al vacío”, esta tradición pictórica tan fundamental para el pensamiento estético occidental. En *Room with a view* el interior compite con el exterior, se genera una continuidad entre ambos, y a la vez la ventana funciona como una mediación frente a la naturaleza, esa naturaleza que suele calificarse como “imponente”. El vidrio nos protege de caer en un estado abismado o angustiante. Y he ahí nuevamente la paradoja: el paisaje diseñado para ser “bello” según parámetros apolíneos, conserva dentro de sí la potencia de una experiencia estética de lo “sublime”, la cual está asociada a una sensación de dolor o peligro, la de la *belleza*, en cambio, se relaciona al disfrute y al placer, sensaciones típicas de la oferta turística.



Marino Balbuena *Room with a view*, 2012.

Si consideramos que la construcción visual de un territorio es también un asunto político, con consecuencias materiales concretas, a la hora de analizar un discurso artístico debemos considerar las implicancias políticas del mismo. Broch nos muestra como con la estética del kitsch se genera una contradicción entre la imagen artística como cliché o como agente político. Este trabajo fotográfico de Balbuena toma imágenes cercanas a los discursos institucionales, principalmente los publicitarios, para evidenciar sus mecanismos y extrañarlos. Esta serie de fotografías problematiza la estetización del paisaje y la naturaleza, nos evidencia que las ventanas son parte de un interior comfortable, cuyo diseño, cercano a la estética kitsch, genera un continuo entre el adentro y el afuera, una indiferenciación, que busca aplacar la angustia propia del paisaje sublime.

Los tiempos del espacio: *Te escribo desde este bello lugar* de Lorraine Green

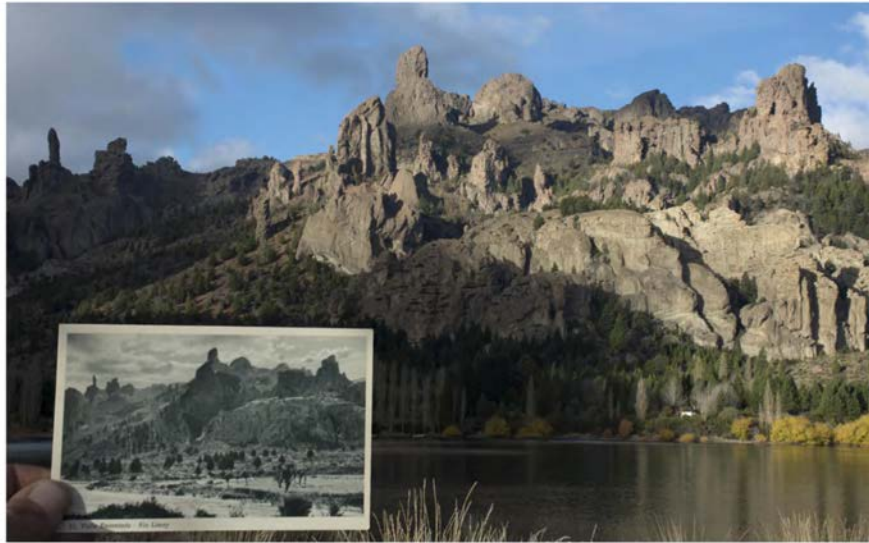
La artista [Lorraine Green](#) vive y trabaja en Bariloche. A lo largo de su trabajo artístico ha manifestado un profundo interés por la estética del naturalismo, reactualizándolo desde una visión contemporánea. La mayoría de sus obras se relacionan con la región de la Patagonia argentina y son realizadas mediante dibujo y pintura, especialmente en acuarelas. Entre ellos se encuentra *Apuntes sobre la estepa patagónica* (2012), una guía de campo ilustrada. Este libro es resultado de un relevamiento de la flora de la estepa patagónica, que comenzó en 2005, junto a la botánica Marcela Ferreyra. También la serie *Pocket landscapes* (2011) donde realiza una serie de acuarelas que

retratan en pequeño formato paisajes de la cordillera acompañada por pequeñas inscripciones a mano. En *Alfabeto de árboles* (2015) realiza, también en técnica de dibujo, una serie de letras del abecedario con “signos” de árboles.

En 2017 Green se embarca en un nuevo proyecto, esta vez vinculado a la fotografía: *Te escribo desde este bello lugar*. Este interés por el dispositivo fotográfico ya había sido experimentado en su obra *160-20* donde durante un año se propuso tomar la misma fotografía de un paisaje del lago Gutiérrez y los cerros Frey y Catedral, cerca de su casa. En ambos trabajos está claro el interés de Lorraine por el paso del tiempo. Utiliza la fotografía como registro de una transformación en el espacio que la rodea. En el caso de *Te escribo (...)* trabaja a partir de las postales que han aparecido a lo largo de la historia de Bariloche. Se propone entonces contrastar las realidades de los que viven y habitan la ciudad hoy en día con las de ese pasado mítico. Es decir, parte de un archivo que condensa la imagen cliché de la ciudad de Bariloche para reactualizarla en el presente.

Para este proyecto trabajó, gracias a la Beca del Bicentenario a la Creación del Fondo Nacional de las Artes, junto al coleccionista fotográfico Federico Silin, creador del Archivo Visual Patagónico. También fue estableciendo contacto con diferentes personas afines a la producción de postales, y armó una colección con valor histórico, desde los años 40 hasta la actualidad. Algunos de los fotógrafos que han producido las postales que tomó Green como fuente son: Godofredo Kaltschmidt, Bruno Salamon, Ricardo Vallmitjana, Claudio Suter, entre otros.

La exposición fue realizada en la Sala Frey del Centro Cívico de Bariloche en diciembre de 2017 y contó con tres tipos de piezas diferentes: el cuerpo de obra principal son las fotografías que contienen dentro de sí las viejas postales, luego, en otra sala vemos expuestas sobre una mesa de luz una serie de postales actuales caladas con titulares de noticias de la zona publicadas en los diarios de la actualidad, y por último, algunos afiches que reproducen “Consejos útiles para los turistas” extraídos del emblemático libro *Ocho días en Bariloche* (1957) de Federico Saif. Es decir, en este cruce de materiales de archivo que hace Green hay un contrapunto entre la idea de turismo actual y la realidad política/social que aparece en los medios, y a su vez una comparación y distancia con el turismo canonizado, que, como ya vimos con las guías Peuser de los años ‘50, se dirige a un ciudadano ilustrado de clase media alta de Buenos Aires o del exterior.



Lorraine Green *Te escribo desde este bello lugar*, 2017.

Parte de su trabajo fotográfico consistió en ponerle el cuerpo a esos espacios que estaban retratados como hermosas vistas en las postales. Fue un viaje ida y vuelta, entre el presente y el pasado de la ciudad de Bariloche y sus alrededores. Las postales fueron tomadas como fuente de valor histórico y la tarea de Green era, postal en mano, ir hacia ese punto de vista exacto, intentar reproducirlo y generar una comparación tanto temporal como espacial: entre el blanco y negro de la postal antigua y el color de su cámara, y entre los cambios acontecidos en ese “bello” lugar.

En el texto de sala escrito por la artista Verónica Gómez, aparece la famosa idea barthesiana de la fotografía como índice:

Dice la postal: “yo estuve aquí”, “yo quisiera haber estado aquí”, “en aquel Tiempo este paisaje era así” “en ese entonces yo era otro”. Postal deriva de “posta”: un alto en el camino. Detenerse a descansar y también sistematizar un recorrido para hacer más llevadera la travesía. El paisaje en su condición expansiva, inabarcable, dispara la acción contraria: el intento de apresararlo, de volverlo manipulable:

Un paisaje en el llavero

Un paisaje al óleo en el living

Un paisaje que enmarca la ventana del living

Un paisaje pintado en el plato de la abuela

Un paisaje añorado hecho prendedor

Un paisaje en el imán de la heladera

Un paisaje enviado por whatsapp

Un paisaje en la calcomanía del auto

Un paisaje postal que va de visita a otro paisaje.

Es inevitable que este proyecto de Green nos lleve a pensar en el rol de las fotografías que compartimos en la actualidad. La postal es un medio en extinción a causa de la gran facilidad con la que producimos gratuitamente nuestras propias postales cotidianas en las redes sociales o por nuestro celular. Y al mismo tiempo, esta obra nos hace pensar en una idea de paisaje propia del capitalismo donde se lo ve como un bien apropiable. La “traducción” del paisaje a un objeto decorativo, un souvenir, una miniatura que podemos trasladar y regalar. La naturaleza se vuelve, una vez más, una entidad “recortable”, y a partir de ese recorte, se vuelve objetualizable y comercializable.

Esta obra dialoga directamente con el paisaje establecido y fijo que domina en el arte institucional visto el capítulo uno: reitera la inmensidad despersonalizada que se ha construido en torno a este espacio. Ante esa inmensidad, ante lo sublime, las estrategias de representación son la condensación, la miniaturización, la abstracción tal como se hace en el laboratorio científico, o en una postal, donde el paisaje es reducido y comercializado. Como advertía Benjamin respecto a los peligros de la reproducción técnica del arte por medio de la fotografía, podemos pensarlo respecto a las fotografías de paisajes y naturaleza actuales. ¿Dónde habita la experiencia aurática frente a un paisaje “natural” en la actualidad? ¿Cómo transmitir algo de ese “aquí y ahora” del estar en/con/frente a un paisaje? ¿Cómo registrarlos a través de la cámara fotográfica sin que sea una mera mediación?

En algunos de los espacios retratados por Green se puede observar una gran transformación del espacio: donde vemos un matorral ahora hay un edificio, vemos una ciudad que fue creciendo y avanzando a orillas del lago Nahuel Huapi. Pero en otros hay

permanencia, salvo por alguna mínima diferencia de luz o vegetación. Antes y después. Pero no es sólo una comparación visual, ya que ahí está el cuerpo de la artista trazando ese puente. Ese gesto de ir al lugar (ya que algunos de esos puntos panorámicos implican la dificultad de las alturas o la lejanía, como la cima del Catedral, la torre de Bustillo en la Península de San Pedro o el Valle encantado al borde del río Limay), de buscar reproducir la luz y el encuadre, es una forma de invocar al otro fotógrafo que, al menos 30 años antes, registró ese lugar. Se teje así un diálogo intergeneracional- y también de género, ya que los fotógrafos de las postales antiguas son todos hombres- y una especie de transmisión hereditaria del código visual, un modo de ver que sobrevive en el tiempo.

Siguiendo los planteos de Dubois (1986), podemos pensar que en esta operación fotográfica que realiza Green se enfrenta a lo real de dos modos distintos: por un lado es “espejo de lo real”, ya que lo primero que advertimos es una comparación mimética del espacio. Comparamos la realidad del presente y su posible semejanza con la antigua postal, pero es como un juego de muñecas rusas, ya que ambas son fotografías: una postal dentro de una fotografía de un paisaje de esa misma postal. La fotógrafa es quien encarna esa experiencia: sostiene con una mano la cámara y con la otra la postal. Y por eso, también podemos pensar que se encuentra presente la idea de un vínculo entre fotografía y realidad al modo de “huella de un real”, es decir, un modo indicial, en el sentido del “yo estuve ahí” barthesiano. Esta serie de fotografías de Lorraine Green nos dicen que ella fue hasta ese lugar, hizo acto de presencia en ese mismo espacio, así como años antes, fotógrafos con otra tradición y otros objetivos, se enfrentaron a ese paisaje y buscaron inmortalizarlo en tarjetas postales, si es que la inmortalización sea acaso posible.



Lorraine Green *Te escribo desde este bello lugar, 2017.*

Los archivos y las ruinas: *Huemul* de Agustina Triquell y Manuel Fernández

*Los hechos más disímiles pueden relacionarse de modo de participar en un mismo relato,
y su incoherencia puede hacerse coherente.*

César Aira, *Artforum*

Quién alguna vez haya llegado hasta la isla Huemul recordará sus escombros. La sensación de estar en una promesa de paraíso científico perdido: los edificios abandonados, los carteles que prometen ciencia y progreso, los “Laboratorios gemelos”, y el “Laboratorio de química”. Como en una película de ciencia ficción, donde los personajes descubren una isla secreta en la cual alguna vez hubo un laboratorio de monstruos, en la isla Huemul habitan los fantasmas del peronismo, de la ciencia atómica, de un científico “loco”, el austríaco Ronald Richter.

Huemul es un proyecto de largo aliento que los fotógrafos Agustina Triquell y Manuel Fernández vienen realizando desde 2013. Allí realizan distintas prácticas que desbordan la fotografía artística, campo desde el cual ambos artistas provienen originalmente. Triquell es fotógrafa cordobesa y ya venía trabajando sobre el peronismo desde la fotografía y el archivo, por ejemplo en su trabajo [Embalse](#) (2016-2019) donde registra la actualidad y el archivo de algunos de los complejos hoteleros inaugurados entre 1942 y 1957 en las sierras de Córdoba. Fernández también proviene de la fotografía, pero es de Buenos Aires y su línea de trabajo tiene que ver con una fotografía más experimental. En su trabajo *Pasado mañana I* podemos observar algunos elementos que luego aparecerán en *Huemul*, como la especial atención a los rastros, los desechos, las ruinas y las huellas. En este proyecto conjunto realizan tanto, acciones efímeras, fotografías propias y de archivos históricos y hasta *site-specific*, en este trabajo buscan repensar la historia fallida de la planta piloto de energía atómica en la isla Huemul, una porción de tierra de 74 hectáreas en medio del lago Nahuel Huapi.

La anécdota histórica dura tan solo cuatro años. En los años cincuenta, el gobierno peronista, se plantea una utopía específica: la del control de la fusión nuclear, lo que lleva a la idea de la energía nuclear repartida puerta a puerta en botellas de leche. El sueño dura poco: en 1948 Richter comienza a desarrollar una estructura de control de la fisión en lo

que se conoce como Proyecto Huemul, y ya en 1952, un informe de José Antonio Balseiro descubre que es un fraude en términos científicos.

El proyecto artístico *Huemul* está organizado por tres episodios, como si fuera una serie o una novela de la ruta de Richter en la Argentina. Los episodios están organizados por los lugares por donde él intervino: Córdoba, Bariloche y Buenos Aires. Cada episodio posee una muestra o activación tipo *site specific* en los lugares correspondientes y luego todo el material formará parte de un libro (actualmente en proceso) publicado por la editorial *Asunción*.

Hasta el momento los artistas tienen concretado el episodio I llamado “El hombre que amaba a los gatos” que se expuso en la Academia Nacional de Ciencias de la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de Córdoba en 2018. Allí se destaca el vínculo de Richter con el ingeniero aeronáutico y piloto alemán Kurt Tank, quien se encontraba en Córdoba desarrollando el Pulqui. Según cuenta la historia él fue quien recomendó a Richter venir a la Argentina. Quedan aún pendientes las activaciones de los episodios II y III a realizarse en Bariloche y Buenos Aires.

La concepción de la historia y del paisaje a la que nos invita esta propuesta combina la realidad a través de documentos históricos y la (ciencia) ficción. En palabras de los artistas:

Huemul es un proyecto sobre cómo las personas contamos historias y cómo universos aparentemente alejados como la ciencia más dura y la ficción tienen mucho en común. Los rumores, los secretos y las verdades operan en el mismo nivel. Todas las opciones son verdaderas y necesarias. La convergencia es lo que hizo posible este evento particular. No se trata de que existen múltiples versiones, sino que estamos ante un hecho total, donde se cruzan lo fantástico, los hechos históricos, las sospechas y las ficciones. Es imposible separar unas de otras⁴⁵.

De este modo, construyen un relato coral con distintos testimonios, fruto de entrevistas que realizaron a algunos científicos que tuvieron contacto con Richter y su mundo. Buscan así un “(...) espectador detective, que haga el trabajo de unir pistas y sacar sus propias conclusiones, todas posibles e igual de válidas”. (Triquell y Fernández, entrevista en el diario *La voz*, 2019).

⁴⁵ Texto tomado de la web: <http://www.agustinatriquell.com/proyectos.php?i=60>

Respecto a esta combinación de archivos propios y ajenos, los artistas tienen en cuenta los distintos pactos con la realidad, tal como mencionaba Dubois, y buscan cuestionarlos o evidenciarlos. En este sentido, utilizan la fotografía como transformación de lo real, en tanto su discurso apunta a deconstruir las verdades históricas ya que consideran que el principio de realidad es un efecto. Hacen de la fotografía un uso conceptual. “(...) nos interesa la condición documental de lo fotográfico en tanto contrato de lectura: cuando vemos una fotografía la asociamos a un discurso de verdad, de documento. Justamente esta condición, en esta obra, nos permite jugarla a nuestro favor para construir imágenes que parecen verdaderas pero se ajustan y desajustan a múltiples verdades.”⁴⁶. (Triquell y Fernández, entrevista en el diario *La voz*, 2019).

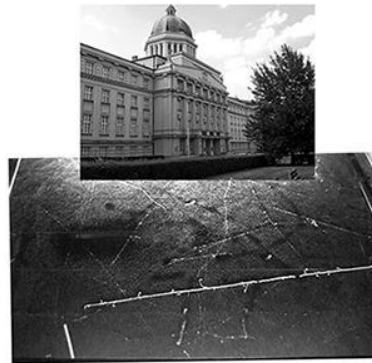


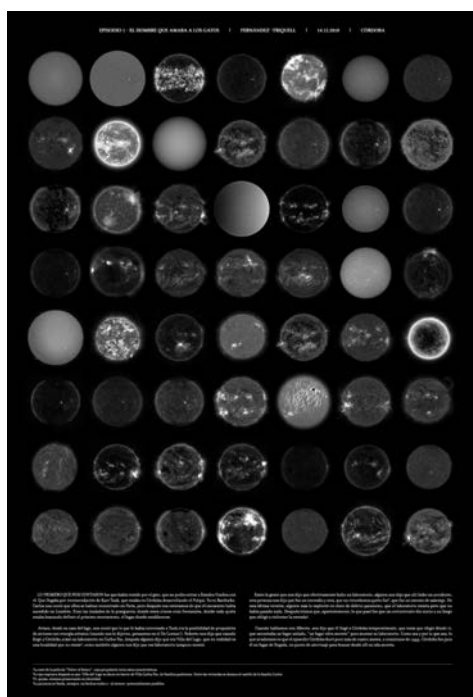
Huemul, Triquell y Fernández (2019).

El segundo episodio se llama “La isla secreta” y es el que corresponde al espacio de Isla Huemul de Bariloche. Allí se narra el alocado proyecto de Richter de generar energía atómica en la isla, al que anuncia diciendo que va a “crear un pequeño sol”. En el boceto del futuro *Huemul* libro dice: “El 24 de marzo de 1951 –25 años antes de que

⁴⁶ Dicen los artistas en una entrevista realizada por el diario *La voz* el 20/02/2019. Disponible en: <https://vos.lavoz.com.ar/artes/por-un-espectador-detective-como-es-la-muestra-fotografica-el-hombre-que-amaba-los-gatos>

esa fecha adquiriera otro sentido para siempre— en conferencia de prensa el presidente Perón anuncia: El 16 de febrero de 1951 en la planta piloto de energía atómica en la Isla Huemul de San Carlos de Bariloche se llevaron a cabo reacciones termonucleares bajo condiciones de control en escala técnica.” (Triquell, Fernández, *Huemul*, libro aún no publicado). Las imágenes de este episodio se componen de gran cantidad de archivos que muestra a Richter en conferencias de prensa, conversaciones con otros científicos y colegas, también lo muestran en pruebas con extrañas maquinarias y muy cerca del presidente Perón.





Huemul, Triquell y Fernández (2019).

El tercer y último episodio se llama “El principio del fin” y transcurre en Buenos Aires, allí se narra el confuso final de la aventura científica de Richter, la comisión científica que lo investiga y descubre la estafa. En el libro se citan distintos testimonios respecto de Richter: algunos creen que era un genio, otros un loco, otros un adelantado, otros un nazi encubierto, y también se narra el posterior abandono de la isla, que permanece en ese estado hasta la actualidad.

Todo el tiempo este trabajo nos pone como lectores/espectadores en un lugar de confusión respecto a la verdad histórica. Sus mitos, sus versiones, sus contradicciones son intensificadas. Hay un tono cómico y levemente irónico en la forma textual de la publicación *Huemul*. En el epílogo aparecen algunas reflexiones finales sobre su propio rol como artistas, nos dicen: “Marcelo (uno de los entrevistados) pensó –y nunca dejó de sospechar– que éramos periodistas. Conclusión: cada vez que aparece la fotografía, la gente piensa en el testimonio y la verdad.” (Triquell, Fernández, libro aún no publicado). Como podemos ver, acá se deja sentada una posición política en torno a la imagen, trazando una línea divisoria entre aquellos que asocian a la fotografía con la verdad del periodismo y los que, como ellos, la consideran un artilugio más dentro del campo artístico. Como ya mencionamos, esta posición de los artistas corresponde a lo que

Dubois denomina un “uso conceptual” que busca cuestionar la realidad. La fotografía artística contemporánea, en este trabajo se encarga de poner en duda a la fotografía tradicional, ya sea científica, periodística o política, cuyos estandartes se asocian a la objetividad y veracidad.

La mayoría de las fotografías que aparecen en la publicación son de archivos históricos en blanco y negro, allí vemos distintos personajes, paisajes, edificios científicos o de maquinarias. También en las fotos tomadas por Triquell y Fernández en la actualidad se destacan algunos retratos de los científicos entrevistados en blanco y negro. La isla como espacio y paisaje aparece tomada desde la perspectiva de playa Bonita (la playa más cercana) y ésta es la única foto a color en la publicación, y luego aparecen otros paisajes dentro de la isla en archivos blanco y negro que hacen énfasis en el carácter de ruina. Los escombros de la isla Huemul nos hablan de forma confusa y múltiple.

La ruina es un concepto estético que aparece de diversas formas en el trabajo de Benjamin. Por un lado, la ruina es aquello que se relaciona a la intención alegórica, cuando algo es separado de los contextos de la vida y queda, al mismo tiempo, destruido y conservado. La figura del traperero benjaminiano que aparece en su obra inconclusa el *Libro de los pasajes* (2005) nos ilumina para poder pensar las operaciones estéticas que llevan adelante los artistas en *Huemul*. El personaje del traperero es aquel que tiene un interés por lo desechado, por los restos de la historia. El traperero contiene a su vez, dentro de sí, dos figuras en tensión: la del melancólico, que se encuentra detenido, contemplando la pérdida -como el cuadro *Angelus Novus* de Paul Klee- y del ingeniero, que es quien aspira a una nueva construcción e interviene activamente. Estas dos figuras se corresponden a su vez con dos operaciones: la alegoría, en el primer caso, y el montaje en el segundo. En “(...) la alegoría el fragmento es *ruina, cadáver*, emblema de la caducidad, el montaje trabaja con *documentos de la vida cotidiana*, trozos de lo real” (García, 2010: 175). De este modo, consideramos que Triquell y Fernández poseen esta doble mirada que propone Benjamin entre estos dos modos de abordar la historia y la relación temporal entre pasado/presente/futuro. Esta concepción “desordenada” de la temporalidad aparecerá de manifiesto en el caso de la obra de Guadalupe Gaona que veremos a continuación.

Otro autor que trabaja sobre el concepto de ruina es Simmel. "La ruina conforma con el paisaje que la rodea un todo unitario" (Simmel, 2002, 189) nos dice. Este considera que la arquitectura, se presenta como un arte perfecto. Pero con la aparición de las ruinas, aparece un nuevo sentido, ya que se evidencia el antagonismo entre el hombre y la naturaleza. El hombre puede ser activo (destruir y generar ruinas) o pasivo (dejar que se arruine, permitir "que sobrevenga la ruina"). Es una pasividad positiva, ya que el hombre es cómplice de la naturaleza y la deja hacer. Tal sería el caso de las ruinas de la isla Huemul. Las ruinas tienen un encanto fantástico, el objeto construido por el hombre se embellece debido a un proceso químico-mecánico, "(...) y el proyecto deliberado del hombre se convierte de modo no deliberado e imprevisible en algo nuevo, a menudo más bello, y que constituye una nueva unidad" (Simmel, 2002, 187). También las vincula con la alegoría benjaminiana en el sentido de que

Son éstas un escenario de la vida, de donde la vida se ha ido; pero esto no es algo simplemente negativo(...) en las ruinas se siente con la fuerte inmediatez de lo presente que la vida, con toda su riqueza y variabilidad, ha habitado alguna vez. La ruina proporciona la forma presente de una vida pretérita, no por sus contenidos o sus restos, sino por su pasado como tal. (Simmel, 2002, 192).

Consideramos que *Huemul* hace aparecer ruinas en un doble sentido: las ruinas propiamente dichas, aquellas que están en la isla y son visibilizadas a través de las fotografías y de los relatos como marcas de lo que no pudo ser. Éstas conviven en tensión con la naturaleza que avanza, día a día, sobre ellas. Y, por otro lado, aparece el archivo histórico también como posible ruina. Archivos de una historia trunca del peronismo que son reactualizados, aislados de su totalidad y puestos en un nuevo contexto, cobrando otros sentidos. Entonces la lectura del peronismo también se resquebraja. Si contrastamos con las imágenes de las guías Peuser antes vistas, vemos un contrapunto de sentidos territoriales gestados desde el propio Estado. Vemos sus paradojas sobre qué paisaje construir en un territorio de frontera: ¿un paisaje bello para el turismo? ¿o un paisaje científico para la producción de energía atómica?

Al exhibir los archivos del pasado histórico, científico y político, éstos son llevados a un nuevo campo, el artístico, para formar una nueva unidad, un relato tan abierto como incompleto. Podemos pensar a la ruina como un documento de archivo, susceptible de ser utilizado, reinterpretado, la ruina como documento de la historia, en este caso, como rastro de un fracaso, de lo que nunca llegó a ser. Las ruinas de esta isla

no provienen de edificios terminados, sino de un proyecto inconcluso, enormes construcciones a medio hacer, como si el reconocimiento del fraude no fuera un cierre definitivo. Nada de lo que ha sido ha de darse por perdido para la historia, decía Benjamin, y pensando en el proyecto *Huemul* podríamos agregar, nada de lo que *no* ha sido tampoco ha de darse por perdido.

Como venimos trabajando a lo largo de esta tesis, los archivos científicos, los políticos, los artísticos, se entrecruzan y contaminan. No hay identidades puras, sino híbridos que utilizan diversas estrategias retóricas, y que pertenecen a distintos contextos de lectura. Eso se pone en evidencia y en tensión en *Huemul*. Como las fotografías de Pascasio Moreno, utilizadas en diversos contextos, como los dibujos de los naturalistas y los mapas de la isla Victoria en medio del arte y la ciencia. Y también las imágenes de guerra, cercanas a las de los videojuegos, que le servían a Farocki para pensar los problemas contemporáneos en torno a la producción de imágenes. O cómo las imágenes pobres que mencionaba Steyerl, que transitan veloces y livianas por internet, de las cuales hemos perdido referencia y veracidad.

Huemul tensiona el paisaje poniendo en escena una experiencia prohibida: la de experimentos atómicos en una naturaleza impoluta (Núñez, 2003). Pero las imágenes del fracaso se cruzan con la historia del éxito de un proyecto científico que sí se consolida: el Centro Atómico Bariloche, creado en 1955, que hoy lleva el nombre de su primer director, el Dr. José Antonio Balseiro.

Huemul, y su recuperación en tanto ruinas, nos habla de usos y sentidos contradictorios de un paisaje, ya que, si hubiese tenido éxito la gesta científica-política, esta isla seguramente hubiese sido retratada de otros modos. Las fotos de *Huemul* guardan huellas de tensiones representacionales dentro del propio arte institucional, la muestra de Agustina Triquell y Manuel Fernández recorre las ruinas, no sólo de la ciencia, sino de un deseo territorial (Lois, 2006) alternativo⁴⁷, que entonces demandó imágenes nuevas, guardadas y olvidadas, como ese deseo que, a pesar de las ruinas, aún se encuentra presente en las referencias al polo científico tecnológico de la región.

⁴⁷ Según la geógrafa Carla Lois “Los mapas oficiales de la República Argentina y, en particular, el proyecto de un mapa topográfico a gran escala han sido, en gran medida, el resultado de un “deseo territorial” antes que el resultado de operaciones geodésicas. En el siglo XIX, los mapas han conquistado y “civilizado” territorios *antes* que las fuerzas militares los vaciaran de indios.” (Lois, 2016)

Fantasmas en el paisaje: *Pozo de aire* de Guadalupe Gaona

El libro de fotografías y poesías *Pozo de aire*⁴⁸ (2009) de [Guadalupe Gaona](#) parte de una falta, de un vacío de experiencia y los intentos –siempre fallidos– de representación. Un padre desaparecido en 1977 y una foto única que una padre e hija solos, el último verano de vacaciones en el sur. El padre en el centro de la foto, de perfil, mirando a su hija. El padre en las rocas, extendiéndole su mano. La niña mira frente a cámara parada en un bote en la orilla. Es un libro que retrata un lugar, una casa a orillas del lago Nahuel Huapi, en Villa la Angostura, retrata un lugar para invocar a un fantasma. Busca una experiencia perdida o incluso nunca acontecida.



Pozo de aire, Guadalupe Gaona, 2009.

Una foto que es única, pero que no alcanza. Es registro de ese encuentro, índice antes que ícono. Para Barthes (1990) el “yo estuve ahí” es lo que caracteriza a la fotografía. Antes que ser registro de un tiempo, del “momento decisivo”, es un certificado de presencia, de un haber estado. Así como el humo con el fuego, la única foto de Guadalupe con su padre es una prueba que parece decir: “yo estuve ahí, cerca de mi padre, lo conocí, aunque no lo recuerde”, y este sería el valor principal de esa foto. No importa si no hay memoria, no importa que por su corta edad ella no tenga recuerdos de él. Esa foto es huella del encuentro. Y todo el libro es, en parte, un ejercicio de reconstruir esa

⁴⁸ La película *La idea de un lago* (2016) de Milagros Mumenthaler es una adaptación libre de este libro de Guadalupe Gaona.

memoria que falta.

Dice Gaona en el prólogo: “(...) el invierno llega más rápido de lo esperado y se lleva todo. El 21 de marzo del 77 desaparece mi papá. Pero esa foto queda. Y muchas fueron las veces que revisé el cajón de la mesita de luz de mi mamá para mirarla. Es en la imagen que más confío.” (Gaona, 2009). Esta imagen es su talismán, objeto preciado, o si lo pensamos desde Benjamin (1936), una imagen aurática ya que el aura sobrevive en la fotografía en el género del retrato.

Siguiendo a este autor podríamos pensar que lo que realiza Gaona es un retrato de un espacio, pero para invocar el fantasma de su padre. ¿Se puede retratar un fantasma? Natalia Fortuny observa como los espacios visuales del campo y el bosque son utilizados por fotógrafos argentinos para evocar la violencia represiva dictatorial y la falta de los desaparecidos. “Los árboles del bosque señalan la dramática constatación de la continuidad de la vida (aún allí donde el horror aconteció), encarnan el tiempo y exigen un compromiso con la justicia y la memoria”. (Fortuny, 2016, 10) y toma como parte de los casos de análisis que toman al bosque como espacio de invocación de los desaparecidos a *Pozo de aire*.



Pozo de aire, Guadalupe Gaona, 2009.

Como en la mayoría de los casos analizados, las fotografías de este libro

entremezclan pasado y presente, el archivo y la creación, color y blanco y negro, confundiendo tiempos. Utiliza en parte, el método del collage: mezclar tiempos y espacios, crear algo nuevo de esa unión. En este caso todas las fotografías pertenecen a un mismo lugar, la casa de vacaciones en Villa la Angostura, Patagonia argentina, pero a diferentes tiempos: la infancia en los 70's, el presente. Treinta años de distancia en medio. Al igual que en la obra de Green advertimos cómo el tiempo modifica el espacio. Las fotos del pasado tienen movimiento, hay varias fuera de foco: su hermano dormido, su madre acercando la mano al lente de la cámara, su padre posando con el auto. Las fotos del presente, en cambio, son quietas, aun cuando aparecen personas, son sombras o estatuas mirando al horizonte, mirando el tiempo perdido. Las imágenes retratan un paisaje ensimismado, encerrado sobre sí mismo: el lago, el bosque, la foresta, el camino entre las ramas, la orilla, la casa.

Los poemas del libro también trabajan con esa idea de suspensión del tiempo, la relación con el paisaje que aparece en ellos está vinculada al tiempo del duelo:

(...) En el lago las cosas están congeladas.

Seguro que los peces finos y largos

no sufren el paso del tiempo.

Hasta la hora del almuerzo

provoco mi propio naufragio.

Mi madre me hace señas desde la orilla

para que vuelva.

Parece un flamenco atascado en el agua.

Hago que no la veo, que no la escucho.

Hago que no tengo madre.

Mejor soy el bote suelto en el lago.

Se nos vuelve a aparecer el trapero de Benjamin, en *Pozo de aire*, también presenta esta dicotomía: por un lado, el contemplar melancólico al volver al archivo familiar y revisar el pasado. Y por el otro, la propuesta de acción constructiva, propia del

ingeniero: en este caso, hacer un libro de fotografías y poemas, crear nuevas imágenes, nuevas articulaciones del lenguaje en pos de construir una experiencia. Benjamin, mediante esta compleja y potente figura del trapero, nos propone la difícil tarea de hacer un montaje que recupere lo *no-sido* de la historia, actualizarlo en el presente y lanzarlo hacia el futuro. Mirar de este doble modo es una propuesta político-metodológica para experimentar a la temporalidad y a la Historia de una forma en donde palpita la tensión entre “lo que no fue” y lo que “puede llegar a ser”. Como el trapero, Gaona recoge los restos de su propia historia: viejas fotografías, las trae al presente, dialoga con ellas, y crea nuevas. Mira hacia atrás para ir hacia adelante. Mira lo *no sido* de su historia (que se cruza con la historia social y política de su país) y, a través del montaje de imágenes y palabras crea una nueva posibilidad de ser, que es una nueva posibilidad de encuentro entre el mundo de los vivos y los muertos, entre el pasado y el presente. También permite un vínculo entre lo personal/familiar y lo social, ya que su padre es un desaparecido de la dictadura militar argentina (1976-1982), donde ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción con elementos del pasado colectivo.

Gaona vuelve a los lugares de sus primeros años, vuelve al lugar del encuentro registrado que se vuelve icono y mito de la identidad de su padre en tanto padre. No se puede volver a ese tiempo, pero sí al espacio. Así como lo hacía Lorraine Green, sus fotos también tienen algo de performance, de poner el cuerpo. Revisita los espacios, pisa la misma piedra que él, se adentra en esa misma agua, aunque el lago ya no sea el mismo. La foto deja de ser un mero registro de un paisaje, situación o momento y se convierte en una restitución de un fantasma, una invocación de otro tiempo. No registra experiencia, la crea. La cámara fotográfica no es mediación con la realidad, distancia sino más bien fuente creativa de nuevas experiencias. En el mismo acto de fotografiar aparece una creación de un nuevo modo de ser con la cámara. La fotografía no es un fin para otros fines, no se liga a registrar y mostrar tal o cual situación, persona o lugar, sino que se vuelve el modo fundamental de conjurar, de hacer un duelo. En el mismo acto del *clic* acontece la experiencia, en el mismo momento de la confección del libro, de las decisiones de edición es que se configura la experiencia perdida.

En este libro los fragmentos del mundo perdido se unen con un acto creativo desde el presente, son invocados, y a la misma vez resignificados, puestos en una nueva totalidad. Hay indiferenciación temporal es una estrategia que parece hablarnos del

funcionamiento de la memoria, donde constantemente estamos viajando a través de los tiempos, confundiéndolos de un instante a otro. Partimos del presente para recuperar retazos del pasado, y cuando no los encontramos, los inventamos. Estas fotografías invocan una memoria al tiempo que crean una nueva. Algunos poemas aparecen entre las imágenes. Hablan del tiempo presente, de las vivencias del *después* de la familia, la figura de la madre que queda sola con dos hijos.

En el texto *Sobre algunos temas en Baudelaire* (1970) Benjamin nos habla de la filosofía en su búsqueda de apropiarse de la “verdadera” experiencia, esta es la denominada “filosofía de la vida”. El filósofo Henri Bergson, quien explora los vínculos con la memoria y, contemporáneamente, Proust reformula y conceptualiza la “memoria involuntaria”, que como hemos visto en el capítulo dos, también aparece en su texto *El narrador* (Benjamin, 2010). En su libro *En busca del tiempo perdido* (1913-1927), Proust inventa una nueva concepción de la escritura respecto a una nueva construcción del tiempo. “La *memorie pure* de la teoría bergsoniana se convierte en él [Proust] en *memorie involontarie*. Desde el comienzo Proust confronta esta memoria involuntaria con la voluntaria, que se haya a disposición del intelecto.” (Benjamin, 1970, 4). La memoria voluntaria es aquella nos proporciona informaciones del pasado que no conservan nada de este, la involuntaria en cambio, está ligada a lo sensorial, sobre todo a los sentidos menos "intervenidos" por la inteligencia como el gusto y el olfato. No es visual, es decir va a contrapelo del ocularcentrismo moderno. Depende del azar, y es el único modo de conquistar algo de esa experiencia. Las revelaciones de la memoria involuntaria proustiana son azarosas, pero en el caso de *Pozo de aire* la memoria no irrumpe como un relámpago, sino que es constantemente buscada más que encontrada. Ir al archivo, ir al cajón, viajar al pasado, revisarlo, resignificarlo, éstas son las operaciones que hace Gaona. A primera vista podríamos pensar que es una memoria voluntaria, ya que es una decisión la que lleva a Guadalupe a volver atrás, para luego, ir hacia adelante. Pero, al mismo tiempo, gracias al método artístico, genera algo nuevo, es consciente de que está ficcionalizando y creando con los restos del pasado. Por esta razón, su operación tampoco se condice con la memoria voluntaria. Sería una forma de memoria en medio de la voluntaria y de la involuntaria: por un lado, viaja desde el presente a un fragmento del pasado pero con la intención de construir un futuro. Volviendo a Benjamin, dijimos que el pasado se nos presenta, inevitablemente, de forma fragmentaria, al retomar la historia, lo desechado, los otros relatos, e ir a contrapelo, lo que hace Gaona es volver lo *no-sido*

un *por-ser*.

Pareciera que el vivir y el fotografiar son pares opuestos. Vivir es el constante movimiento, lo que se nos escapa, lo inenarrable, al fotografiar en cambio se genera un detenimiento, un corte y un recorte, un momento de decisiones en busca de crear un mensaje. El paisaje que nos ocupa parece quedar atrapado en esa fotografía que no se vive, aun cuando recuerde otra vida posible. Como muestra Pasolini en su texto *Observaciones sobre el plano secuencia* (1969), el montaje cinematográfico se vincula a la muerte porque es la organización de la vida. Pasolini parte de la imagen que registra el asesinato de Kennedy para pensar el plano secuencia-aquél que es en tiempo real- en analogía con la vida. Ese plano es infinito, subjetivo y en tiempo presente. En un punto es “anti cine”, porque está más cerca del lenguaje de la realidad que del lenguaje fílmico. El lenguaje cinematográfico comienza cuando interviene la organización, selección y coordinación de los planos. En este sentido, el cine es esencialmente, el montaje. Lo mismo podemos pensar de la fotografía, lo esencial en ella es el momento del *click* y el recorte elegido, esa detención que hace sobre la vida, y posteriormente, su montaje.

Es la muerte la que permite la narración de la vida: varios años después de la muerte de su padre Guadalupe puede organizar lo que fue su vida, su encuentro y desencuentro y volver al paisaje de la ausencia. Retrata una casa a orillas del lago llena de fantasmas, donde el tiempo del pasado y del presente se confunden. Mediante este libro de fotografías y poemas hace un trabajo de montaje, que es, fundamentalmente, un trabajo de duelo. Pero también una forma de inventar una memoria inexistente, una experiencia padre-hija perdida.

La cámara y la estepa: *Paisajes instamáticos* de Daniela Gineste

Honra al error como intención oculta.

Brian Eno

La estepa como lugar parece ser un borde, es el mal llamado "desierto", un espacio que aún hoy pareciera resistirse a ser "civilizado". Es la contracara de la mítica idea colonizadora de Bariloche como la Suiza argentina, sin los bosques y la vegetación exuberante. En su último trabajo fotográfico *Paisajes instamáticos* (2021) [Daniela Gineste](#) se adentra en la estepa con sus cámaras de fotografía y video.

Esta artista nace en Buenos Aires, vive hace más de 20 años en Bariloche. En su obra Gineste se ha enfocado en los ciclos de la naturaleza, sus posibles variables y el devenir dentro de esta repetición. Ha trabajado con diversas disciplinas dentro de las artes visuales: fotografía, video, collage y performance. Este último trabajo es un díptico: por un lado un libro de artista editado artesanalmente, que ha trabajado con su amiga -y ex compañera de la galería *Bosque Neón*- la artista barilochense Nani Franzgrote y por otro lado un video titulado [Plan B- declaración de amor](#) (2015-2017) sobre esa experiencia fotográfica realizado con la ayuda de su amigo Ramiro Álvarez quien interpreta a la artista.

Gineste va a retratar la estepa, un paisaje que la cautiva, pero el protagonista de sus fotos no es el paisaje, sino que termina siendo la propia cámara. Mejor dicho, el vínculo entre ella, la cámara y el paisaje. En sus fotos está presente la belleza de su proceso de aprendizaje, el rastro que deja el mecanismo que se pretende perfecto, y sin embargo falla. Nos recuerda a "El hombre de la cámara" (1929) de Vertov, cuando pone como personaje principal al camarógrafo o cuando muestra también a la montajista trabajando, eligiendo los fotogramas, cortando con su tijera la película. En cierto modo esta obra podría llamarse "La mujer de la cámara" ya que en los retratos de los paisajes esteparios de Gineste está presente ese espíritu del extrañamiento propuesto por los artistas rusos de principios del siglo XX. Pero ahora, no es el artista el personaje principal sino el mismo dispositivo de la cámara fotográfica.

En este trabajo la caminata es el método principal. Detenerse y hacer pequeñas observaciones del camino. Detenerse es el inicio del observador. La fotografía opera como nota, registro de un paseo a las afueras, ese borde de la ciudad turística. En esas notas, o postas en el camino que realiza Gineste, la máquina fotográfica está evidenciada. A diferencia de las postales con las que trabaja Green, que dialogan directamente con un imaginario visual de la región, en Gineste hay una experiencia individual, una fotografía subjetiva, difícilmente institucionalizable. Si las postales nos remitían a un modo de ver más colectivo e institucional, en las fotografías de este trabajo el modo de ver acentúa el lado personal.



Fotograma del video *Plan B, declaración de amor* Daniela Gineste, 2015-2017.

En ese camino fotográfico hacia la estepa hay prueba y error. El error es lo que permanece en las imágenes, deja huellas. Es aquella cicatriz que nos demuestra la falla del mecanismo. En las fotografías de Gineste el error tiene un sentido. "Honra al error como intención oculta", decía Brian Eno y en eso parece confiar la artista. Sus paisajes parecen partidos, están, muchas veces, superpuestos. Las fotografías analógicas que saca Gineste no son imágenes "puras", no son ventanas transparentes al mundo, como las de los hoteles turísticos que aparecen en la obra de Marino Balbuena, por ejemplo. Estas imágenes no simulan ser la realidad, no está la veracidad en juego, sino todo lo contrario. Está la experiencia de una persona ahí atrás de cada foto, mirando, caminando, aprendiendo, y también hay una cámara, que en muchos casos, está fallando.

Los planos generales y los planos detalles conviven en estas fotografías, así como también el blanco y negro con el color. El espacio abierto de la estepa, con mayor horizonte, nos deja ver el cielo y la tierra unidos proporcionalmente, junto con un plano detalle de un pastizal, o un abrojo, que son parte de la dificultad del camino. La cercanía y la lejanía se combinan y construyen, no sólo el paisaje de la estepa, sino la experiencia de la cámara y de la fotografía que la utiliza.

Flusser nos invitaba a pensar en las cámaras fotográficas como cajas negras de las que desconocemos su interior. Algo pasa “ahí adentro”, más allá de nosotros. Los fotógrafos, entonces, juegan *contra* la máquina. Por un lado, el fotógrafo es un funcionario de la máquina, un operario, pero, al mismo tiempo, puede ejercer su libertad al jugar con ella. La fotografía es entonces un juego con el error, un juego con esa zona oscura, con ese mecanismo que nos trasciende. Esa voluntad de juego y esa consciencia por lo desconocido están presentes en este último trabajo de Gineste. Como artista demuestra que desconoce, en parte, su herramienta, que la cámara le hace producir “errores” e “imperfecciones” que ella usa a su favor. Así como Steyerl veíamos cómo la “imagen pobre” que circula por internet tiene una potencia creativa y política, así Gineste encuentra en su amateurismo con la cámara una fortaleza. Pero a la vez, nos recuerda, que por más destreza técnica que un fotógrafo posea, la cámara oscura, la caja negra, tiene su propia autonomía.

A su vez, esta utilización de la fotografía de forma juguetona, alejada del realismo y la solemnidad, se refuerza en algunas imágenes donde aparece el método de collage. La artista sobreimprime sobre la fotografía un vegetal escaneado que genera un nuevo extrañamiento al espectador. Rompe la continuidad del paisaje, de la escala, del blanco y negro, la fotografía es interrumpida por un elemento difícil de discernir a simple vista.



Daniela Gineste, *Paisajes instamáticos*, (2021)

Recorrer el paisaje, una y otra vez. Cada estación del año cambia el entorno que nos rodea, el factor climático y ambiental es determinante de las vidas patagónicas. Las imágenes de Gineste nos recuerdan la pluralidad de experiencias, donde la de ella se inscribe tan solo como una más, permitiendo pensar sus propias representaciones. Esto es una estrategia estética opuesta a la del arte institucional, en donde las imágenes se orientan a una única o principal experiencia. Consideramos que este último caso de análisis de obra fotográfica se aleja de la estética dominante del arte institucional en un doble sentido: por un lado, porque pone en el centro la artificialidad de la mediación técnica al representar el paisaje, mostrando la cámara y sus dificultades técnicas. Y a su vez, porque lo que retrata es el paisaje desplazado, el paisaje de la estepa, un territorio que históricamente posee dificultades de integración en la región.

La obra de Gineste repone el arte en las paradojas de lo cotidiano, vivir en una zona de cordillera, bosques, lagos, estepa, frontera, nos obliga a preguntarnos constantemente por el paisaje. Volver al paisaje estepario, con el horizonte tan abierto, y querer reencontrarse con las huellas de ese espacio. Encontrar en ese aparente vacío, que fue nombrado desierto, miles de significados. En la repetición hay fracaso, porque el reencuentro nunca es igual, la copia se vuelve un imposible. Así como Green no logra encajar el paisaje del pasado con el del presente, Gineste no puede percibir la huella que encontró la semana anterior. Registrar esa fugacidad y documentar ese proceso, es lo que se propone este trabajo. ¿Todo cambia o todo permanece? ¿Dónde estaba esa piedra?

¿Son éstos los mismos pastizales que se mueven con el viento? La estepa pareciera ser inmutable, un espacio constante, un espacio donde nada sucede, pero Gineste encuentra en ella sutiles variaciones.

Un esqueleto de un animal cuelga de un alambrado, pasa el tiempo, pasan los climas, y poco a poco, se va disolviendo y Gineste registra cómo éste se vuelve parte del paisaje.





Paisajes instamáticos, Daniela Gineste, (2021).

Conclusiones: Apuntes para una fotografía situada: desplazamientos y miradas corporizadas

Del paisaje cliché, a la deconstrucción del archivo. De la problematización de la historia, sus contradicciones, sus mitos y ficciones a la evidenciación del dispositivo. De dos islas llenas de fantasmas científico-políticos, a la invocación de un fantasma familiar. De la ventana transparente del hotel al paisaje estepario intervenido, de las postales y el paisaje como objeto, a la confusión polifónica de las ruinas.

En este capítulo hemos transitado por distintas de abordar el paisaje del Nahuel Huapi la fotografía artística contemporánea: como anestesia estética, rozando el kitsch, como forma de comparar el paso del tiempo en el espacio, como un artilugio, que juega a parecerse a la verdad, como un desafío técnico de aprendizaje y como un modo de reencuentro con un fantasma. La mayoría de los artistas que hemos analizado trabaja con técnicas que desbordan la fotografía, creando una forma monstruosa, que abjura de las limitaciones disciplinares, combinando textos, postales caladas, collage, archivos documentales, poesía, etc. Algunos recursos como la evidenciación de la cámara, el escaneo, los textos y entrevistas que complementan y cuestionan las imágenes, son muestra de que la fotografía ha cambiado su estatuto dentro el campo del arte, se ha vuelto una forma monstruosa. A su vez, la mayoría de ellos trabaja combinando color y blanco y negro, generando una transgresión cromática que en otra época estaba casi prohibida. En algunos casos esto se debe a la utilización de archivos y documentos históricos,

mezclando distintas temporalidades, y en otros se debe a una elección estética. Consideramos que todos estos casos poseen una idea de la fotografía flexible, mestiza, propia del arte contemporáneo, donde ésta ya no se limita a retratar la realidad, o a ser un testimonio fiel y verdadero, sino donde se pone en cuestión, tanto es sus posibilidades de uso, como en su supuesta objetividad y fidelidad con la realidad.

También en este pequeño recorrido hemos transitado por distintos espacios donde habitan los múltiples paisajes del Parque Nacional Nahuel Huapi: las ventanas de los hoteles, emblema de la arquitectura turística, las postales, una miniatura y recuerdo del paisaje que lo vuelve un objeto de consumo, las ruinas, como documentos de una historia fallida, una casa de veraneo familiar donde se invocan los fantasmas personales e históricos y la estepa relegada, al borde del paisaje oficial. Algunos de estos paisajes son más estáticos y permanentes a lo largo del tiempo, se condensan y vuelven cliché, especialmente aquellos vinculados con la industria del turismo, y otros nos revelan una epifanía, una contradicción, algo olvidado, como pueden ser las ruinas, la estepa o el encuentro con una temporalidad fantasmal. Muchos de estos espacios se contraponen entre sí, dialogan entre ellos a modo de ensamble, conviven en tensión: lo visible y lo invisible, el centro y lo periférico, no como opuestos sino como continuidades.

En la introducción a este capítulo nos preguntamos por el vínculo entre la fotografía artística y su capacidad de representación y producción poética de múltiples posibilidades experienciales, entendiendo que la experiencia puede ser un vasto campo, más allá de lo que la ciencia moderna y el arte institucional han designado. Consideramos que estas obras de fotografía contemporáneas nos enfrentan a distintos modos de acceder a la experiencia, muchos de ellos con recursos propios del conocimiento situado (Haraway, 1995): *Room with a view* de Balbuena nos invitó a pensar en el cliché visual del paisaje de Bariloche y la estética turística que nos propone su arquitectura hotelera. Su tono exagerado e irónico nos genera reflexión sobre nuestra propia práctica, sobre este hábito que casi todos hemos tenido. En sus imágenes el turismo vacacional se nos vuelve extraño y enrarecido, nos produce un desplazamiento que nos hace cuestionar la experiencia turística en tanto anestesia visual, ventana al mundo, mera vista. Nos enfrenta a la dicotomía entre experiencia y turismo, entre interior confortable y exterior de una naturaleza sublime, potencialmente amenazante. Nos lleva a recordar momentos en los fuimos turistas y a preguntarnos. ¿Cómo nos relacionamos con la naturaleza que se nos

aparece detrás del vidrio?

En *Te escribo desde este bello lugar* de Green acontece algo similar, las postales icónicas son fuente primaria de toda experiencia turística, la postal nos obliga a recordar, a invocar ese espacio, a convertirlo en un souvenir. Pero éstas son retomadas por la artista para mostrar algo más, no sólo el paso del tiempo en los espacios y en las convenciones visuales, sino también la propia experiencia de la fotógrafa que se apropia de un modo de ver del pasado y va hacia esos espacios y los vuelve a retratar, actuando como testigo de esa transformación. Los paisajes son los mismos y, al mismo tiempo, no lo son. Del blanco y negro al color, del vacío a la construcción, del matorral al bosque, vemos la transformación inevitable de nuestro entorno. Nos enfrentamos al paso del tiempo a través de las huellas del espacio. La memoria social que habita en las postales, un punto de vista que parece ser anónimo, y, por otro lado, la experiencia personal de la fotógrafa, donde asistimos al punto de vista de una primera persona, una enunciación situada. Hay contraste también cuando recupera las postales actuales y realiza los calados sobre ellas con noticias que generan una disonancia con el paisaje bello de la oferta turística.

Consideramos que tanto en el paisaje integrado en el interior burgués que veíamos en la obra de Balbuena como en el representado en las postales que retoma Green, la naturaleza convertida en materia de apropiación científica, pueden vincularse con la mencionada crítica heideggeriana a la modernidad: en la época de la imagen del mundo, la naturaleza devenida en objeto de contemplación y de explotación por parte de una subjetividad fundante. Pero también puede apreciarse la posibilidad artística de restituir formas de experiencias y de rescatar estratos del pasado que parecían perdidos.

En *Huemul* de Triquell y Fernández la experiencia queda atrapada en las ficciones del lenguaje, en el relato coral y contradictorio, en las derivas desopilantes de una fallida historia científica, donde la isla Huemul parece ser telón de fondo para narrar una historia de ciencia ficción. La memoria se vuelve ficción, las ruinas parecen dar testimonio documental pero, al mismo tiempo, sobre ellas se construyen castillos en el aire. Nos genera una desconfianza en el archivo, en el testimonio, en la historia política. Hay un desplazamiento de las representaciones científicas y políticas y de los saberes hegemónicos (Femenias, y Soza Rossi, 2011, Haraway, 2001) en tanto nos enfrentamos al archivo como potencial ruina y a la ruina como potencial archivo, en este caso, ruinas de un fracaso o un fraude, de lo que pudo ser.

Gaona nos trajo una experiencia de la fotografía como un acto mágico de invocación del fantasma de su padre en el paisaje, donde el “poder ser” se extrema en una experiencia personal. En *Pozo de aire* utiliza la operación de volver a un lugar, desde lo visual y desde lo corporal (así como también lo hace, aunque en otro sentido, Green), un retorno al paisaje y a la naturaleza, para encontrar ese espacio una promesa de reencuentro con su padre desaparecido. De una foto familiar como talismán y tesoro, a sus propias fotografías performáticas que la ayudan en un trabajo de duelo personal que se cruza con la historia política argentina. Emerge así la experiencia de una memoria involuntaria, capaz de hacer irrumpir lo olvidado, los destellos fantasmales de un padre perdido. Pero también una experiencia inventada, que reúne lo vivo con lo fantasmal.

Por último, los *Paisajes instamáticos*, donde la fotografía retrata un espacio de la región poco difundido por el régimen visual hegemónico. La estepa, prácticamente oculta al turismo, permanece como borde o espacio productivo ganadero. Gineste se adentra haciendo un camino propio, buscando permanencias, rastros, pequeños indicios y termina preguntándose no sólo por su relación con ese paisaje, sino por su relación con la fotografía, y especialmente en tanto caja negra. Es una experiencia personal como habitante de la Patagonia y también como artista que debe enfrentarse al desafío de utilizar de modo “correcto” la cámara fotográfica. Nos muestra una forma imperfecta e inacabada: hace culto al error, lo evidencia, lo vuelve parte de la obra. Exhibe, tal como planteaba Haraway (2001) la naturaleza corporizada que posee toda mirada.

Hemos visto cómo en el arte institucional el paisaje ha devenido un objeto turístico a lo largo de la historia. Varias de las propuestas artísticas de fotografía contemporánea que hemos visitado retoman estas representaciones para cuestionarlas, y otras buscar abrir el campo de representación en torno a la experiencia del paisaje para construir nuevos sentidos. El arte actual permite una experiencia del paisaje en primera persona, tal como sucede con las obras de Gaona o Gineste, donde la experiencia de la mirada se hace cuerpo, y no sólo se anuda al contemplar o al registro, sino que construyen un paisaje como experiencia poética. Un paisaje con cicatrices, que puede llevar las marcas de un duelo, personal y colectivo, o también, un paisaje que se resiste a ser representado por la cámara fotográfica, que enfrenta al artista a sus dificultades, y en este sentido, son paisajes que se construyen desde conocimientos situados y corporizados.

Capítulo cuatro - Un cine-monstruoso para un territorio monstruoso: cinco casos de audiovisual contemporáneo

¿cómo hacer para rebelarse contra la estandarización industrial sin producir, vaya uno a saber, qué monstruos?

Raúl Ruiz

Introducción

Tal como hemos hecho con el corpus de obra fotográfica, nos interesa observar cómo a través de estas obras audiovisuales se nos presenta la experiencia del paisaje y las historias de este territorio. Como se ha planteado, el eje central de la tesis se trata de ver la construcción del territorio del Nahuel Huapi por medio de las imágenes técnicas en el campo del arte actual, en este caso, nos centraremos en las obras producidas por las cámaras de cine y video. Abordaremos obras artísticas que fueron producidas en distintos formatos, ya sea en video digital, filmico o VHS. Dentro de estas obras seleccionamos algunas que responden a diversos géneros dentro del arte contemporáneo: el documental, la video-instalación, el cine experimental y la (ciencia) ficción. Todas ellas retratan la región del Parque Nacional Nahuel Huapi o sus alrededores, como puede ser el caso de la zona de la Línea Sur.

Estas piezas audiovisuales han sido elegidas por haber sido producidas de forma independiente, no han sido estrenadas comercialmente y han circulado por espacios alternativos como festivales, centros culturales, bienales etc. En este sentido, consideramos que estas producciones, que transitan por una vía distinta a la del cine *mainstream* el cual está guiado por el éxito comercial, posiblemente habiliten un reconocimiento espacial alternativo, distante también del construido por el arte institucional, ya que no poseen las presiones comerciales donde suelen predominar las fórmulas pobladas de los estereotipos y clichés propios de la Industria Cultural.

En los distintos casos analizados del arte Institucional hemos visto cómo dentro de la historia de las construcciones visuales del Parque Nacional Nahuel Huapi se invisibilizan las características propias del territorio monstruoso buscando darle una identidad fija y estable según cada período histórico. Parte de esto se filtra en las

apropiaciones que se proponen desde la fotografía, tal como se analizó en el capítulo anterior. Pero, como ya hemos considerado, el territorio de la frontera patagónica nos desborda. Si, como decía Haraway, la naturaleza es un *topos* inaprensible, en tanto es una referencia retórica, y que también es *tropos*, movimiento y cambio, tenemos de frente a una identidad transmutable y plural, y por lo tanto, podríamos decir, monstruosa. En un territorio construido desde una noción de naturaleza inmutable y trascendente, especialmente desde los Parques Nacionales, el arte contemporáneo propone formas *otras*, en el sentido decolonial del término. Formas que no dejan de ser incompletas, que proponen algunos deslizamientos de los saberes hegemónicos.

Otro punto a observar en la representación de esta región es la poca visibilidad del factor humano, sus pobladores y su cultura. Como vimos en nuestro recorrido, se suele ver al territorio del Parque Nacional Nahuel Huapi como mero paisaje o tierra virgen, en réplica a la propuesta del arte institucional que devino en hegemónico. Entonces, en este capítulo nos proponemos observar ¿Cómo se diferencian los trabajos artísticos audiovisuales de las representaciones establecidas en el campo del arte institucional? ¿Cómo se presenta, u omite, el factor humano y cultural? Consideramos que podemos encontrar en el campo del arte estéticas monstruosas, aquellas que den lugar a la monstruosidad, la desproporción, lo inconmensurable.

Para responder estas preguntas, partimos de considerar al cine como arte monstruoso. Seguiremos al teórico de cine Jean-Louis Comolli (2007) quien considera que “El cine nació monstruoso. Un arte impuro, decía Bazin.” (Comolli, 2007, 211). En el mismo sentido, el filósofo Alain Badiou plantea: “El cine es un arte absolutamente impuro y lo es desde sus inicios” (Badiou, 2005, 64). Entendemos que el audiovisual realizado desde el campo artístico puede abrir una forma monstruosa de representar un territorio que es, a su vez, monstruoso.

Abordaremos nuestro corpus a través de un análisis material y contextual, y a su vez, retomaremos los testimonios de los artistas que hemos recogido en las entrevistas semi dirigidas que hemos realizado.

Breve historia del audiovisual en la región del Parque Nacional Nahuel Huapi:

La escena del audiovisual en la región del Nahuel Huapi tiene, actualmente, varios nodos de producción. Por un lado, la licenciatura de Diseño Artístico Audiovisual de la UNRN que se creó en el año 2008 con una perspectiva actual, dentro de la cual tienen materias optativas como la Video-instalación y Tiempo real, Narrativa Transmedia, etc. A su vez, en los alrededores de la región, aunque ya fuera de nuestro territorio analizado, podemos encontrar la escuela de formación en cine ENERC, en San Martín de los Andes (Neuquén), donde se encuentra la carrera de Realizador cinematográfico integral⁴⁹.

Los festivales de la región, si bien son pequeños en comparación con otros festivales de la Argentina, también son lugar de circuito de producciones locales: desde el año 2013 está el Festival Audiovisual de Bariloche que cada septiembre propone una competencia nacional y otra Patagónica bi-nacional, argentino-chilena, de cortometrajes y largometrajes, y además, competencias vinculadas al arte contemporáneo como la de Video-danza, y la de Video arte-instalación, etc⁵⁰. En Villa la Angostura, (Neuquén) se realiza el *Encuentro de Cine de la Lluvia* realizado por CineClub Jorge Preloran, a cargo de Gerardo Ghioldi que se realiza hace 10 ediciones con el auspicio de la Biblioteca Popular Osvaldo Bayer, la Municipalidad de Villa La Angostura, el Centro de Convenciones Arrayanes y el Festival de cine BioBio de Concepción, Chile. Este Encuentro de cinéfilos tiene por objetivo ver el cine que no tiene difusión en salas comerciales. Se priorizan las producciones locales y regionales, poniendo énfasis en el

⁴⁹ En la zona del Alto Valle también se encuentra el Instituto Universitario Patagónico de Artes (IUPA) en Gral. Roca (Río Negro) que, desde 2015, ofrece carreras universitarias entre las cuales se encuentra la Licenciatura en Artes Audiovisuales

⁵⁰ También debemos mencionar que en la zona del Alto Valle en Cipolletti, Río Negro el Festival de Concurso Nacional de Cine y Video Independiente, que ya va por su 33 edición. Este nació en 1983 bajo la organización del *Grusu 8*, un grupo de realizadores independientes de la ciudad que se había conformado dos años antes. Entre ellos los reconocidos realizadores Lorenzo Kelly y Alberto Vilanova. Las primeras ediciones estuvieron reservadas al formato super 8, pero en 1989 se incorporó el video en una competencia paralela. Cuatro años más tarde, en 1993, se decidió eliminar definitivamente el formato S8 debido a que prácticamente ya nadie presentaba trabajos en fílmico. En el 2003, se hizo cargo el *Grupo Cine Cipolletti*, compuesto por Ignacio Dobrée, Pablo Gauthier y otros colaboradores, quienes continúan hasta la actualidad. También en esa región se destaca el cineasta Carlos Procopiuk, quien realizó varias de sus películas en el Norte neuquino y estuvo a cargo de un espacio de producción en la Universidad Nacional del Comahue, sede Neuquén. Durante varios años funcionó también la Asociación de Realizadores Audiovisuales del Neuquén (ARAN), su último presidente fue el director y productor Luis Rey. ARAN organizó durante ocho ediciones hasta el año 2012 el mítico Festival Federal de Cine y Video Imágenes de la Patagonia.

Wallmapu, también llamado Patagonia argentina-chilena.

Y, sin duda, debemos mencionar al cineasta Carlos Echeverría, nacido en Bariloche, quien probablemente es el realizador documental más destacado de esta región. Con sus películas ha problematizado la historia política de la región: *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) y *Pacto de silencio* (2006) fueron muy reconocidas nacional e internacionalmente y serán citadas en algunas de las obras de arte contemporáneo actuales que analizaremos. En ellas aborda casos históricos fundamentales de la ciudad de Bariloche: su único desaparecido en la dictadura militar del 76, Juan Herman y la complicidad de la sociedad barilochense con los jerarcas nazis, especialmente con el vínculo entre Erich Priebke, genocida y ex oficial nazi de las SS que llegó a la Argentina en 1948⁵¹.

También deseamos recuperar brevemente algunas investigaciones específicas sobre el cine de la región. A lo largo de la historia del cine, especialmente de ficción, vemos que la representación dominante de la Patagonia es una “locación”, es decir, como escenario que aporta paisajes, un ejemplo de esto es el género cinematográfico “Bergefilm” o “Cine de montaña⁵²” que tomaba al paisaje rodeado de montañas como un personaje más dentro de las historias. Este fue muy popular durante los años ‘30 y ‘40. También aparece la idea del paisaje como un telón de fondo (Masotta, 2009) que se encuentra igualmente en las primeras publicaciones con fotografías que describieron este territorio. Nos preguntamos si en la actualidad la Patagonia permanece como fondo, si su paisaje tiene el valor de agente o personaje, y cómo se relaciona con los factores humanos. Respecto de esto, el investigador barilochense Andrés Levinson (2011), rastrea los films mudos que se conectan con la Patagonia, desde las primeras experiencias realizadas en

⁵¹ Si bien sus últimas producciones *Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008) y *Chubut, libertad y tierra* (2018) no serán analizadas en este corpus porque trascienden los límites de la región, consideramos que es valioso destacar su perspectiva sobre problemas fundamentales de la región patagónica como el de los trabajadores golondrina, que tienen que emigrar de sus provincias (en el caso del film, la mayoría de Corrientes) hacia el sur patagónico para esquilar ovejas, a 35 centavos por animal. Y también, en su último documental, *Chubut, libertad y tierra* donde a través de la historia de Juan Carlos Espina, médico pionero en la zona de la comunidad mapuche Cushamen en la década del ‘40, reconstruye la realidad de las comunidades originarias del sur argentino, sus reivindicaciones culturales y la lucha por la tierra, llegando hasta casos actuales como el de la desaparición y asesinato de Santiago Maldonado en el río Chubut o el asesinato por la espalda de Rafael Nahuel en la comunidad mapuche del lago Masecardi, ambos bajo la responsabilidad de la Gendarmería Nacional.

⁵² Respecto al Cine de montaña está la película *Canción perdida en la nieve* (2015), un documental dirigido por Francisco D’Eufemia que revisa esta tradición en la Argentina.

Argentina en 1896 hasta la aparición del cine sonoro en 1933. Nos dice que las producciones fueron tanto films de ficción, noticieros y lo que se llamó “films de paisajes”, que sin duda hoy tendemos a clasificarlos como documentales. Estos se encargan de “(...) describir el paisaje, como si la cámara fuera la ventana por la cual se asoma un espectador y el cine fuera un medio de transporte, digamos un ferrocarril que lo pasea por aquellas tierras”. (Levinson, 2012, 25).

Levinson observa como la Patagonia era por un lado una tierra de exploradores y aventureros románticos, pero también una tierra de inmensas riquezas que debía ser aprovechada. “Existe cierto énfasis en la idea de la Patagonia como una tierra del futuro que debe ser incorporada a la civilización.” (Levinson, 2012, 26). Tal como vimos en los capítulos anteriores, en el cine acontece lo mismo que con las primeras imágenes y fotografías de la Patagonia. Según Levinson “La imagen preferida de la Patagonia fue la heredada por los viajeros europeos del siglo XVIII y XIX, que no repararon fundamentalmente en los indios sino en el paisaje, o que tal vez vieron a los indios como parte del paisaje” (Levinson, 2012, 26), una particularidad que también es reconocida en todas las fuentes gráficas y literarias relativas a la región (Núñez et al 2019, Núñez 2018).

La historiadora de Trelew Paz Escobar en su libro *Cine e historia: la Patagonia en imágenes 1936-1976* (2010) traslada categorías de construcción identitaria desde la historiografía a las imágenes audiovisuales del territorio patagónico. Toma un corpus de seis películas argentinas y analiza cómo las imágenes del cine sobre la Patagonia en el siglo XIX, tienen como ícono dominante la figura del desierto, de espacio vacío y árido. En las películas que analiza, el desierto está relacionado al predominio de la Naturaleza sobre la Cultura, ya que no son consideradas las culturas anteriores a las llegadas de los distintos protagonistas; o sino “(...) es un desierto asociado a lo bárbaro, en donde no sólo predomina la naturaleza, sino que está “el otro” al que es válido eliminar en nombre de la extensión de la civilización” (Escobar, 2010,149). Esta construcción de otredad también ha sido reconocida en los análisis historiográficos que han problematizado esta imagen en los discursos estatales y científicos (Navarro Floria, 2004).

Escobar sostiene que las imágenes sobre Patagonia que transmitió el cine argentino perpetúan la imagen de una Patagonia epopéyica y aventurera donde el destino común parece ser el recurso para la explotación económica, sobre todo vinculada a la

ganadería ovina (para ello toma las películas *Cruza, La Tierra del Fuego se apaga, La Patagonia Rebelde*) y, en menor medida, a la explotación petrolífera (observada en el film *Petróleo*) y la agrícola (desde el análisis de *Salitre*). El trabajo de Escobar resulta un antecedente central para la complejidad de las imágenes y producciones generadas desde la Patagonia, si bien cabe mencionar que las películas que indaga no reconocen el proceso andino que no ocupa en esta tesis.

A su vez, nos interesa rescatar como esta historiadora observa la aparición del concepto de frontera en el cine:

En relación a lo expuesto la *frontera* es, alegóricamente, una constante asociada a las imágenes de la Patagonia. Siempre que se la entienda no como barrera inamovible entre dos universos diferentes sino como la entendió Roca: como límite móvil que va corriéndose para instalar el progreso (o mejor dicho, para adecuar la región a las necesidades del capital en cada época).(…) La frontera aparece bajo muy diversas formas: es el límite entre la Naturaleza y la Cultura; entre dos tipos de organización económica y social; entre la naturaleza adversa y la productiva; entre el centro y la periferia del país; la demarcación moral entre personajes que encarnan el “ser nacional” y los representantes de intereses extranjeros; quiebre drástico entre el pasado y el presente de la vida de los personajes; entre civilización y barbarie. Así la frontera, como límite siempre móvil, adquiere diversas connotaciones al mismo tiempo que es una de las nociones más recurrentes. (Escobar, 2010, 150).

Coincidimos con Escobar cuando nos dice que las ideas que aparecen en el cine sobre la región no son originales del discurso cinematográfico, ni son necesariamente contemporáneas de la época de producción de las películas, sino que son continuación de discursos políticos, científicos, literarios, etc. que, por lo menos desde el siglo XIX, han ido conformándose como representaciones dominantes de la Patagonia.

Las diferentes visiones no sólo no se suceden, sino que se superponen, conflictivamente o no, aún dentro de un mismo filme. Nociones de la región como tierra maldita o prometida, paraíso terrenal, frontera, civilización y barbarie, desierto, entre otras, aparecen y se intercalan unas a otras, aunque en cada uno de los filmes no siempre refieren a lo mismo. Por lo que las representaciones de Patagonia no obedecen a un criterio abstractamente temporal. Más bien tiene que ver con las distintas concepciones ideológicas - plasmadas en textos filmicos- que determinados sectores sociales (de los cuales

los cineastas son representantes) tienen sobre la realidad y la historia de Patagonia. (Escobar, 2010, 152).

A la luz de estas reflexiones, pasaremos a analizar nuestro corpus de audiovisual artístico contemporáneo, concentrándonos en las representaciones del territorio del Parque Nacional Nahuel Huapi en artistas que, como mostraremos, se han deslizado desde estas concepciones estético-ideológicas que menciona Escobar en el cine de ficción.

Análisis de casos de audiovisual contemporáneo en el Nahuel Huapi:

A continuación recorreremos distintos casos de obras audiovisuales que van desde el documental a la ciencia ficción pasando por el cine experimental y la video instalación. Cada una de estas obras abordan el vínculo con el paisaje y la naturaleza de la región nahuelhuapeña y sus alrededores. Partiremos de los retratos en las soledades inmersas en el paisaje patagónico que realiza Guzmán, pasando por un registro documental del paisaje en la catástrofe provocada por la explosión del volcán Puyehue en 2011, luego tomaremos una video instalación que hace estallar la identidad de la ciudad de Bariloche superponiendo múltiples capas históricas y dispositivos de registro, y llegaremos a las películas de Manque La Banca, donde registra los costados del paisaje turístico de Bariloche y sus conflictos. Para finalizar revisaremos los trabajos de cine experimental de la realizadora Narcisa Hirsch, quien vive y filma desde hace más de cincuenta años en este territorio.

Las soledades en el paisaje: los retratos audiovisuales de Rubén Guzmán

Para comenzar analizaremos algunas producciones audiovisuales del cineasta y docente-investigador [Rubén Guzmán](#), quien a su vez es director del Laboratorio Texto, Imagen y Sonido (LabTIS) de la Sede Andina de la Universidad Nacional de Río Negro (UNRN). Durante los últimos años ha realizado distintos video-ensayos sobre la Patagonia. Entre ellos se destacan *La ciudadela* (2014), *La indiferencia del viento* (2015), *Imágenes de ningún lugar* (2016), y *Amelina* (2019). Todos ellos son retratos audiovisuales de habitantes de distintos lugares de la Patagonia argentina, y todos sus personajes están dentro de la etapa de la vida que se denomina “tercera edad”. La mayoría de los audiovisuales transcurren en zonas o provincias que desbordan el territorio del Parque Nacional Nahuel Huapi: Roberto Yañez era de Leleque, Chubut, Amelina en Languiñeo en la misma provincia y Ernst Standhardt en el borde del cerro Fitz Roy, cerca de El Chaltén en la provincia de Santa Cruz, pero consideramos que establecen relaciones con el paisaje cercanas a las de los habitantes de la región del Parque Nacional Nahuel Huapi, de la cual, la única habitante presente en estas películas es la cineasta Narcisa Hirsch, quien aparece retratada en *La ciudadela*.

A su vez, nos interesa tomar este cuerpo de trabajos porque de ellos se desprenden reflexiones sobre distintos aspectos de utilización de las cajas negras en el campo del arte que hemos visto en el capítulo dos.

Estos retratos hacen énfasis en este territorio como un espacio de soledad y “viaje interior”. Este concepto asociado a la Patagonia está presente en el ensayo de Juan Raúl Rithner: “La Patagonia imanta por su contradicción entre la soledad evidente y el despliegue apabullante de la naturaleza” (Rithner, 2005, 51). Rithner cita a Francisco Moreno (1997) cuando dice “No hay nada que impresione más al viajero que las grandes soledades” y da como ejemplo películas de ficción que tienen como argumento este viaje interno: *El perro* (2004) de Carlos Sorín, *El viaje* (1992) de Pino Solanas y *El camino* (2000) de Javier Olivera. Estos trabajos en video unifican la Patagonia con un sentido territorial ligado a la soledad y nos llevan al anclaje de sentido espacial que está en el fondo del imaginario de nuestra región.

Comenzaremos por analizar *La ciudadela* (2014). Esta empieza con una cita del geógrafo francés Eliséé Reclus que dice: “Quería escaparme a toda costa, ya para morir, ya para recobrar mis fuerzas, y la tranquilidad de mi espíritu en la soledad”. En este documental dividido en tres capítulos y cada uno responde a un personaje: un hombre y dos mujeres, todos en soledad, conviviendo con la naturaleza, pero no hay interacción entre ellos ni con otros humanos. El hombre es Roberto Yañez, un anciano jubilado, otrora trabajador ferroviario, que vive en compañía de sus perros y corderos en Leleque, Chubut. Lo vemos juntando leña al costado de las vías de un tren ya desaparecido. La primera de las mujeres que aparece es Amelina “Coca” San Martín, aficionada a las pinturas rupestres, que despliega todo el arsenal de datos y anotaciones de una vida fascinante. Pasea por los alrededores de su casa en la zona de Piedra Parada, Chubut, inspeccionando los huevos de choique y alimentando sus peces y sus gatos. Y la última retratada es la cineasta Narcisa Hirsch, a quien vemos dando largos paseos por el bosque de Bariloche, mientras reflexiona sobre sus lecturas filosóficas y artísticas. Aquí Hirsch no se muestra como artista, sino como una ciudadana más de la patagonia, haciendo sus actividades cotidianas: como tomar un té, o leer un libro.

Nos centraremos en los minutos finales de la película que es donde aparece Narcisa retratada en su hogar de Colonia Suiza, ya que es la única que habita dentro de la región de nuestro corpus de análisis, y a su vez, una cineasta referente ineludible del tema que analizamos.

Las primeras imágenes de este retrato son de Narcisa en el interior de su chacra, con un gran ventanal de fondo donde vemos un paisaje de montaña. A continuación, un plano que nos muestra sus arrugadas manos leyendo y subrayando un libro en alemán donde indaga el concepto alemán de “Heimat” que significa hogar, terruño o tierra natal-cabe mencionar que Narcisa nació en Alemania y vino a vivir a la Argentina a los pocos años de edad-. Luego vemos un exterior en invierno y el interior con el fuego. Dice Narcisa mientras camina por el bosque con su perro “Para mi, la filosofía es un refugio, es la sensación de no estar a la intemperie sino estar resguardada”. (min. 54,24). Todo el tiempo Hirsch reflexiona sobre el adentro y el afuera, sobre la inspiración y las posibilidades de la filosofía.

E incluso, rompe con la denominada “cuarta pared” de Brecht⁵³ al mostrar plena consciencia de que está siendo filmada, incluso, interpela a Rubén, el realizador del documental:

Me parece que es muy difícil poder situarse desde el lugar del pensamiento, o sea desde afuera para ver lo que es el *ser*, esto es mi tema grande, es imposible ver el mundo, porque para verlo debemos colocarnos afuera y no lo hay, como en este momento acá, con Rubén, un lugar para colocar la cámara, bueno, es como decía la Biblia, *No hay un lugar para ver la espalda de Dios*, como se ve ahora la mía... (*La ciudadela*, 2014, min 58,06).

De este modo, este retrato inmerso en el paisaje sureño nos trae reflexiones sobre el adentro (el hogar) y el afuera (la naturaleza o el paisaje) como una continuidad. Al revés de lo que sucedía en las fotografías de hoteles con vista del artista Marino Balbuena, donde había un enfrentamiento, una distancia o competencia entre el adentro y el afuera. En este caso, a través del retrato audiovisual que realiza Guzmán de Narcisa, vemos al paisaje externo e interno como parte de un mismo refugio. Allí aparece también la filosofía como un espacio suspendido en el tiempo, un potencial hogar que no puede separarse de la emotividad inscrita en la propia noción de hogar.

En el final de la película vemos a la cineasta utilizando su propia cámara. Desde allí se proyectan imágenes de uno de sus videos experimentales -que analizaremos más adelante- titulado *Patagonia* (1960). Las imágenes en filmico de Narcisa muestran la estepa y hacen *zoom in* a los pastizales, y allí se funden con las imágenes digitales actuales de Rubén. Aparece entonces la posibilidad de un nuevo espacio: el cine como un lugar y un hogar, el cine como un puente de paisajes entre el interior y el exterior.

⁵³ Brecht tomó las experiencias de teatro de Meyerhold y Piscator y las convirtió en un sistema teatral conocido como *el Teatro Épico*. Su idea era hacer reflexionar al público y provocar un cambio social. Su teatro se diferenciaba de otras formas de representación, especialmente por su *idea del distanciamiento* sacada del teatro oriental, con el cual Brecht pretendía que los espectadores no se identificaran con las emociones expresadas por los personajes sino que reflexionaran sobre los acontecimientos que se les iban mostrando. Algo similar a los procedimientos de las vanguardias rusas, ya sea con los formalistas en literatura o Dziga Vertov en el cine.



Rubén Guzmán, *La ciudadela* (2014).

En otra de sus recientes producciones, *Imágenes de ningún lugar* (2016) Guzmán, realiza un ensayo experimental sobre el fotógrafo ambulante Ernst Standhardt. Su historia de vida se cruza con reflexiones en torno a las piedras espirituales chinas (Gongshi) y a las miniaturas. Este retrato del fotógrafo alemán, es al mismo tiempo, un retrato del monte Fitz Roy, de la luz, los climas. Nos interesan particularmente las reflexiones en torno al paisaje, a la pregunta por la relación entre hombre y naturaleza y al vínculo entre fotografía y paisaje que aquí aparecen.



Rubén Guzmán, *Imágenes de ningún lugar* (2016).

La narrativa avanza a través de una voz en off en alemán que relata una carta que escribe Ernst -quien está enfermo de cáncer y a punto de cumplir 79 años de vida- a un personaje llamado Aída, una amiga que lo ayuda y cuida, y a quien sólo vemos hacia el final de la película a través de una fotografía de archivo color sepia. Allí le dice: “Desde un punto de vista filosófico, podría decirse que el paisaje es una cuestión moral (...) Cada paisaje es el semblante indiferente de la naturaleza que mira a los seres humanos” (*Imágenes de ningún lugar*, 2016, min 3:15). Tomando una posición cercana a la crítica heideggeriana a la modernidad, ya que rompe con la unidireccionalidad de la mirada del sujeto hacia al objeto, dándole a la naturaleza una *coincidencia*. La pared de granito del Fitz Roy aparece como si fuera un testigo. El ser humano mira a la naturaleza, pero a su vez, es mirado por ella.

También aparecen reflexiones en torno al acto de fotografiar, mientras vemos su vieja cámara réflex sobre un trípode en el exterior la voz nos dice: “No pretendo que mis fotografías tengan un valor artístico, me conformo con poder transformar la naturaleza con una pizca de espíritu, en un tipo de “paisaje”” (*Imágenes de ningún lugar*, 2016, min 5,43). Y a continuación vemos una serie de fotografías en blanco y negro del fotógrafo alemán. “Tomar una fotografía es trazar una frontera de la naturaleza (...). La fotografía es un abismo en el tiempo.” (*Imágenes de ningún lugar*, 2016, min 6,33). Reflexionando sobre el desfasaje que acontecía, en la época de la fotografía analógica, entre el momento de sacar

fotografía y el momento de poder mirarla, ya que, en medio, estaba el proceso de revelado e impresión de la imagen, y ese tiempo en medio, esa distancia es lo que se ha perdido con la fotografía digital. Sin embargo, como vimos con Flusser, aún hoy en las cajas negras digitales hay un desfase, en el sentido de que desconocemos su mecanismo de funcionamiento interno. Obtenemos fotografías a gran velocidad, podemos mirarlas de inmediato y sin embargo, no comprendemos lo que sucede en ese proceso.

En este video se cruzan materiales de distintos orígenes y temporalidades: los archivos del pasado, en blanco y negro y sepia, las fotografías y un cuento chino, junto con las imágenes del presente, los registros de los paisajes alrededor del Fitz Roy y también, ficcionalizaciones. Los documentos de una biografía y las citas tanto filosóficas, como literarias y cinematográficas conviven. En la placa de los créditos finales vemos nombres de teóricos tales como: Georg Simmel, Gaston Bachelard, el cineasta Raúl Ruíz, el poeta Rainer Maria Rilke o el pensador Georg Steiner. Esta película tiene la lógica del collage donde diversas partes se unen y crean una nueva totalidad. Elegir qué filmar, qué encuadrar o que editar es establecer un recorte y una selección de la inmensidad del mundo. “El universo de una miniatura es tan grande como el de cualquier universo (...) la miniatura es uno de los refugios de la grandeza” (*Imágenes de ningún lugar*, 2016, min 8:19) nos dice la voz en off del fotógrafo. Guzmán nos muestra como una piedra puede contener a la montaña, y una montaña contiene a una piedra: en lo pequeño está lo grande y en lo grande lo pequeño. A su vez nos invita a pensar en la fotografía como miniatura. Tal como veíamos con la isla Victoria, pensando ese territorio como una miniatura siguiendo a Bachelard (2000), lo mismo se puede pensar de la relación piedra-montaña. Estas imágenes que nos piden lentitud, detenimiento, imágenes que no son de ningún lugar, porque son de todos.



Rubén Guzmán, *Imágenes de ningún lugar* (2016)

Con su último trabajo, *Amelina* (2019), Guzmán fue distinguido con el Premio Asilo Bianco, en el Festival Internacional Corto e Fieno en Ameno, Italia. Y también tuvo reconocimientos previos como la Mención Especial del 65° International Short Film Festival Oberhausen de Alemania, el Premio Selección del Jurado del Black Maria International Film Festival en Estados Unidos, el Premio CineAr/INCAA del Festival Audiovisual Bariloche (FAB), entre otros. Este mediodmetraje relata la historia de la misma mujer que ya vimos en *La ciudadela*, quien vive en la Estancia San Ramón, que está ubicada entre Piedra Parada y Paso del Sapo, al norte del departamento de Languiñeo, en Chubut. Es en ese lugar donde Amelina, de 75 años, nació y donde también desea morir. Su casa es un espacio particular: vive dentro de la caldera volcánica de un volcán extinto, de 45 kilómetros de diámetro, un espacio rico en restos arqueológicos y paleontológicos. Su vida es humilde, transcurre en medio de su colección arqueológica de fama mundial, sus gatos, sus peces y sus queridos choiques (ñandúes patagónicos).

La zona fue ocupada por sociedades cazadoras y recolectoras, de las que se encontraron artefactos cortantes de piedra, desechos de la talla, y arte rupestre. En la década del '70, varios arqueólogos investigaron los yacimientos de la estancia. Los arqueólogos le enseñaron a Coca el protocolo para llevar un registro minucioso de los hallazgos, con la información relevante para las investigaciones: ubicación y relaciones de asociación entre los objetos. Gracias a esos conocimientos Amelina

armó una colección de elementos prehistóricos de piedra, usados para cortar y moler, conocidos como “artefactos líticos”.

Estos distintos retratos que realiza Guzmán de los pobladores, por un lado, nos permiten ver el factor humano y cultural en el territorio: ciertos modos de vida, ciertos modos de experimentar el paisaje, algunos trabajos propios de la región. Pero, al mismo tiempo, reproducen la idea del habitante de la Patagonia como alguien aislado, en profunda soledad, realizando un “viaje interior”. Como muestra Andrés Núñez (1997, 2010, 2011a y 2011b) en su investigación sobre la zona de la Patagonia Aysén en Chile, el aislamiento geográfico suele ser considerado como algo negativo.

Al concepto de aislamiento, siendo amplio, se le vincula de manera general a circunstancias negativas. Por el contrario, la noción de integración posee una base mucho más positiva, a la que tradicionalmente se le ha asignado un valor y asociación con el progreso. En el caso del aislamiento, la primera definición que una persona puede encontrar es su relación con la incomunicación y el desamparo (RAE, 2009). Desde una óptica psicológica, el aislamiento se asocia a depresión y enfermedad. En medicina, se dice que cuando una persona presenta síntomas de contagio, corresponde aislar al paciente. En esa línea y desde una perspectiva histórica, se nos ha mostrado cómo a partir del siglo XVIII el tratamiento de la locura se vinculó a la necesidad de aislamiento. Se trataba de separar (o “aislar”) a los “locos” de los “normales”, relación mediatizada por la lógica del paradigma de la modernidad (Foucault, 1976, Núñez, 2010, 48).

Pero también es posible obtener una percepción positiva del aislamiento y comprender el problema como una oportunidad, por ejemplo, ante un contexto de supuesta desterritorialización y globalización, Núñez nos propone recordar que “muchos territorios (y culturas) no están necesariamente globalizadas y que su particularidad los pone en una posición especial frente al mundo: diversas sociedades y vocaciones territoriales en distintos espacios geográficos” (Núñez, A. et al, 2010, 48). En este sentido, consideramos que los retratos que realiza Guzmán tensionan la idea de globalización, y ayudar a visibilizar la diversidad de habitantes en la Patagonia argentina.

Desde estos audiovisuales la escala de lo local se difumina en un espacio más amplio, los distintos territorios patagónicos están unidos desde el común denominador del vacío, la sensación solitaria y el ya mencionado aislamiento. En estas obras aparecen pocos rasgos comunitarios, los vínculos que se establecen son principalmente, entre los protagonistas con sus animales, con el entorno natural, o con el director de la película. En el caso de *Imágenes de ningún lugar* está la invocación a Aída, el personaje a quien Ernst le escribe cartas, en *Amelina*, los arqueólogos y en *La ciudadela*, es la filosofía es la principal compañera de Narcisa.



Rubén Guzmán, *Amelina* (2019)

Paisajes en la catástrofe: *Puyehue* de Victoria Sayago y Bruno Stecconi

La Patagonia es también un paisaje atravesado por catástrofes, por desastres socio-naturales. Dentro de las múltiples catástrofes que afectaron la zona del Nahuel Huapi -nevadas, vientos, deslaves, terremotos- las explosiones volcánicas son parte de las de mayores impactos. El 4 de junio de 2011 el cordón Caulle-Puyehue ubicado en Chile entra en actividad volcánica. Gracias al viento, sus cenizas cruzan la “barrera natural” de la cordillera y llegan hasta distintas zonas de la Patagonia Argentina. Esto afecta la región en los aspectos ecológico, económico y social y por largos meses genera una transformación determinante en la vida de sus habitantes.

Muchas veces, la temporalidad de la zona patagónica es marcada por los “desastres naturales”. El año 1995 se lo recuerda en Bariloche como el de la “gran nevada”, o en 1997 el incendio en la zona del Cerro Catedral que dejó varias hectáreas de bosque nativo completamente arrasadas. Y sin dudas el 2011 será recordado en la región como el año que explotó el Puyehue.

Con la explosión del volcán Puyehue el aire se volvió irrespirable y peligroso, los paisajes se volvieron extraños, grises, parecieron más quietos. El tiempo pareció detenerse. Hubo un gran éxodo de muchos de los habitantes, especialmente en el pueblo de Villa la Angostura, y aquellos que decidieron quedarse sufrieron una gran incertidumbre. El documental *Puyehue* (2011) de [Victoria Sayago](#) y [Bruno Stecconi](#), surge en este contexto. Con este trabajo ganaron el premio Norberto Griffa de creación en la Bienal de Imagen-Movimiento (BIM) ese mismo año.

Este documental es la primavera obra que realizan como equipo creativo Sayago y Stecconi, quienes viven en Bariloche desde hace ya varios años. Victoria es oriunda de la ciudad Córdoba y Bruno de Gral. Roca, Río Negro. Ambos provienen de la fotografía y el cine, los dos se formaron en la Universidad del Cine (FUC), y sus obras en video se relacionan especialmente el cine experimental. Juntos publicaron el libro *El Cine Experimental de Narcisa Hirsch: textos críticos y filmografía (Colección de Cine y Video Experimental n° 1)* (2012) con la editorial mQ2* especializada en Cine y Video experimental, dirigida por el mismo Stecconi y Daniel Bohm.

Para continuar analizaremos el documental para pensar cómo registra este paisaje en la catástrofe. *Puyehue* comienza con un plano general de un señor barriendo la ceniza en la puerta de su casa un día de sol, algo que puede parecer doblemente extraño, por un lado, por que los días de la erupción se hizo la noche, el cielo estaba gris, con poca o nula visibilidad, y eso se mantuvo por varios días y por otro lado, en este plano aparece la extrañeza de ese gesto absurdo de barrer algo imposible de erradicar. Este gesto aparece registrado varias veces a lo largo de la película, vemos cómo las personas y las máquinas van generando montañas de cenizas a los bordes del camino y con estas acciones se nos habla de las voluntades persistentes de los habitantes de la Patagonia.

En la película se realiza una división de capítulos y el primero corresponde a Jacobacci, uno de los pueblos más importantes de la Línea Sur, conocido por “La

trochita” o el Viejo Expreso Patagónico, cuya locomotora a vapor viaja hasta Esquel, Chubut. La Línea Sur rodea la zona de los lagos pero queda en los límites de los Parques Nacionales Nahuel Huapi y Lanin. Esta zona queda relegada del área principal del turismo y se caracteriza por un paisaje estepario de meseta y por una actividad rural ganadera. Esta ciudad fue una de las más afectadas por la ceniza. Las tomas de *Puyehue* nos muestran objetos y lugares cubiertos de gris, que parecen petrificados, como Pompeya tras el Vesubio. Las cenizas nos hablan de una continuidad territorial que refuta la posibilidad de escindir el paisaje del bosque del resto del espacio. El siguiente capítulo de este documental responde a la ciudad de Bariloche, acá las tomas son especialmente grises, con poca visibilidad, los lugares se nos presentan irreconocibles, aún para los que habitamos y conocemos esta ciudad.

La mayoría de los planos de esta película son fijos y generales, de larga duración. En la entrevista que realizamos a los realizadores nos cuentan que esta decisión estética estuvo desde el principio: “La idea surgió porque ya teníamos una conexión fuerte con la Patagonia (...) y en un momento nos enteramos de la erupción del volcán Puyehue (..) Y se nos ocurrió porque no vamos a filmar el suceso desde otro lugar no documental sino más estético, no para hacer un relato de la catástrofe sino para tener algo desde lo objetivo y concreto de lo que estaba sucediendo, por eso planteamos los planos fijos y de larga duración” (Vargas, Entrevista a Stecconi, 2020, min 1, 50). Estos planos fijos nos muestran el entorno, cómo el paisaje ha sido modificado por la ceniza, y también cómo los pobladores se adaptan al entorno, luchan por sobrevivir en esas condiciones. Vemos cómo los perros levantan polvareda y cómo los caballos intentan pastar, a pesar de todo. También hay algunos planos detalles: un rosal marchito, una hamaca cubierta de ceniza, una bolsa de arena de una construcción detenida.

El plano final del documental es una imagen casi pictórica de una gama de grises, donde es imperceptible distinguir una figura, quizás debido al fuera de foco o la gran densidad de ceniza en el aire nos impide cualquier nitidez. Apenas distinguimos un límite difuso, que quizás sea el horizonte, la línea que se forma entre el lago y el cielo, ya que en el plano anterior vimos un muelle con la bandera argentina.

A nivel sonoro, prevalece el sonido ambiente, acompañando el realismo documental que propone la pieza, salvo en ciertos momentos donde aparecen audios radiales o en las filmaciones en formato Super 8, que están en absoluto silencio,

generando así una interrupción del realismo. Los audios radiales citados marcan la mirada de los medios ante la catástrofe, uno de los audios que aparece en el capítulo de Bariloche, menciona la superposición de “amenazas naturales”: “La contingencia de esta ceniza, nos obligó a centrarnos en este tema (...) entonces la caña colihue, la floración y este riesgo de probabilidad de contagio del hanta virus, pasó a segundo plano, pero no significa que el proceso se cortó” (*Puyehue*, 2011, min. 56,41). Esto refuerza la idea de la Patagonia como un espacio donde el tiempo se marca por el devenir de los fenómenos naturales: las erupciones volcánicas, las nevadas, las inundaciones, las sequías, los tiempos de floración de la caña colihue, los incendios, son los que generan huellas en las vidas de sus habitantes. A diferencia de la ciudad central de nuestro país, Buenos Aires, donde el tiempo parece transcurrir de forma más cronológica y abstracta, guiada por las fechas políticas, como puede ser el 2010 “Año del Bicentenario”.

Para comprender los testimonios radiales que aparecen en este audiovisual deseamos incorporar una mirada desde la ecología política. Romero Toledo y Romero Aravena (2015) nos invitan a pensar los denominados “desastres naturales” como socio naturales, haciendo énfasis en las determinaciones sociales de los mismos. Si muchas veces son considerados como un riesgo o una amenaza, debemos pensar qué factores de vulnerabilidad social (clase, género, etnia, grupo etario, estatus migratorio y segregación socio-espacial) y qué circunstancias político-económicas rodean a las poblaciones afectadas. Desde la mirada de la ecología política la vulnerabilidad no es un resultado, sino un estado y una causa preponderante de conflictos sociales (Eakin y Luers, 2006). Estos autores proponen que las catástrofes naturales no sean consideradas como una excepción sino como parte de la mutación del ciclo de la naturaleza⁵⁴. “(...) los fenómenos naturales no pueden ser analizados sin considerar las relaciones sociales y las construcciones culturales; pero también, la naturaleza no puede ser entendida como algo estático y pasivo, sino como un actante en movimiento que afecta y co-determina la acción social.” (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015, 10).

⁵⁴ En el mismo sentido entiende la investigadora María Marta Quintana de Bariloche a la naturaleza. Narra la explosión del volcán chileno Calbuco en 2015: “Y tenemos (al menos una) experiencia anterior. Sabemos que y *qué* pasa. Sabemos que estamos en una zona volcánica y que estas erupciones forman parte de la agencia no-humana. La naturaleza actúa, se comporta. No descarga su ira ni castiga a nadie: muta. Como todo en todo proceso vital, se transforma. El problema es el segundo sentido, el que hace no al fenómeno ‘natural’ sino al social”. *Explotó el Calbuco* (2015). Revista Anfibia. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/explota-el-calbuco/>



Bruno Stecconi y Victoria Sayago, *Puyehue* (2011)

Para analizar parte del tratamiento narrativo que realizan Sayago y Stecconi tomaremos nuevamente a Nichols y su teoría sobre las modalidades en el documental. Este trabajo responde principalmente a lo que él denomina la Modalidad Observacional. Se trata de la modalidad que tiene como antecedente a los movimientos cinematográficos del *Cine Vérité* francés y el *Direct Cinema* estadounidense, cuyos autores más conocidos son Jean Rouch, Edgar Morin y Mario Ruspolli, entre otros. Estos dos movimientos, a pesar de mostrar diferencias importantes, coinciden en que son afectados positivamente por algunos desarrollos tecnológicos que acontecen en los años '60: equipos portátiles, ligeros y sincrónicos. Esto permite que los directores puedan dar prioridad a una observación espontánea y directa de la realidad. Esta modalidad permitió que el realizador registrara la realidad sin involucrarse con lo que hacía la gente, cuando no se dirigía explícitamente a la cámara. (Nichols, 1991, 66 y Nichols, 2001, 109). La modalidad de observación hace hincapié en la no intervención del realizador. Este tipo de películas ceden el “control”, más que cualquier otra modalidad, a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara. En vez de construir un marco temporal, o un ritmo a partir del proceso de montaje, las películas de observación se basan en el montaje para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. En su variante más genuina, el comentario en voice-over, la música ajena a la escena observada, los intertítulos, las reconstrucciones e incluso las entrevistas quedan completamente descartados. Todos estos recursos, o la no utilización de estos, están presentes en *Puyehue*. En la entrevista que realizamos a los realizadores preguntamos respecto a este procedimiento de cámara:

“Plantabamos la cámara y dejabamos grabando y casi no teníamos interacción con la gente (...) nos poníamos así y observábamos” (Vargas, Entrevista a Stecconi, 2020, min 3:40).

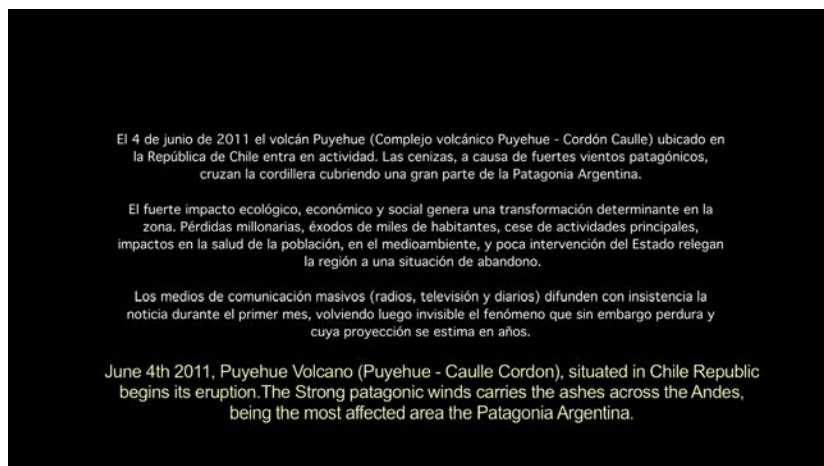


Bruno Stecconi y Victoria Sayago, *Puyehue* (2011)

Sin embargo, en *Puyehue*, esta modalidad observacional no se da en estado puro, ya que es “interrumpida” por dos estrategias: por un lado, las imágenes filmadas en formato Super 8, que irrumpen inesperadamente, y si bien son del tiempo presente y poseen el mismo objetivo que las imágenes digitales, es decir, también retratan animales o paisajes afectados por la ceniza, su forma visual nos hace pensar en otro tiempo y entonces se rompe con esa idea de ventana transparente propia de las cámaras observacionales. Además, esta cámara, a diferencia de la digital, está en constante movimiento, realiza paneos hacia distintas direcciones, lo cual nos marca la idea de un autor o camarógrafo, un punto de vista. Y, por otro lado, está la intervención realizada en el momento de montaje de los audios radiales. Como se evidencia en los créditos finales,

los directores citan audios de Radio Nacional Bariloche, un discurso dado por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en Cadena Nacional del día 4 de junio de 2011, y un fragmento del programa “Patagonia camino y tiempo”, también de Radio Nacional Bariloche. Dice en la placa final de la película: “Los medios de comunicación masivos (radios, televisión y diarios), difunden con insistencia la noticia durante el primer mes, volviendo luego invisible el fenómeno que sin embargo perdura y cuya proyección se estima en años.” (*Puyehue*, Sayago y Stecconi, 2011). Como declaró Stecconi en la entrevista respecto a la utilización de los audios radiales, les interesaba reflexionar sobre “Esa desconexión que hay entre la política en general y el territorio” (Vargas, Entrevista a Stecconi, 2020, min 6, 25). Es decir, por un lado, hay una clara intención de problematizar el rol de los medios de comunicación respecto a la tragedia, los cuales en su mayoría se encuentran transmitiendo desde Buenos Aires, poniéndolos en el rol de generar una “invisibilidad” de la misma, y por otro lado, está la intención de retratar este espacio invisible, “periférico”. El director cuenta que quería retratar “La desolación que significa la Patagonia en sí misma, un espacio inmenso, indomable donde hay gente como muy sola...” (Vargas, Entrevista a Stecconi, 2020, min 6, 46). Este testimonio del realizador reproduce la idea dominante de la naturaleza patagónica como “indomable”, característica que según Romero Toledo y Romero Aravena, es la que suele justificar la falta de acción estatal.

A su vez, con la incorporación de los audios radiales, se rompe con el presupuesto principal de la Modalidad Observacional, que pretende que la vida transcurra sin intervención del autor/director. Pero, vale la pena aclarar, que aún en aquellos documentales observacionales “puros”, esto no deja de ser una ilusión de transparencia, que opera de forma similar en la ciencia o el periodismo, construyendo una vez más el “cómo sí” (Maturana, 2015, Roszak, 1981, di Pasquo et al. 2019).



Bruno Stecconi y Victoria Sayago, *Puyehue* (2011)

Para complementar el panorama de obras que surgieron a partir de este paisaje en la catástrofe deseamos hacer algunos breves comentarios sobre el libro *4 de junio – 16:30 hs. Cenizas en la Patagonia* (2013) de Alfredo “Chino” Leiva, quien se desempeña como fotógrafo periodístico en el diario *Río Negro*. Este trabajo fotográfico es fruto de tres años de trabajo, en él recorre las zonas más afectadas por la ceniza y hace especial énfasis en

los pobladores afectados. Las fotografías son tanto en blanco y negro como en color, ya que esa es la lucha cromática que se da entre el verde que resurgía, poco a poco, de entre la ceniza. El paisaje que se había convertido en gris, volvía a ser de color. La imagen de los hermanos Quintupuray de Villa la Angostura, observando detrás de una ventana la caída de cenizas volcánicas es la tapa del libro, gracias al cual el reportero gráfico ganó una mención especial en la categoría Arte, Diseño, Arquitectura y Fotografía de tapa por la portada de su libro. Su título proviene del día y horario en que una nube negra llegó a Bariloche, ciudad donde vive y trabaja Leiva.

Parte de estas fotografías, una selección de 15 retratos de pobladores de la región, fueron expuestas en 2016 en el hotel *Inacayal* bajo el título “Retratos en las cenizas”. Muchos de los retratados parecen habitantes de una galaxia exterior ya que los vemos “disfrazados” u ocultos tras barbijos y ropas de trabajo que parecen dignas de astronautas -algo que a la luz del virus Coronavirus *SARS-CoV-2* ya no nos resulta tan extraño-. El valor de este trabajo radica en el “factor humano” ya que, en tanto y en cuanto, la Patagonia suele ser vista ante todo como paisaje, locación, telón de fondo, antes que un espacio habitable y cultural, estos retratos demuestran que más allá de una problemática ecológica o turística, los principales afectados son las personas que viven en este territorio. Pero sin dudas es en la comunidad local, en su cultura y en su memoria, donde se debe construir esta convivencia con lo que llamamos catástrofe socio-natural, para que la catástrofe deje de ser tratada como una “emergencia” y las políticas y acciones estatales no sean puntuales y circunstanciales. Volviendo a la ecología política “(...) la naturaleza no puede ser entendida como algo estático y pasivo, sino como un actante en movimiento que afecta y co-determina la acción social: lo “natural” y lo “social” no pueden ser analizados en forma independiente, sino que como fenómenos multidimensionales y profundamente conectados.” (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015, 21).

Tal como decíamos en el capítulo dos respecto a la técnica, ahora insistimos respecto a la idea de catástrofe: en el peligro está la salvación. De las cenizas renace el ave fénix. Como nos muestra la ecología política, existe la posibilidad de adaptación, la resiliencia. Ésta “(...) es la capacidad social que permite transformar, adaptar y superar los cambios y perturbaciones ambientales”. (Romero Toledo y Romero Aravena, 2015, 12). Y esta resiliencia, que no es volver a un orden previo, sino innovar para adaptarse al cambio impuesto, es la que hoy mantiene viva la memoria del 2011 en los pueblos

patagónicos. Si entendemos que el cine y la fotografía documental son, también, espacios para la memoria, podemos confiar que allí guardan a través del tiempo las cenizas del Puyehue.



Chino Leiva, *4 de junio – 16:30 hs. Cenizas en la Patagonia* (2013).

Las contradicciones del paisaje en Bariloche *Descamaciones de lo real: línea, grano, pixel* video-instalación del grupo de cine Cipolletti

La video-instalación *Descamaciones de lo real: grano, línea, pixel* (2016) fue expuesta en el marco del Festival Audiovisual de Bariloche dentro de una sala del Museo de la Patagonia, fundado por Perito Moreno, un museo histórico, de ciencias antropológicas y naturales, ubicado al lado del Centro Cívico de Bariloche, lugar emblemático y central de la ciudad. Allí se luce el (disputado) monumento al general Julio Argentino Roca, comandante de la Conquista del desierto.

En la instalación acontecen tres proyecciones simultáneas realizadas por distintos tipos de dispositivos, y en las paredes cuelgan algunos afiches, propuesta de diseño gráfico con sugerentes citas de reconocidos autores del campo del cine (André Bazin, Jean Louis Comolli, Bill Nicholls, entre otros) que reflexionan sobre la relación entre la imagen y lo real. Se generan así al menos cuatro modos simultáneos de recepción/interacción (pantalla, televisor, monitor, texto) y también materialidades (imágenes-movimiento e imágenes quietas, los diseños gráficos) y también distintos tiempos históricos: un video turístico de 1978, películas familiares filmadas en VHS en Bariloche y la imagen del “aquí y ahora” de una cámara de seguridad, la imagen capturada *in situ*. Y, por último, el sonido, entremezclado que proviene de cada proyección.

Descamaciones de lo real: grano, línea, pixel es la video-instalación que posee muchas capas de sentido y muchas materialidades, fue realizada por Ignacio Dobrée, Pablo Gauthier y Virginia Naffa, tres artistas y docentes universitarios de la ciudad rionegrina de Cipolletti y es el primer trabajo que realizan como equipo creativo. Los realizadores, a su vez, son parte del equipo de producción del ya mencionado Concurso Nacional de Cine y Video Independiente.

Nos resultan interesantes las reflexiones que posibilita esta obra tanto por su contenido, la idea de paisaje como construcción, como algo histórico y cambiante, como por su forma, ya que realizan un montaje con distintos dispositivos de imágenes audiovisuales, los cuales nos enfrentan a sus condiciones de producción y recepción, que también son históricos y cambiantes. Nuestra intención es pensar,

a través de estas decisiones técnicas y estéticas, las determinaciones materiales e implicancias políticas en torno a las memorias del territorio que esta obra invoca, ya que se propone principalmente cuestionar la identidad de San Carlos de Bariloche entendida como una "esencia" fija e intemporal.

¿Cómo se construye la identidad de esta ciudad según *Descamaciones de lo real*? ¿Cuál es el paisaje predominante de Bariloche? La respuesta que nos otorga esta video-instalación es, adrede, contradictoria. Al proyectarse simultáneamente tres videos de distintos géneros parece decirnos: “Bariloche es...depende quién lo diga, cuando lo diga, cómo lo diga”. Si vemos el video institucional *Bariloche, paisaje de ensueño* (1978) filmado en Super 8, por los cineastas neuquinos Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk, tendremos cierta idea sobre este territorio: hermosos y prolijos paisajes, numerosas actividades de entretenimiento, el ser humano conviviendo armónicamente con la naturaleza...pero si vemos lo que nos proyecta la cámara de seguridad enfocada al Centro Cívico, tendremos otra idea muy distinta: algunos turistas caminan y sacan fotos, sobre el suelo los pañuelos pintados en homenaje a las Madres de Plaza de Mayo, tensionan y rodean la estatua del Gral Roca. Distintos ejemplos de monumentos de memoria que conviven en la plaza. La estatua canonizada por el Estado, los pañuelos, frutos de la organización popular en el reclamo por Memoria, Verdad y Justicia en torno a la última dictadura militar, entre los nombres de los desaparecidos está el de Juan Helman, único desaparecido de esta ciudad. Pero si bien la cámara de seguridad suele ser considerada como lo más “real” y “objetivo”, también debemos tener en cuenta que esta también posee un punto de vista, un encuadre específico.

Como ya mencionamos, este espacio geográfico del Parque Nacional Nahuel Huapi, y específicamente su principal ciudad, Bariloche, se ve atravesado por la lucha de los distintos proyectos político-económicos de su historia. Una Bariloche fue la del inicio de Parques Nacionales con los hermanos Bustillo, otra ciudad fue la del peronismo, otra la de la dictadura, y otra la actual, en donde conviven rastros y marcas de todos estos proyectos y de las subalternidades que se configuraron en cada uno. Esta obra toma la relevancia del paisaje configurado por el arte Institucional y recorre la pluralidad de los distintos los abordajes que discuten la ciudad. Este palimpsesto de imágenes replica las superposiciones de experiencias contradictorias,

que desmantelan la idea misma de “identidad”. Un trabajo similar se realiza con los elementos sonoros de la pieza. El audio cruza fragmentos de la voz en off del video turístico ya mencionado *Bariloche, paisaje de ensueño*, con fragmentos del documental *Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987) del cineasta Carlos Echeverría, por ejemplo, de este se menciona: “¿Cómo pudo desaparecer una persona así, sin dejar rastros? ¿Que hizo la ciudad por él? Nadie preguntó nada... (...)” (Echeverría, 1987). También aparecen sonidos ambientes de Bariloche en la actualidad, menciones al barrio “el Alto”, la zona relegada de la ciudad, donde habitan los desclasados y lugar que no figura en los mapas turísticos, generando así un contraste, haciendo un contrapunto entre la descripción paisajística de “ensueño”, los atractivos turísticos, con la historia oscura de la dictadura y las actuales “zonas invisibles”. Respecto a esto, en una parte dice: “No la Suiza argentina que aparece en las postales, la parte del poverrío, oscura, oculta, olvidada...el Alto la llaman, allí por donde no pasa ningún ómnibus de turismo” (Echeverría, 1987). Con estos audios y videos, parecen decirnos: hay múltiples pasados posibles, muchas historias que conviven en tensión. A su vez, a nivel formal, este modo de reutilizar las imágenes y sonidos, de hacer un collage de archivos, es decir, una nueva unión entre ellas, nos recuerda a la propuesta de Steyerl (2014) que revisamos en el capítulo dos, quién veía una potencia política en la utilización de estas “imágenes pobres” “(...) crear una economía de imágenes alternativa, un cine imperfecto que existe tanto dentro como más allá y por debajo de las corrientes mediáticas comerciales.”(Steyerl, 2014, 45).

Como proponía Benjamin (2010), debemos ir a contrapelo de la historia, encontrar aquello que no sucedió, pero que pudo suceder...con esta obra podemos ir a contrapelo de las imágenes oficiales, de las imágenes institucionales, hacerlas dialogar con otras imágenes, las pérdidas, las olvidadas, aquellas que se muestran en otros circuitos, como puede ser el cine de ficción o documental que son superpuestos con el video institucional y la cámara de seguridad. Y debemos, también, ir a contrapelo de los paisajes establecidos, invocar aquellos que están invisibles, o aquellos paisajes por ser. Tal como vimos en el capítulo anterior, con las ruinas de isla Huemul, o el encuentro fantasmal de Gaona con su padre desaparecido.



Grupo de cine de Cipolletti, *Descamaciones de lo real* (2016).

En *Descamaciones de lo real* hay un juego con el cruce y la yuxtaposición de estos múltiples pasados, los canonizados, pero también aquellos ocultos. El formato de la video instalación permite crear un espacio propicio para el azar, para que algo irrumpa, como un relámpago, ya que el individuo que se encuentra en la sala, hace con su recorrido un montaje propio de esos contenidos, mira tanto el presente de la transmisión en vivo, que registra la cámara de seguridad, como los archivos del pasado que se proyectan en simultáneo, y es inevitable que en ese montaje se pregunte, no sólo por la identidad de ese espacio, sino por las temporalidades que lo atraviesan. Una vez más, se nos aparece la posibilidad de una memoria involuntaria, donde ciertos contenidos del pasado individual entran en conjunción con elementos del pasado colectivo. El espacio del Bariloche personal y el colectivo se entremezclan, chocan, o dialogan y componen un Bariloche plural y contradictorio en esta obra, donde las imágenes y sonidos se superponen, no sin tensiones.

Los desbordes del paisaje de Bariloche: *Los muertos dos* y *Esquí* de Manque La Banca

El realizador Manque La Banca nació en San Carlos de Bariloche, una de las ciudades principales de la Patagonia argentina por sus atractivos turísticos. Este espacio aparece de manifiesto en sus largometrajes: *Los muertos dos* (2016) y *Esquí* (aún en proceso). En su ópera prima *Los muertos dos* (2016) La Banca junto con el equipo de la productora [Parquee](#) realiza una película de Ciencia Ficción donde dos personajes transitan por un Bariloche pos-apocalíptico, como si fueran sobrevivientes. La misma se estrenó en la 32 edición de la Competencia de Cine y Video Independiente de Cipolletti, Río Negro. En *Esquí* (2021) su último trabajo, que se estrenará en la 51 edición de la Berlinale *Forum*, la ciudad se muestra como un espacio en conflicto, dividido en dos: aquellos que acceden al Cerro Catedral para esquiar y aquellos que trabajan en el cerro durante la temporada.

Nos interesa observar el tipo de estrategias utilizadas para retratar este paisaje y las vivencias sobre el espacio. ¿Qué espacio se construye a través de la cámara? ¿Cómo transitan los personajes por Bariloche? Bariloche, la ciudad del paisaje monumental, es convertida en espacio postapocalíptico con edificios en ruinas de imaginarios alternativos. Estos films recuperan los paisajes omitidos, en los cuales reinventa experiencias posibles pero impensables en el escenario presente.

Los muertos dos sigue a Henry y Piuqué, dos personajes adolescentes que deambulan sin rumbo fijo por un Bariloche extraño, atemporal, aunque por las conversaciones que tienen podemos entender que están en el tiempo presente ya que se refieren, por ejemplo, a la plataforma de video *Youtube*. Por momentos es verano, en otros llueve y también hay nieve. A lo largo de la película podemos advertir cómo los personajes, que parecen ser exploradores locales, siempre con una mochila y un skate al hombro, comienzan a mimetizarse cada vez más con su entorno, hasta prácticamente convertirse en caníbales: viven en los bosques, aullan, saquean un supermercado desierto, hacen fogones donde leen libros de biología y aprenden sobre células, se dibujan las manos con fibra, haciendo tatuajes caseros y terminan completamente desnudos, vestidos con taparrabos cazando una liebre. Esta ficción juega con recursos propios de las convenciones del cine de género, como el terror, o las películas de aventuras.

Sabemos que los personajes son de origen patagónico, ya que conocen, por ejemplo, los tipos de nieve o invocan recuerdos de su infancia vinculados a las nevadas. Así es como comienza la película, con la voz en off de la protagonista y unos planos de la base del cerro Catedral diciendo: “Conozco tres tipos de nieve: la nieve del oeste, húmeda y pesada viene directo de la cordillera, se acumula, bosques de coihues y lengas, también conozco la nieve del este, viene del mar, atravesando la estepa, esta nieve no llega a las montañas, se acumula lentamente en los barrios, es fina y seca, como el polvo. A veces viene nieve del sur, es cuando más frío hace, es una ola polar.” (*Los muertos dos*, 2016, min. 1,39). A continuación comienza una música que será uno de los motivos principales a lo largo de la película: al ritmo de la música las imágenes se suceden a gran velocidad como si fueran un *flashback* o un *flash forward*, cercanas a la estética del videoclip, donde es sonido el que parece guiar a las imágenes y los efectos del montaje. Por momentos aparece una voz en off externa, que no es de los personajes, con un efecto que la vuelve irreconocible, casi robótica o fantasmal, como si fuera un Dios externo que les habla a los personajes.

En varios momentos se suspende el supuesto relato cronológico e irrumpen imágenes de otro espacio y otro tiempo, algunas vistas a través de un prisma, fragmentando la imagen en varias partes, luego entenderemos que responden a momentos posteriores de la película. Por momentos podría pensarse esta película como un musical o una ópera, separada por motivos musicales que aparecen y desaparecen, aunque nunca del todo. Como dice el testimonio de Antú La Banca⁵⁵, hermano músico y encargado del sonido de la película la propuesta era “que el sonido ambiente se transforme en música” (*Los muertos dos*, 2016, min. 60,03) lo que parece remitir a piezas de música de vanguardia por ejemplo el 4' 33" (1952) de John Cage.

Hay pocos espacios reconocibles para el público en general, salvo quizás las aerosillas del cerro Catedral. Luego aparecen lugares que sólo son reconocibles por los habitantes de la ciudad como el “elefante gris” una construcción abandonada ubicada en un barrio céntrico de Bariloche que iba a ser destinada Centro de Congresos y

⁵⁵ En la entrevista realizada por Irene Franco (2017) La Banca declara que “Si hay una persona que tiene pocas ataduras a las estructuras es Antú (La Banca). Como además él no viene del cine y no sabía nada del lenguaje, sus propuestas eran siempre de quiebre. Yo sabía que quería laburar con el loop, con la estética del videoclip. ”. Disponible en: <https://revistapulsion.tumblr.com/post/152690026940/nada-depende-del-cristal-con-que-se-lo-mire>

Convenciones de San Carlos de Bariloche, proyecto que tuvo varios vaivenes pero nunca fue concretado. O también, el hotel abandonado de la laguna El Trébol, que fue incendiado en reiteradas ocasiones. Allí los personajes demuestran, una vez más, que conocen sobre la historia de ese lugar ya que narran las tensiones propias de la lógica turística “Al hotel nunca había entrado, creo que esta abandonado hace años, antes de que se quemara ya estaba abandonado” (*Los muertos dos*, 2016, min 12.50) y sigue “Yo había escuchado que había toda una movida ambientalista, quería hacer de la laguna una reserva y ese hotel ahí no se podía” (*Los muertos dos*, 2016, min. 13,00).

Otro espacio que aparece retratado es la zona de la cantera, en el barrio de Villa Los Coihues, cerca del lago Gutiérrez, barrio de origen del director. Allí los personajes construyen una especie de tótem de chatarra, con los desechos de autos abandonados o incendiados. Vale considerar que la zona del lago Gutiérrez fue construida como “zona de descarte”, porque aún siendo parte del Parque Nacional, fue el territorio seleccionado por la Intendencia del Parque Nahuel Huapi para extraer madera para los hoteles, antes de la llegada del gas. Muy cerca de esta zona está el basurero, que, durante la última dictadura militar se declaró que nunca iba a pertenecer a Bariloche (Fuentes y Núñez, 2008). Este espacio forma parte de lógica de descarte territorial permanente, necesario como reverso de la construcción del paisaje idílico.

Tal como nos proponía el proyecto fotográfico *Huemul*, con la figura del trapero benjaminiano, esta película nos hace visibles las ruinas, ellas nos muestran las cicatrices del territorio, lo inconcluso, lo abandonado, lo trunco, pero también nos invitan a la resignificación y esta abre la posibilidad de construir un espacio heterotópico, porque evidencia las contradicciones respecto a las múltiples ideas diferentes y en tensión en torno a Bariloche. Recordemos que según Foucault “(...) la heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles.” (Foucault, 1984, 4). Esta idea del espacio también será explorada en el nuevo proyecto audiovisual de La Banca, *Esquí*, donde trabaja sobre las contradicciones sociales en torno al cerro Catedral.

A la hora de *Los muertos dos* hay un punto de giro: aparece, por primera vez, la voz del director dando indicaciones al actor y abruptamente la historia de ficción termina. Seguido a eso, aparecen varias personas que trabajaron en ella dando testimonios sobre el proyecto. Se abandona la ficción y se adentra en el terrero del documental, casi como

si fuera un *backstage* o un compilado de entrevistas post rodaje. Los siguientes 45 min. se dedican a retratar a los trabajadores de la película en la ciudad de La Plata, Buenos Aires, teniendo conversaciones con el director sobre las decisiones que se fueron tomando en el proceso, revelando las condiciones de producción del mismo. Allí nos enteramos, por ejemplo, que el proyecto surgió en 2011, para cumplir con el trabajo final de la materia “Realización 4” de la carrera de Diseño Audiovisual de la UNLP. O también, que la mayoría de las escenas de la película fueron realizadas sin un guión, algo extraño para el cine de ficción. Tal como sucedía con la obra fotográfica de Daniela Gineste, donde aparece parte del proceso de producción de la obra y la relación con la cámara, *Los muertos dos* parece revivir, de forma contemporánea, algo de la propuesta de Vertov.

También aparecen algunos debates en torno a la mirada a cámara, o a la utilización de la música, o incluso, se burlan de sí mismos, o parecen arrepentirse de ciertas escenas filmadas. El final de este segmento es la destrucción del prisma con el que hicieron varias de las tomas de la película. “Podríamos decir que es la muerte de una estética?” (*Los muertos dos*, 2016, min. 1,25) dice el director, ironizando sobre sí mismo. A continuación de eso la película retoma a los actores. Primero aparece Agustín Giovani reflexionando sobre sus personajes Henry en La Plata y luego Micaela Giaí, quien interpreta a Piuqué, retratada en Bariloche, desde el Cerro Otto.

De este modo, la película parece tener varios finales o contener dentro de sí varias películas o cortos, de distintos géneros, como una muñeca rusa, que contiene dentro de sí varias más que las vamos descubriendo, poco a poco.





Manque La Banca, *Los muertos dos* (2016)

Por último, deseamos hacer algunos comentarios sobre *Esquí*, un proyecto aún en proceso pero que ya se encuentra circulando por festivales en forma de *work in progress*, como *Bafici* (festival de cine independiente de Buenos Aires) y *FID Marseille*, en Francia y será estrenado en 2021 en la Berlinale. Esta película está filmada parte en Super 8, un formato con el que suele trabajar La Banca, y en 16mm. Allí hay una gran diversidad de imágenes y situaciones: por un lado un retrato en blanco y negro de las marchas por los asesinatos de Rafael Nahuel y Santiago Maldonado, también vemos la fabricación de un esquí artesanal, y distintas situaciones en el Cerro Cathedral: los esquiadores y el personaje de Paco, quien trabaja como patrullero y habita en el barrio Nahuel Hue, uno de los últimos asentamientos del Alto de Bariloche.

Este proyecto también contiene material de archivo de la película *El gringo loco*

(1986) un documental del ya mencionado cineasta Carlos Echeverría que fue realizado para la televisión alemana sobre el montañista alemán Otto Meiling, su título responde al apodo de este montañista. Cuenta ahí la historia de Bariloche, que era una sola calle, y dice que “(...) es imposible encontrar a alguien que la sepa contar correctamente” (*El gringo loco*, 1986, min 8:94). Respecto de este documental de Echeverría la investigadora Paola Margulis en su texto *Leyendas de archivo. Un análisis de algunos fragmentos presentes en El gringo loco. Invierno en la Patagonia* (2011) observa cómo aparece el imaginario de las epopeyas alpinas.

(...) este mundo imaginario no se basa en un horizonte ficcional, sino en la capitalización de un cúmulo de experiencias y desafíos reales, que debió afrontar este grupo de primeros pobladores de Bariloche. Lo interesante aquí es que estos retos asumen en imágenes las mismas formas narrativas que han demostrado gran efectividad en los films ficcionales de montaña, reproduciendo situaciones y motivos similares (...) En este proceso, las imágenes de montaña contribuyeron a cimentar una lógica mítica a partir de la cual construir la noción de comunidad. (Margulis, 2011, 264).

El Club andino de Bariloche, y la experiencia de montaña dada en la década del ‘30, fueron la base de la construcción del olvido de la colonia agrícola ganadera que da inicio al poblamiento de Bariloche (Núñez, 2013; Bessera, 2011). El discurso épico que dominó posteriormente en la región a partir del deporte⁵⁶ de montaña reforzó este olvido.

Otra de las escenas que aparecen en este trabajo en proceso son las que responden a las imágenes del cerro Catedral con sus esquiadores, lo cual va acompañado de audios sacados de internet con voces de chicas esquiadores y luego la cámara toma el cerro desde la vista del Alto de Bariloche para comenzar a hacer unas tomas que retratan el barrio, este también está acompañado de audios bajados de internet donde hablan habitantes de ese mismo barrio.

En esta historia hay incluso personajes mitológicos: el músico Shaman interpreta a Capa negra, un esquiador muerto, que según cuenta la leyenda popular entre los trabajadores del cerro, hay una maldición en la montaña que recae sobre los que tienen la

⁵⁶ El artista Augusto Vallmitjana, fotógrafo fue un gran referente de este imaginario. La reciente muestra *Mundo propio, fotografía moderna argentina 1927-1962* realizada en el museo MALBA presentó algunas de sus fotografías:

<https://www.pagina12.com.ar/181881-a-la-busca-de-un-lugar-y-expresion-propios>

concesión del cerro Catedral. De este modo la película se hace cargo de la dimensión fantasmal del territorio.

Los sonidos de este trabajo tienen un trabajo plástico similar a *Los muertos dos*, es decir con momentos musicales, y tiene también varios momentos de superposiciones sonoras donde, ante una imagen del paisaje se puede superponer el audio de una marcha, lo cual genera una idea de convivencia de espacios y situaciones.

Toda esta reconstrucción nos hace tomar consciencia de la historia de la fundación del Club Andino de Bariloche, creado en 1932 por Otto Meiling, Emilio Frey, Juan Javier Neumeyer y Reinaldo Knapp y los inicios del esquí en Bariloche⁵⁷, nos lleva a pensar en las actividades montaña de la región, que tienen una fuerte impronta europea. A su vez, esta selección de escenas: la marcha política, el Catedral, el archivo histórico sobre los inicios del esquí y el retrato del barrio del Alto nos muestran distintas aristas y tensiones presentes en esta ciudad, donde cada año se festejaba la “Fiesta de la nieve”.

Pensar el espacio del Cerro Catedral y cómo marca a la ciudad de Bariloche nos hace ver lo determinantes que son las diferencias de clase respecto del acceso al cerro. Este cuenta con un manejo privado a cargo de la empresa Catedral, Alta Patagonia, Sociedad Anónima, (CAPSA) que tiene la concesión desde 1996 y que ha sido motivo de distintas disputas. Por ejemplo, en 2018, se realizó una audiencia pública en el Consejo Municipal de Bariloche para evitar que CAPSA amplíe los territorios de concesión, lo cual ha generado posiciones enfrentadas en la sociedad barilochense.

Esta futura película nos propone preguntarnos por el vínculo entre los habitantes de Bariloche y el cerro Catedral. ¿Quiénes acceden a la montaña⁵⁸? ¿De qué modo? ¿Cómo es que el esquí llegó a ser una de las atracciones turísticas hegemónicas en esta ciudad?.

⁵⁷ Según el decreto Provincial Nº 633 el esquí es el deporte provincial, junto al canotaje, otra actividad que podríamos pensar de elite. Declaración como Deportes Provinciales del Ski y el Canotaje Carácter: Permanente Firmado el 20/07/1972 Publicado en el B.O.Prov. Nº: 915 Pag.: 3

⁵⁸ Diversos sectores de la sociedad barilochense trabajan en torno a la accesibilidad del deporte del esquí, por ejemplo el actual programa de Esquí Escolar: https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo_noti.php?id=7052, o la escuela Catalina Reynal, en los años '40.

E- Ocultar y des-ocultar la naturaleza en la Patagonia: El cine experimental de Narcisa Hirsch

Deseamos finalizar por [Narcisa Hirsch](#), una artista que habita desde los años '70 en Bariloche y gran parte de su obra filmica se relaciona con este lugar. Si bien nos concentraremos en sus últimas producciones, muchas de ellas están vinculadas a obras anteriores. Reflexionaremos sobre su obra poniendo el eje en dos aspectos particulares: por un lado, el cine experimental como un lenguaje artístico y filosófico que se "resiste" a la simbolización y, por otro lado, el modo de particular construcción de la naturaleza patagónica que realiza Narcisa en sus videos.

Para comenzar deseamos hacer una breve introducción a la biografía de Hirsch. Nace en 1928, en Alemania. Luego viene a vivir a la Argentina con su madre, lejos de su padre, Heinrich Heuser, quien era un pintor expresionista. Esta es una influencia en su modo de hacer cine, ya que muchos consideran que el cine experimental nace como una extensión de la pintura. Dice Narcisa al respecto en la entrevista que le realizamos: "Mis recuerdos de infancia giraban alrededor de su taller, del olor al óleo. Hacer pintura fue una manera de unirme a él, una añoranza del padre lejano que estaba en Alemania mientras yo estaba en Argentina. Ocurre que mis padres se separaron cuando yo tenía cinco años; entonces me fui de Berlín a Suiza con mi madre y, de allí, a un pequeño pueblo en Austria al pie de los Alpes. Yo tenía siete años y ése era para mí el paraíso – paraíso del que me arrancaron a esa joven edad para venir a Argentina—" (Vargas, entrevista a Narcisa Hirsch, 2017).

Ya en Argentina comienza en las artes plásticas, entre los '50 y '60 hizo dibujo, grabado, pintaba con óleo, cemento, arena, cosas con relieve. En su vida en Buenos Aires tuvo vínculo con los artistas del Instituto Di Tella y el Grupo Goethe que funcionaba en el Goethe Institut, también era asidua de las proyecciones realizadas en Uncipar (Unión de Cineastas de Paso Reducido). Estos fueron algunos de los espacios que marcaron su identidad como artista, sus relaciones. Allí compartió creaciones con otros artistas de la época como Claudio Caldini, Marie Louise Alemann, Horacio Vallereggió, Juan Villola y Juan José Mugn, artistas de vanguardia que trabajaron fuertemente en la década del 1960/70. Comenzó filmando en el formato de 16 mm.y luego en Super 8, un material filmico que era muy barato y luego, a partir de los '80, se pasó al video. Posteriormente,

en la década del '70, Narcisa se muda a Bariloche y es allí donde aún hoy habita y realiza muchas de sus obras.



El mito de Narciso, Narcisa Hirsch (2010).

Consideramos que el cine experimental -género híbrido con el que trabaja Narcisa Hirsch- está en el linde entre el arte y la filosofía, ya que es un modo flexible y abierto de simbolización, siempre en la búsqueda. Piensa en imágenes, lanza preguntas, toma elementos de otras artes y disciplinas. Esto se ve claramente en sus obras, por ejemplo, cuando toma a la Literatura y traspone a Borges en el video *Aleph* (2005), o con la interpretación en imágenes de los textos de Rumi, poeta sufí del siglo XIII en su video *Rumi* (1999), también trabaja con material de la Historia cuando realiza, por ejemplo, *Orelie Antonie, rey de la patagonia*, (1983) y de la Filosofía cuando cita, por ejemplo, a Kant en su último film autobiográfico *El mito de Narciso* (2010), el cual está estructurado por las preguntas kantianas – ¿Qué puedo saber? ¿Qué debo hacer? ¿Qué puedo esperar? Esta realizadora también presenta un interés por la tradición oriental y el misticismo, como se ve de manifiesto en su libro de haikus *Aigokeros: cuadernos patagónicos* (2007).

Marta Zatonyi (2000) se pregunta el porqué y el para qué del arte, y una de estas razones es la función comunicativa y expresiva. El objetivo es generar una indagación existencial. Consideramos que Narcisa comparte esta propuesta en sus obras. Como

dijimos, una primera característica es que su obra pertenece, principalmente, al género del cine experimental, al cual podemos considerar como una simbolización que, en un punto, renuncia a la simbolización, o también como una simbolización de "grado menor", vinculada al impulso dionisiaco que describe Nietzsche en *El origen de la tragedia* (2012), es decir, aquello vinculado a lo deforme, la locura, la embriaguez. El cine experimental toma estas pulsiones ya que se permite el juego, la ruptura, la hibridez. Se permite una flexibilidad donde lo más importante es comunicar artísticamente, más allá del formato y las estructuras, un juego formal de sensaciones.

Para pensar el trabajo de esta artista tomaremos algunas concepciones en torno al arte brindadas por el filósofo Martin Heidegger en su conferencia *El origen de la obra de arte* (1995). Allí considera que todo arte es, en última instancia, poesía, en el sentido de que juega con el lenguaje, lo tensiona, busca sus bordes. Heidegger habla de la importancia de lo no dicho, lo que se retrotrae, entiende a la verdad como un des-ocultar, un trabajo infinito de búsqueda, con el misterio siempre presente. Propone recuperar la pregunta por el ser, dar lugar a la *co-seidad* de la cosa, su mundo y a la misma vez, su tierra. La obra como unión y lucha entre Mundo (abierto) y Tierra (cerrado). Estos son dos rasgos esenciales en el ser-obra, el establecimiento de un mundo, como un horizonte de sentidos abierto por la obra y la hechura de la tierra, aquello que se repliega sobre sí mismo, lo que resiste a la interpretación. El mundo se funda en la tierra y a la misma vez, la tierra irrumpe en el mundo.

El cine experimental sería, bajo esta mirada, una propuesta de lenguaje poético. En el cine de Narcisa encontramos este juego. Aparece el sinsentido, los márgenes del lenguaje, el quiebre de las convenciones. Sus films develan zonas parciales y a la misma vez ocultan, siempre nos queda una sensación de misterio, de incomprensión, de inquietudes. Chispazos de luz que iluminan dentro de una noche oscura. Relámpagos. Al igual que el cine, el artista es un ente bicéfalo, afirma Zatoryi (2008), porque articula lo que ya existe con lo que todavía no es pero que quiere nacer, o en lenguaje heideggeriano, articula lo dicho con lo no dicho, el mundo con la tierra. Esto se puede ver claramente en uno de los últimos trabajos *El mito de Narciso* (2010), un documental experimental a modo de autobiografía, allí ella juega con la mitología griega y la referencia a su nombre. Pero Narcisa considera a la autobiografía de un modo particular, no como una historia de vida, de lo que fue, sino como invención, inventar algo que no fue, es lo que nos propone

este video. Aquí, la subjetividad de Narcisa es resquebrajada. No hay un punto de vista único, no hay un narrador, sino múltiples. Hay descentramiento. Aun en su autorretrato, hay polifonía. Hay amigos, animales, la voz de su terapeuta, y distintas músicas. Narcisa juega a desdoblarse. Como en el mito de Narciso, pero el reflejo no es de ella, no es el ego-sujeto moderno, sino que son múltiples personajes posibles. En este juego de las imágenes y sonidos, de prueba y error, del experimento, es que surge la potencia de lo nuevo, la invención.



Fotogramas *El mito de Narciso*, Narcisa Hirsch (2010) .

Para Zatoryi el arte está dentro de las necesidades secundarias humanizantes, “(...) el signo artístico posibilita una pertenencia real, posibilita la comunicación y permite la interacción” (Zatoryi, 2008, 21). Pero muchas veces, ese lenguaje es ambiguo, dificultoso, tal como sucede en el cine experimental y su escasa codificación. Según las palabras Hirsch respecto de su elección por el género de cine experimental uno de los mayores problemas es que “(...) usualmente el espectador genera una resistencia porque acostumbrado está a lo que ya conoce, teme a que las imágenes se vuelvan amenazantes

por ser demasiado inesperadas" (Hirsch citada por Bernini, 2012, 3). Porque también ocurre que el interés visceral del arte reside justo en una paradoja: "(...) nunca se posee, siempre se escapa a otros territorios para que el hombre se abra hacia él, insatisfecho y esperanzado, y que siga buscando siempre." (Zatonyi, 2008, 29). El arte busca exhibir algo oculto de la existencia. El cine experimental busca, en principio, romper con los códigos establecidos por el cine *mainstream*, nace en oposición a él. El cine experimental es poesía, nos dice Narcisa y nos recuerda al "cine de poesía" de Pasolini. No hay un relato lineal ni una producción costosa, es en general un cine "casero", hecho con lo que se tiene "a mano", dispuesto a jugar con el azar, la materia y las formas, creando sentidos contingentes. Según Adrián Cangi:

El experimentalismo se proyectaba a un tercer estado perceptivo, ni industrial, ni instrumental político, aunque sí autoral (...). El reclamo y la afirmación de un devenir revolucionario de la expresión como modo de exorcizar la vergüenza y responder a lo intolerable, se sostuvo en estilos que imprimieron la percepción atenta sobre el eje de tres polos: el concepto (nuevas maneras de pensar), el percepto (nuevas maneras de ver y escuchar) y el afecto (nuevas maneras de experimentar). (Cangi, 2008, 26).

Esto está en sintonía con el planteo de Zatonyi quien nos dice "(...) consideraremos al arte como un objeto de goce y estudio cuya aprehensión está balanceada entre sentir, percibir y saber" (Zatonyi, 2008, 17). Todos estos polos están presentes y conviven en la obra de arte. La magia y el trabajo son también progenitores del arte, el cine experimental hace magia, al revelar *otras* imágenes, crear texturas, inventar materiales. Pero también, en el arte está presente el trabajo, que le otorga el objetivo socialmente compartido, así el arte participa en la construcción de la realidad. Por esta razón pasaremos ahora a preguntarnos ¿qué construcción hace Narcisa en sus videos de la naturaleza patagónica? o siguiendo la terminología de Heidegger diríamos ¿qué naturaleza y qué paisajes patagónicos aparecen/ se des-ocultan en los videos de Hirsch en el contexto de la crisis de la experiencia?

Para observar el modo en que aparece la naturaleza en los videos de Narcisa tomaremos la propuesta de Heidegger de salir de la metafísica de la subjetividad instaurada por la Modernidad, romper con el vínculo sujeto/objeto, con la relación de conocimiento y dominio -tal como hemos analizado en los capítulos anteriores, especialmente en el contexto de la crisis de la experiencia- para entablar un diálogo entre

humano/mundo, buscando des-ocultar la verdad de la cosa, su esencia, su ser. Como ya mencionamos Heidegger considera el trabajo de la representación como imbricado entre dos polos, el mundo y la tierra, con sus movimientos y sus tensiones. Desde esta visión, y tal como veíamos en el capítulo dos, el problema de la representación artística, no se vincula a los dispositivos de creación mediante cajas negras sino a los modos de concebir ese lenguaje, a las lógicas con las cuales pretende crear. Para este filósofo, el lenguaje poético devuelve a las cosas su extrañeza.



Fotogramas de *Patagonia*, Narcisa Hirsch, (1977).

El historiador anarquista Murray Bookchin (2005), fundador de la ecología social, nos propone distinguir entre las culturas pre-alfabéticas y no jerarquizadas, y las que se

basan en la jerarquía y la dominación. Las primeras culturas no se veían a sí mismas como "amos de la creación" sino como parte del mundo natural. Bajo esta mirada, el problema ecológico está vinculado a la concepción jerárquica que posee cada cultura. La propuesta de Bookchin es reconocer la igualdad dentro del reconocimiento de la desigualdad, una unidad de diversidad. En la introducción a su libro nos propone "(...) una reconciliación entre la naturaleza y la sociedad humana en un nuevo sentimiento ecológico y una nueva sociedad ecológica: una re armonización de la naturaleza y el hombre a partir de una re armonización de hombre con el hombre" (Bookchin, 2005, 183.) Deseamos tomar esta idea de la posibilidad de no-jerarquía para pensar en el cine de Hirsch. No sólo por el uso de lo experimental, sino también por la aparición de la naturaleza en sus videos. Debemos preguntarnos a su vez, si en los films de Narcisa se invoca un vínculo con la naturaleza de un modo heideggeriano, es decir, no como objeto, sino como *cosa*.

Esta realizadora hace aparecer una particular experiencia de la naturaleza y del paisaje patagónico que nos lleva a vivenciar distintas tensiones, distintos ocultamientos y des-ocultamientos. Entre interior-exterior, en el sentido material: los climas, los vientos, las nevadas, el agua. Tal como veíamos en el retrato que le hace Rubén Guzmán a Narcisa en *La ciudadela* (2014). Y en el sentido metafórico: un adentro como intimidad, refugio emocional y psicológico, un afuera como amenaza pero que es también aventura. También hay tensión entre la vida y la muerte, la naturaleza nos enfrenta constantemente a ese proceso: un carnero muere degollado en manos de un hombre, un sapo es crucificado, un toro derrumbado en la arena (*A-Dios*, 1989), una mujer se mutila el pecho y crea nuevas armas (*Ama-zona*, 2001). Otra tensión es la que sucede entre humanos y naturaleza. Estos aparecen conviviendo en ella, desde el disfrute a la dificultad, como la mujer que avanza en una tormenta de nieve o un hombre regresa de la guerra con muletas. En *Patagonia* (1977) aparecen una serie de retratos de los habitantes de este territorio. Personas que se saben filmadas y posan, miran a cámara, y nos interpelan. La estepa y las ovejas, la ruta y el pastizal. Los vientos, la playa. Aparecen aquellos lugares que desbordan la idea de paisaje turístico. Como hemos visto en nuestro recorrido, el paisaje patagónico construido desde las instituciones es principalmente entendido como un recurso natural destinado a la explotación turística, y esta definición ha traído aparejada una sobrevaloración de la naturaleza como paisaje imponente, o la idea de "paraíso natural" y también, su contracara: una subestimación de la población habitante. En estos videos experimentales sucede lo contrario. La obra de Narcisa rompe con el dominio del

hombre por sobre la naturaleza, ya que hace aparecer la unión o la posibilidad de indivisión. Esto se posibilita, principalmente, por su modo de utilizar la cámara. El vínculo con la materia, con lo retratado depende en parte de las creencias del creador. Así como en las comunidades de Alaska se indaga la “esencia” de la materia antes de tallarla, se da lugar a su *coseidad*, y se considera la voluntad intrínseca de un material, así Narcisa cree y confía en la vitalidad de sus materiales que entablan vínculo directo con su cámara, reconociendo su capacidad de agencia. Consideramos que tanto la no jerarquía propuesta por Bookchin, como la ruptura del vínculo sujeto/objeto promulgada por Heidegger, se consuman en los videos del cine experimental llevado a cabo por Narcisa Hirsch. Entendiendo a la naturaleza como un ser propio que no podemos aprehender, ni controlar. Una naturaleza que es simultáneamente vida y muerte, luz y oscuridad, que es lo que se deja ver, pero, al mismo tiempo, es aquello que se (nos) oculta, mundo y tierra.

Conclusiones: Por una forma audiovisual monstruosa

*Hacer cine quiere decir, señoras y señores, mirar el mundo a través de una máquina o monstruo
medio mecano, medio cámara fotográfica, medio bicicleta; máquina solar,
porque se agita al contacto con la luz; noctámbula, porque acuna entre penumbras (...).*

Raúl Ruiz

El cine está en un *entre*: luz y oscuridad, magia y ciencia, documental y ficción, máquina y monstruo, como dice Ruiz en el epígrafe. Para Alan Badiou (2004) el cine es una síntesis entre términos contradictorios, ya que el cine no sólo es un arte sino también una experimentación de pensamiento, porque se define por la paradoja. El cine y la filosofía parten de lo impuro. Ambos “(...) apuestan a que se puede crear una idea a partir de ese material, a que la idea no siempre viene de la idea, a que puede venir de su contrario. (...) el trabajo de la filosofía es crear síntesis conceptuales allí donde hay ruptura, el del cine, crear pureza con el material más impuro” (Badiou, 2004, 72). El cine y la filosofía tienen en común que parten de lo impuro a lo puro, y de la ruptura a la síntesis. Su tarea es la de buscar momentos de pureza y síntesis donde hay ruptura. Para este autor el cine permite hacer síntesis entre distintos términos contrapuestos: entre la discontinuidad/continuidad, gracias a los artificios generados por el montaje, entre lo sensible/inteligible, ya que aborda tanto al mundo sensorial como al mundo de las ideas.

El cine es arte- y de hecho contiene dentro de sí casi todas las artes- y al mismo tiempo, como hemos visto en el capítulo dos donde trabajamos los debates en torno a la producción de imágenes de cajas negras, puede no ser considerado arte porque es mecánico, industrial y masivo. El cine también realiza una síntesis entre el ser/aparecer, nos enfrenta al problema de la representación y por último, nos dice Badiou, el cine hace síntesis entre el artificio/realidad gracias a la posibilidad tanto de construir ficción como documental.

Este carácter que Badiou llama sintético, Jean Louise Comolli lo llama monstruoso. Este autor muestra cómo la hibridez se presenta desde el nacimiento del cine: “En la errancia de esta confusión inicial con la energía que le es propia, el cine devora sus fronteras” (Comolli, 2007, 212), desde sus inicios está presente una doble pulsión: por un lado es la ciencia la que motoriza las investigaciones del proto-cine de Edward Muybridge y Jules Marey, y por otro el resultado de sus imágenes es la magia, la posibilidad de ver lo que el ojo no ve, de percibir más allá de nuestras capacidades. Como mencionamos anteriormente, el nacimiento oficial del cine en 1895 también tiene una doble cara: hace aparecer tanto el registro documental de los hermanos Lumiere, con los obreros saliendo de la fábrica, como las animaciones fantásticas de Méliès y su viaje a la luna. Como veíamos en el capítulo dos, existe sobre la técnica una mirada ambivalente, ya que está por un lado causa de la crisis de la experiencia, pero también, -y esto Benjamin lo advierte- a través de la fotografía y del cine, la técnica permite otras nuevas formas de experiencia.

También para Ruiz el cine tiene la capacidad de crear monstruos:

Queda por saber que, siendo el cine, en efecto, un arte de la mezcla y de la combinación de secciones de imágenes discontinuas, ¿cómo hacer para rebelarse contra la estandarización industrial sin producir, vaya uno a saber, qué monstruos? Admitiendo que semejantes singularidades cinematográficas sean monstruos, su monstruosidad me parece, sin embargo, más cercana a nosotros que aquellos productos engendrados por la normalidad narrativa. (Ruiz, 2000, 91)

Y este carácter sintético o monstruoso, desde la mirada de Haraway puede llamarse *cyborg*. Con su perspectiva biotecnológica nace este concepto, el cual -si bien

no se refiere a la identidad artística o cinematográfica específicamente- podemos pensar que sus cualidades están estrechamente vinculadas a esa doble pulsión entre fantasmagoría y realidad, o entre ciencia y magia, que observan los teóricos al pensar el cine como un centauro de documento-ficcional. Según Haraway el *cyborg* es “(...) un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995: 253), es a la vez fruto de las relaciones que establecen tanto con la naturaleza como con la tecnología, lo orgánico y lo artificial, se mezclan. Todo esto acontece al hacer cine, ya que el acto mismo de filmar implica una relación entre cuerpo y máquina a modo de prótesis. Como escribió Vertov en sus manifiestos un Cine-ojo, que permite expandir la visión.

Estas concepciones de monstruosidad, síntesis o *cyborg* de Comolli, Ruiz, Badiou y Haraway respectivamente, se inscriben en una ontología relacional, según la cual los seres se constituyen en función de sus relaciones e interacciones, como vimos en las obras trabajadas, la intertextualidad abierta es uno de los recursos predominantes. Pudimos verla tanto en *Puyehue*, cuando combinan los archivos radiofónicos, la cámara observacional y el Super 8, o en *Los muertos dos*, combinando ficción y documental, utilizando simultáneamente recursos de ambos campos: las entrevistas, la estética del videoclip y el tratamiento musical. También estaba presente en la video instalación *Descamaciones de lo real*, donde se superponen simultáneamente dispositivos, que poseen distintos modos de uso, distintas temporalidades y mezclando géneros cinematográficos y versiones de lo que la ciudad de Bariloche es. En Guzmán apareció desde lo ensayístico, un género que es, de por sí, abierto. Las preguntas filosóficas atraviesan los paisajes patagónicos de sus películas, la relación entre el adentro y el afuera como una continuidad y sus personajes, interactuando con su entorno y con la proximidad de la muerte son ejemplos del carácter híbrido de sus films.

Como hemos visto en el recorrido de los casos de audiovisuales contemporáneos, los recursos para construir el paisaje del Parque Nacional Nahuel Huapi, sus poblaciones y sus historias son híbridos: se encuentran entre lo documental y lo ficcional, entre lo “objetivo” observacional y lo subjetivo y autoral. En la mayoría de ellos se realiza un gesto político de valoración de las historias pequeñas, ocultas, o míticas, los paisajes que quedaron relegados por la visualidad oficial. Aparecen visibles las realidades que existen más allá de la “realidad” hegemónica, y muchas veces, operan más fuertemente que las

identificaciones impuestas por el Estado, tal como sucede con la temporalidad instaurada por las catástrofes socio-naturales, con el estallido del volcán Puyehue.

En estos trabajos artísticos la poesía y ciencia se entremezclan, lo singular y lo universal, conviven, se contaminan. Consideramos que estos audiovisuales son monstruosos por diversas razones: por un lado, hablan desde una enunciación situada (Haraway, 1999), evidenciando su parcialidad. Frente a la idea de identidad cerrada que puede presentarse en la ficción convencional que apuesta a la transparencia, y frente a los videos institucionales, que utilizaban la modalidad de documental expositivo (Nichols 2001), apuntan, a través de una forma didáctica, a la credibilidad. Por el contrario, encontramos, en el campo del arte, producciones que rompen con esa idea de completitud.

En el autorretrato de Hirsch, *El mito de Narciso*, vemos como la identidad se desdoblaba, se llenaba de citas, construía un relato coral y plural, diciéndonos que nuestra propia historia, puede también ser ficcional. También lo vimos en la forma polifónica de narrar la identidad de la ciudad de Bariloche, que realiza el Grupo de Cine Cipolletti. Dobrée, Naffa y Gauthier al hacer una video instalación construyen un espacio abierto para ver los distintos videos, esta decisión de montaje deja al espectador que tenga su propia experiencia y su propio montaje en la sala. También se le da lugar al azar, que se cuele por la cámara de seguridad en el transcurrir de la vida en el Centro Cívico.

Las dicotomías entre subjetividad/objetividad, individuo/universo estallan. La parte contiene al todo, el todo a la parte. Como la piedra a la montaña y la montaña a la piedra, en el film ensayo de Guzmán. En Sayago y Stecconi, de forma más solapada, en las placas finales, donde marcaban una postura respecto a los medios de comunicación en su tratamiento de las noticias, o intervienen las imágenes observacionales con planos filmados en Super 8.

Todas estas estrategias de representación filmica autorales, se distancian de las representaciones dadas por el arte Institucional, producen reflexiones desde la corporalidad que, inevitablemente, tiene toda teoría. “La teoría no es algo distante del cuerpo vivido; sino al contrario. La teoría es *cualquier cosa* menos desencarnada” (Haraway, 1999, 125). En la mayoría de estas obras se muestra, el proceso de construcción de la representación, e incluso las dudas e incompatibilidades. Estos realizadores crean un abordaje interdisciplinario para sus “objetos de estudio”, donde la

historia, la geografía, la política, el periodismo, la estética y la propia historia del cine regional, pueden dialogar.

Son a su vez films monstruosos porque sus métodos son poético/experimentales. Dan lugar a una creación fenomenológica, parte de su proceso de creación tienen que ver con los azares y accidentes, con lo que irrumpe, dan lugar a la duda. El volcán estalla y los cineastas Sayago y Stecconi salen a filmar en la “emergencia”, la cámara de seguridad de *Descamaciones de lo real* registra lo que sucede en el Centro Cívico, en un tiempo real siempre cambiante, que se nos escapa. Todos estos films son, en parte, inclasificables, transgéneros, porque utilizan recursos tanto del documental como de lo ficcional, del ensayo y de lo experimental. Estos realizadores analizados trabajan desde la frontera de géneros, combinándolos sin prejuicios.

Pero, como observamos, en varias de estas piezas audiovisuales también hay reproducciones o continuidades de algunos temas y recursos propios del Arte institucional: cómo puede la idea de catástrofe desde una visión determinista del paisaje en *Puyehue*, o la definición de los habitantes de la Patagonia como fundamentalmente solitaria y aislada, tal como aparecía en los films de Guzmán. Debemos recordar una vez más que, desde la epistemología del saber situado que nos guía en esta tesis, este no se enfrenta a un “saber objetivo” como su opuesto disyuntivo sino a partir desplazamientos de los saberes hegemónicos. (Femenias y Soza Rossi, 2011, Haraway, 2001). Y en el mismo sentido podríamos decir que el arte contemporáneo no se opone al arte institucional, sino que realiza ciertos deslizamientos de esos recursos y temas hegemónicos. Más allá de ciertas continuidades, especialmente a nivel de contenido, consideramos que este tipo de cine artístico habilita una *otra* construcción del paisaje vinculado a una diversidad experiencial que da lugar a las preguntas y contradicciones. Veíamos cómo el sonido de la radio transformaba el sentido de las imágenes observacionales de *Puyehue*, o cómo las personas solitarias retratadas en los audiovisuales de Guzmán, abrían la posibilidad de visibilizar una cultura local, alejada del mundo globalizado. Estos personajes que a su vez interpelaban al director y a la cámara, exhiben su consciencia de ser contruidos como personajes.

Podríamos decir que este tipo de producciones cinematográficas son un híbrido

inclasificable en su modo mismo de conocer su “objeto de estudio” y de comunicarlo. Forma monstruosa y contenido monstruoso, porque rescata esas otras definiciones de identidad, de territorio, que pertenecen a los ríos subterráneos de la historia.

El cine monstruoso se acerca a la forma del ensayo. Este posee una forma inquieta, como el agua, condensa el dilema de Heráclito y Parménides. Por un lado, nos da cuenta del devenir perpetuo, nos exhibe como todo cambia, como "Nadie se baña dos veces en el mismo río". Al ver un video-ensayo podemos sentir que estamos en un viaje inesperado, donde no hay lógica, ni cronología. Como el agua, suceden movimientos en direcciones opuestas: lo centrífugo que se abre, ramifica, genera intertextualidad y derivas, y lo centrípeto, que condensa, retoma, une, busca una esencia. Como el agua, las películas de este tipo de cine se transforman, pasan por distintos estados: lo líquido, lo sólido, lo gaseoso, hay en estas producciones momentos de mayor fluidez, otros donde parece que uno se encuentra perdido, y finalmente la condensación de una idea, sensación o experiencia, hay algo que permanece.

El ensayo audiovisual es como el agua turbia: no deja ver el fondo con facilidad, nos exige esfuerzo. En oposición a la transparencia del cine *mainstream* que se nos entrega al fácil disfrute y la narrativa lineal, otorgándonos el placer de la predicción. Pero, al mismo tiempo, en su opacidad y dificultad hay algo que resiste, algo que podemos pensar como una “esencia”, que, de modo confuso y esquivo, se despliega a lo largo de la película.

La identidad del cine artístico, así como la del río, es la identidad de un espacio: las orillas que lo contienen, que le dan formas imprecisas, sus ramificaciones y su desembocadura a un agua mayor de confluencia. La identidad monstruosa que habilita el arte contemporáneo, así como la del río, es también fundamentalmente la del tiempo: materia frágil y transformable, que siempre se nos escapa, y se define por su constante movimiento.

Luego de este recorrido por distintos casos de formas cinematográficas monstruosas, deseamos recuperar nuestras preguntas iniciales.

Observamos cómo las obras artísticas actuales producen algunos desplazamientos respecto a las representaciones del arte institucional, especialmente en su forma de construir “saberes hegemónicos” incorporando saberes situados, abriendo la

representación artística a múltiples posibilidades de experiencias. Vimos cómo el territorio nahuelhuapeño ha sido representado en distintos paisajes, algunos de ellos predominantes a lo largo de su historia, y hemos observado en el campo artístico tanto continuidades como rupturas, cambios y permanencias respecto de las representaciones establecidas por el arte institucional.

A lo largo del recorrido se nos ha aparecido en reiteradas ocasiones el concepto de lo monstruoso, primero en su relación a las imágenes coloniales del territorio patagónico y luego con las formas artísticas, como vimos tanto el cine como la fotografía son técnicas de imágenes que poseen una identidad monstruosa: son identidades *cyborg*, ensamblajes de humanos-máquina.

Para finalizar deseamos compartir algunas reflexiones sobre esta intersección entre territorio monstruoso y formas monstruosas que toca tan de cerca a nuestro objeto de estudio: las imágenes artísticas producidas por cajas negras en el territorio del Nahuel Huapi.

Conclusión: Una constelación de imágenes monstruosas para el territorio nahuelhuapeño

No es que lo pasado arroje luz sobre el presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación.

Walter Benjamin

Esta tesis recorrió casos de arte institucional y arte actual que dieron cuenta de las representaciones del paisaje de la región de Nahuel Huapi, entendiéndolo como un territorio monstruoso, en tanto pertenece a la región de la Patagonia, un espacio binacional y de frontera. La hipótesis que guió este trabajo fue pensar como la construcción visual del territorio y su conversión en paisajes estuvo, y está, mediada tanto por la técnica, así como por el contexto histórico. A su vez, propusimos considerar a las imágenes técnicas, realizadas con cajas negras, como artefactos monstruosos capaces de producir obras artísticas monstruosas, ambivalentes. Hemos considerado también, mediante el análisis de casos y entrevistas, como obras artísticas actuales producen desplazamientos respecto a las representaciones del paisaje que realiza arte institucional, especialmente en su forma de construir “saberes hegemónicos”.

Por ello, en nuestro primer capítulo hemos realizado una genealogía de algunos casos pertenecientes al arte institucional para tomarlo como suelo histórico, como una trama de herencias de las imágenes coloniales y sus modos de ver, para luego generar una constelación con el corpus de obras de los artistas de cine, video y fotografía contemporáneos. En nuestro recorrido por el arte institucional (fotografías documentales, videos informativos, mapas, guías de turismo etc.) hemos observado como éste posee una fuerte impronta colonialista y científicista, y que eso acarrea ciertas estéticas: la construcción visual del paisaje se plantea como un modo de ver “objetivo”, como si existiera la posibilidad de una “estética de la neutralidad” y se instauran ciertas ideas de lo bello y lo sublime. En este sentido, hemos observado cómo el concepto de monstruosidad atraviesa distintas etapas de la representación de este territorio: en las exploraciones coloniales europeas y los discursos sobre el “otro” indígena, y también, en

la “argentización” tardía que se hizo de este territorio, tanto en la utilización del concepto de desierto como un espacio vacío a civilizar, como en la definición y delimitación de las fronteras argentino-chilenas. Y, posteriormente, observamos los ecos de estas concepciones en la creación del Parque Nacional Nahuel Huapi que, mediante un paisajismo civilizatorio, estabilizó este paisaje como un espacio “bello”, buscando conservar una naturaleza prístina, un espacio destinado, fundamentalmente, a la actividad turística donde el factor humano se vincula a la actitud del “mirar y marcharse”, tal como decía Bustillo en el epígrafe inicial. Sin embargo, hemos observado como en los últimos años, a partir del año 2001, se ha comenzado una fase de transición en el Parque Nacional Nahuel Huapi, que hemos ejemplificado con el caso de la isla Victoria, donde comienza a valorizarse el factor cultural y humano dentro del patrimonio de los Parques Nacionales.

Estas revisiones históricas sobre las estéticas institucionales y representación del paisaje, nos llevaron a considerar, desde el campo de la filosofía y de la estética, la carga performativa en la técnica, para así distanciarnos de la idea de “mediación pasiva”. Insistimos: no existe una técnica “neutral”, ni un “grado cero” de lo estético, y por tanto el vínculo arte/política es inexorable. Tomando como base estas consideraciones, en el capítulo dos hemos pensado los dilemas éticos y estéticos que suscitaron las cajas negras de producción de imágenes en el campo artístico. Desde el nacimiento de la fotografía y el cine distintos artistas y teóricos han manifestado diferentes posiciones respecto a su posible utilización -o no- en arte. Ambas técnicas comparten un nacimiento monstruoso: viven en medio del arte y la ciencia, de la magia y de mecanismos desconocidos. Como vimos en el capítulo dos, esta característica ha hecho que hayan sido puestas en cuestión como formas artísticas, porque, en cierto modo, han roto el canon artístico de su época.

Nuestra intención fue hacer resonar estos debates y posiciones en las obras del arte actual, y específicamente, en la problemática que conlleva la representación del territorio nahuelhuapeño atravesado por una historia colonial. Para ello, en el capítulo tres, hemos construido un corpus de obra fotográfica sobre la región, observando cómo ciertos recursos de la fotografía contemporánea habilitan un conocimiento situado (Haraway, 2001), que se desmarca de la concepción de la fotografía como técnica neutral, objetiva y descriptiva. Y también, nos propusimos pensar la construcción de los paisajes desde las ontologías abiertas, o *cyborgs* (Haraway, 1984). En diálogo con lo anterior, en el capítulo cuatro, construimos un corpus de cine-monstruo, obras audiovisuales, que nos

ha hecho pensar el diálogo entre las formas monstruosas que pueden habitar en el arte y los paisajes de un territorio patagónico que es, a su vez, monstruoso. Así vimos como las obras artísticas actuales -tanto de cine, video y fotografía- producen desplazamientos respecto del arte institucional, sus representaciones coloniales del paisaje y su forma de construir “saberes hegemónicos” (Haraway, 2001).

De este recorrido se desprenden las siguientes reflexiones, a modo de conclusión y nuevas preguntas sobre la intersección observada entre territorio monstruoso y formas monstruosas.

Un Atlas monstruoso

Una imagen singular evoca un universo de imágenes. Siempre que vemos una imagen vemos un fragmento de una totalidad ausente. Todas las imágenes engendran otras imágenes, crean vínculos, herencias. La estrategia del historiador del arte Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne* -al que podríamos pensar como un Atlas de imágenes de la memoria- es invocar múltiples relaciones entre imágenes de distintas temporalidades. Este atlas se compone de 2000 imágenes articuladas en 60 tablas. Contiene dentro de sí tanto al ejercicio de montaje cinematográfico: poner una junto a la otra sobre un fondo negro, como también el ejercicio del collage y la alegoría benjaminiana: romper las fronteras espacio-temporales, sacar de contexto, inventar uno nuevo.

Para Agamben, el valor de la propuesta estética de Warburg radica en que consigue “(...) transformar la imagen (...) en un elemento decididamente histórico y dinámico” (Agamben, 2001, 51). La imagen es entonces como un fotograma de una película perdida e invisible. En el mismo sentido, Didi-Huberman (2010) lee a Warburg, y nos dice que debemos considerar las imágenes invisibles e inconscientes que rodean a toda imagen y acto de percepción, las tramas a las que pertenecen. El Atlas es un “(...) gran poema visual capaz de evocar o de invocar con imágenes” (Didi-Huberman, 2010, 1). Y es así como las imágenes pueden formar parte de una especie de constelación: podemos agruparlas, como si fueran de la misma naturaleza, crear formas. Hay estrellas muy brillantes y otras, apenas perceptibles, pero todas forman parte de una figura celeste.



Paneles 46 y 47 del *Atlas Mnemosyne*

“El buen dios habita en el detalle” es una frase que inspira el método warburgiano. Poner la mirada en las pequeñas cosas que pasan desapercibidas, un borde, el reverso, un zócalo. Warburg rastrea en las imágenes del Renacimiento, las huellas mnémicas de la Antigüedad. Para ello establece operaciones de cortes y recortes, reencuadres. Fotogramas de una película perdida y, a su vez, un aspecto particular del fotograma, un detalle, como el *punctum* barthesiano, que nos da la pauta desde donde leer el todo. El detalle como síntoma, indicio, esa excepción, ese carácter particular. Anacronismos: lo que sobrevive es un rastro, un detalle, una huella, un síntoma. “Las imágenes sobreviven y retornan en un mismo movimiento” (Didi Huberman, 2009, 419) nos dice Didi Huberman sobre el Atlas. A veces, transformadas, otras intactas, conviven con el presente.

“Los Caprichos” (1797) de Goya aparecen en los paneles del *Atlas Mnemosyne* como un reclamo a la hegemonía del dominio técnico del mundo. “El sueño de la razón produce monstruos” reza un grabado de Goya, invocando la paradoja fundante de la modernidad. Paradoja del progreso, herencia tanto del racionalismo como del empirismo, pero, al mismo tiempo, podríamos resignificar esta frase y -según el recorrido que hemos realizado en esta tesis- decir: el sueño de la razón también oculta o reprime los monstruos. Ya que el mandato de representación científicista por un lado causa desastres humanos -

que son contrarios al humanismo promulgado-. En nombre de la civilización se llevó adelante la Conquista del desierto, se negó el aspecto monstruoso, se inventó un desierto, un blanco. Y en ese sentido, sería interesante pensar cuales son los “monstruos” de hoy, los espacios que se consideran “vacíos”, ya que lo problemático y complejo en los mapas aún está ausente⁵⁹. En los mapas turísticos de Bariloche, el blanco son sus barrios más vulnerables, la zona del “Alto”, que no se encuentra marcada, por citar un ejemplo.

Lois muestra cómo se da este proceso de la creación de blancos en los primeros mapas donde aparece la Patagonia argentina “Al afirmar que la aparición de los blancos fue el resultado del desalojo de los seres antológicos que había habitado la Patagonia, se hace evidente que el blanco no es un punto cero, no es un inicio, no es equivalente a una hoja en blanco. Es, más bien, el equivalente de un acto de borramiento, a un acto de eliminación de algo que ya no resulta apropiado por los motivos que sean”. (Lois, 2018, 129). Pareciera que, más allá de los intentos de “poner los monstruos debajo de la alfombra”, y más allá de negar o invisibilizar la monstruosidad del territorio norpatagónico, éstos, más temprano que tarde, emergen.

Al analizar la obra de Warburg, Didi-Huberman se pregunta por este vínculo contradictorio entre lo Universal/Singular, esta paradoja de la Modernidad y sus mandatos de ordenar el caos, tal como hemos visto que hicieron las expediciones coloniales europeas sobre América: mapeando, dibujando cada especie, retratando los indígenas que allí habitaban. Didi-Huberman retoma la obra de Goethe -otro científico/dibujante/poeta -que podríamos poner en la constelación con los ya mencionados Von Humboldt, Darwin, FitzRoy etc.- y toma de él dos figuras que dan cuenta de este doble aspecto siempre presente: el muestreo y el caos. Estas son dos pulsiones que se tensan, una vinculada a lo monstruoso y la otra a la necesidad de ordenar y abstraer. “Muestrear el caos supone reconocer la dispersión del mundo y emprender, pese a todo, su colección” (Didi-Huberman, 2010, 94). Este sería el gesto llevado a cabo por Warburg con su *Atlas* y lo que condensa esta frase de Goethe: “¿Qué es lo Universal? El caso singular. ¿Qué es lo Particular? Millones de casos” (Didi-Huberman, 2010, 95).

⁵⁹ Valga de ejemplo los reclamos que se le han hecho a Google Maps sobre el territorio de Palestina/Israel. En el Google StreetView la imagen de esta región se muestra pixelada, prácticamente inaccesible.

Nos interesa particularmente el método de Warburg para pensar el arte contemporáneo que retrata el paisaje nor-patagónico porque, desde esta lectura,

Atlas sería así la figura emblemática de una polaridad fundamental a través de la cual Warburg nunca dejó de pensar la historia de las civilizaciones mediterráneas: por un lado, la tragedia con la que toda cultura muestra sus propios monstruos (*monstra*); por el otro, el saber con el que toda cultura explica, redime o desbarata esos mismos monstruos en la esfera del pensamiento (*astra*). La contradicción entre peligro/salvación, entre monstruosidad evidenciada o borrada. (Didi-Huberman, 2010, 61).

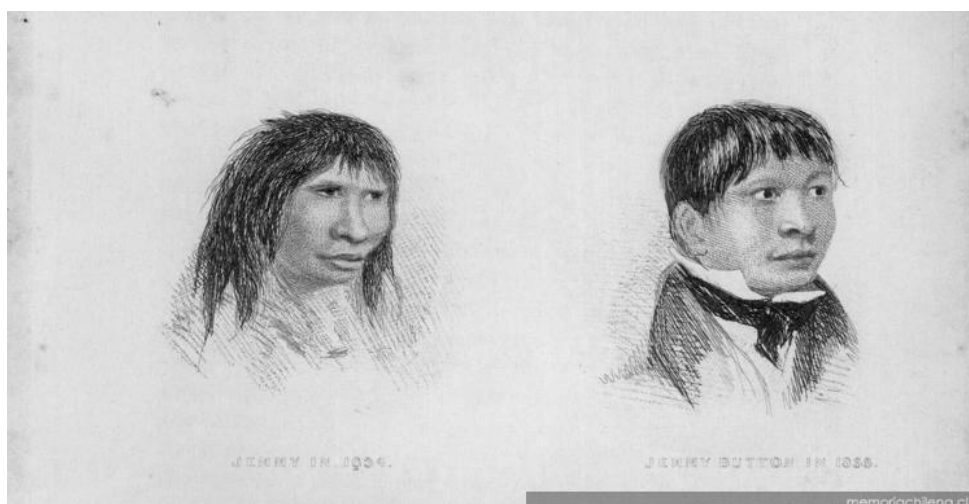
Tal como narra Foucault en su famoso prefacio a *Las palabras y las cosas* (1968) donde toma del cuento “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges una taxonomía de animales que aparece en “cierta enciclopedia china”: “los animales se dividen en a] pertenecientes al Emperador, b] embalsamados, c] amaestrados, d] lechones, e] sirenas, f] fabulosos, g] perros sueltos, h] incluidos en esta clasificación, i] que se agitan como locos, j] innumerables, k] dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l] etcétera, m] que acaban de romper el jarrón, n] que de lejos parecen moscas” (Foucault, 1968, 1).

En el mismo sentido Grüner aborda este dilema respecto al campo del arte. Retoma la frase de Adorno quien afirma que luego de la barbarie de Auschwitz ya no se puede escribir poesía. “Después de Auschwitz, a la poesía y al arte sólo les queda la recurrente, inútil, tarea de Sísifo: hablar incansablemente de lo indecible. O, como decía un personaje de Samuel Beckett en su libro *El innombrable* (2017-1970) “No hay nada que decir, pero es necesario seguir hablando” (Grüner, 2006, 23). Como hemos visto en nuestro recorrido, la técnica de las cajas negras en el campo del arte es presa de esta misma contradicción: puede verse como potencia salvadora o como peligro de arrancarle al arte su aspecto aurático. Las cajas negras pueden fijar las imágenes del mundo, retenerlas, ordenarlas pero, al mismo tiempo, no dejan de ser un encuadre posible, algo que está siempre en relación a otra cosa, un contexto inmediato, un alrededor de textos u otras imágenes, y también, a un contexto político/ideológico, a un modo de ver que hace que tengan cierto valor, ciertas creencias.

Otras Patagonias (im)posibles

En el documental-ensayo *El botón de nácar* (2013) del cineasta chileno Patricio Guzmán -que es la segunda parte de una trilogía antecedida por *Nostalgias de la luz* (2010) y continuada por *La cordillera de los sueños* (2019)- aparece citado el diario de Darwin *Viaje de un naturalista por la Patagonia* (1977), donde se narra el caso de Jemmy Button, un nativo de la etnia yagán o yamana que, a cambio de un botón de nácar -de ahí su nombre: Button- es llevado, junto con dos nativos York y Fuegia de la tribu vecina Kawésqar, a Europa, para ser “educados”, “civilizados” y posteriormente “devueltos” a su tierra natal. Jemmy fue quien “mejor” se adaptó a las costumbres británicas. Registro de esto es uno de los retratos realizado por Robert Fitz Roy, comandante del *HMS Beagle* -cabe aclarar que es la primera vez que los indígenas son retratados con rostro humano-. El dibujo muestra dos momentos a modo de comparación entre un “antes” y un “después” o una situación de “barbarie” y otra de “civilización”: Jemmy en 1832 y en 1834. En este dibujo vemos claramente cómo funciona la narración del “otro”, el dominante narra al dominado desde una idea humanista, paternalista y de una temporalidad evolucionista bajo la idea de “progreso”.

Pero al volver a su tierra, Jemmy se reencuentra con su madre, sus dos hermanas y cuatro hermanos; casi había olvidado su lengua materna y, vestido de *gentleman*, según cuentan los diarios de Darwin, resultaba cómico oírle hablar en inglés a su hermano “salvaje”. Así como los incipientes Estados Americanos toman los modos de representarse y definirse ilustrados europeos, así como las imágenes naturalistas influyen el modo de representar nuestra naturaleza, así Jemmy transmite la nueva lengua impuesta. La embarcación parte unos días, dejando al nativo con los suyos, y al regresar se encuentran con que en él quedaban pocas huellas de “civilización”: “(...) Era el pobre Jemmy, convertido ya en verdadero salvaje, con el pelo suelto y completamente desnudo excepto un harapo blanco atado al tórax” (Darwin, 1977, 105) narra Darwin en su diario, “Le habíamos dejado limpio, aseado y regordete: pues bien, nunca he visto un cambio tan radical en una persona” (Darwin, 1977, 105).



Dibujo de Jemmy Button en el diario de Charles Darwin (1977). Fuente: Memoria chilena.

Podríamos pensar el devenir de la historia de Jemmy Button como una metáfora de un posible devenir de nuestra identidad como región. Luego de un primer momento de colonización, de ser representados y narrados por Europa, se concreta una “argentinización” que consiste en una identificación, incorporación y apropiación del discurso y las estéticas de nuestros colonizadores. Pero también, en ese proceso de construcción de la identidad argentina llega el momento de independizarse e identificarse con aquello que alguna vez fue invisibilizado, en nuestro caso, reconocer la cultura de los pueblos originarios que habitan este suelo, la diversidad cultural que poseen y reconocer la desmesura inaprensible de la naturaleza. La perspectiva de la ontología relacional que venimos trabajando -y que habita, potencialmente, en los métodos del arte contemporáneo- nos invita a abrazar la monstruosidad constitutiva de toda identidad, de todo territorio, de toda obra de arte.

En este sentido Ferrer (2004) nos proponía pensar lo que la Patagonia *podría haber sido*. Propone una “geografía espiritual” para la Patagonia, una disciplina en medio de la ciencia y el arte:

(...) una ciencia que, sin renegar de la historia o la economía, hace evidentes *los pasos perdidos, los senderos olvidados, las rutas desusadas*, y sobre todo, permite hacer intersectar los *atlas imaginarios* (literarios, utópicos, legendarios) y los dramas biográficos. La imaginación se superpone e imprime sobre la materia: sirva de ejemplo la toponimia patagónica, que expone la desbordante creatividad lingüística de exploradores y pioneros: el humor y el delirio se unen al santoral y

la simbología estatal. Inútil consultar los mapas de la geografía espiritual en busca de “energías cósmicas” u horizontes turísticos novedosos, pues en ellos sólo resalta la *materia emocional* que un historiador atento debería *rescatar de los escombros, documentos y relatos orales*. El buen cartógrafo aprende a desconfiar de las mediciones precisas, pues *a cada espacio físico corresponde un atlas simbólico*. La geografía paralela es la psiquis de la cartografía y también la “ánimica” de las naciones. (Ferrer, 2004, 49, [el subrayado es nuestro]).

Esta geografía espiritual puede también ser una “Geo-Biopolítica”, es decir, una geografía que da lugar a la multiplicidad-monstruosidad. Y también puede pensarse el eje temporal, ya que como vimos, en la Patagonia la temporalidad está fuertemente marcada por los desastres socio-climáticos: las nevadas, las inundaciones, o, como mostró la película *Puyehue*, los volcanes marcan los cambios y las cicatrices en las vidas de sus habitantes. En este sentido, podríamos también pensar en una “cronología espiritual”. Como muestra Paula Núñez (2012), ésta aparecía en los testimonios de los habitantes del pueblo patagónico de Comallo, un pueblo en la estepa que se caracteriza por ser zona de sequía. Las creencias de los pobladores conectan el mundo espiritual con los fenómenos meteorológicos. En cierto momento comienzan a practicar el *camaruco*, la tradicional ceremonia religiosa mapuche para pedir por un mejor año y abundantes lluvias, una ceremonia que suele ser practicada en la zona de Anecón grande. Es así como grandes lluvias caen, efectivamente, sobre Comallo y generan una inundación en el pueblo. La deslocalización de la experiencia trae como consecuencia que la tierra se deslave y ríos de agua atraviesen el territorio cementerio, los cuerpos fueron, entonces, desparramados fuera de los límites establecidos, llegando a la calle central del pueblo. Este hecho insta un antes y un después, ya que cambia la lógica de habitar el pueblo, incrementa la convivencia y la presencia de los espectros. Esa temporalidad de causas espectrales suele estar borrada en las cronologías establecidas por el arte institucional, en su afán de construir un tiempo homogéneo y abstracto para la Nación Argentina. Anacrónicamente, las imágenes de lo que la Patagonia “fue”, conviven con lo que es y lo que “puede ser”.

Para pensar en otras temporalidades volvemos al *Atlas Mnemosyne* y el *Libro de los Pasajes* de Benjamin, ambos proyectos inconclusos, interminables e inconcluibles. Estos autores, cada uno en sus términos, nos hablan de la posibilidad de supervivencia en las imágenes. Para el primero las imágenes asumen un papel fundamental en la transmisión y en la conceptualización de la supervivencia del pasado. *Las Pathosformeln*

–fórmulas del pathos- de la antigüedad que analiza Warburg son capaces de pervivir y sobrevivir el paso del tiempo, habitan en el Renacimiento, y son capaces de conservar y transmitir contenidos, formas y emociones puesto que están marcadas “engramáticamente” por las fuerzas del pasado. Y en un sentido similar, Benjamin nos habla de un pasado que no está cerrado, un pasado que tiene derechos sobre el presente, lo que “ha sido” dialoga con lo “no sido” de la historia. De este modo, ambos autores nos permiten hacer “(...) una revisión de los fundamentos mismos de la historia del arte y la cultura tradicionales e inaugura una forma de historia de carácter espectral. Donde los “muertos” (corrientes, estilos, tendencias, prácticas, símbolos, significados) no mueren del todo, sino que sólo asumen otras formas de vida, parasitan, enriquecen, contaminan las formas de expresión de las nuevas generaciones” (Vargas, 2014, 329). Esta historia espectral del arte que habita como posibilidad en Warburg y Benjamin es la que da lugar a pensar una historia del arte que integre a las formas, espacios y tiempos monstruosos, aquellos que, por su liminalidad, logran subvertir el orden de lo real que rige en determinada época, aquellos que, rompen el *statu quo* del espacio-tiempo que propone arte institucional, aquellos que cambian el régimen de visibilidad dando lugar a lo mítico y lo espectral.

En los casos de formas artísticas monstruosas que hemos visitado a lo largo de esta tesis, aparecen manifestadas estas multiplicidades espacio-temporales: las ruinas de *Huemul* eran indicios, documentos de algo que pudo ser, pero también, este rescatar de los escombros, pone en contradicción las ruinas, dado el recurso polifónico de las entrevistas, donde aparece la historia oral, que cambia la dirección de los documentos y que muchas veces, cuestionan la historia oficial. En *Pozo de aire*, Gaona nos propone una geografía espiritual ya que reconoce los hilos invisibles que tejen los fantasmas que habitan en todo espacio. La figura del fantasma también puede ser vinculada a lo monstruoso: “El fantasma es recuperado por la filosofía por su naturaleza reticente, alternativa, marginal, que logra subvertir, aunque sea temporalmente, el orden de lo real, instalando certezas que rebasan lo empírico, lo material y lo normativo, con lo cual el fantasma se alinea en el registro de lo monstruoso, por su liminalidad (...)” (Galligo Wetzel, 2018, 213). Gaona daba lugar al retorno de la imagen de su padre muerto, luego de su aparente olvido. Revisitaba el espacio donde tiene la última fotografía junto a su padre, dando lugar a una temporalidad vinculada a lo emocional, al trabajo de duelo. También en Gineste hay un vínculo afectivo con el espacio, donde el espacio físico es un

espacio simbólico y emocional, la artista se adentraba en la estepa, para dar lugar al aprendizaje con su nueva cámara y también, se abría a la posibilidad del error. En las películas de La Banca veíamos la potencia heterotópica del espacio, tal como proponía Ferrer, construía un “atlas imaginario” de Bariloche y hacía visibles “(...) los pasos perdidos, los senderos olvidados” (Ferrer, 2004, 49) al mostrar los costados del paisaje turístico, los espacios fracasados. Y también en la superposición de temporalidades, generaba una “intertemporalidad”, tal como también sucedía en la video-instalación *Descamaciones de lo real*, donde se cuestionaba la identidad de la ciudad de Bariloche y en esta superposición de definiciones tan distintas y contradictorias, nos hacían abrir la imagen de esta ciudad.

El regreso de los monstruos

El sueño de la razón produce monstruos.

Francisco Goya

El *Atlas Mnemosyne* propone formas monstruosas: conecta fragmentos y detalles, datos históricos, con mitos y leyendas. A lo largo de sus paneles vemos tanto pinturas, esculturas y dibujos como constelaciones de estrellas y cartas de tarot, un tablero de ajedrez, una obra arquitectónica, figuras astrológicas, un recorte de un diario, una publicidad de pescado, una fotografía donde aparece Mussolini, un mapa de rutas migratorias o el árbol genealógico de la familia Medici-Tornabuoni que nos recuerda a la definición de belleza dada por Lautréamont: “Bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”. En el Atlas warburgiano una misma imagen-por ejemplo, la figura de Venus o la Ninfa- se repite en varios tableros y se cruza con otras imágenes, cambia su sentido al cambiar de contexto.

“Lo monstruoso habilita la constitución y el reconocimiento de la vida en todas sus formas” (Correa, Avila, 2018, 163). Así cómo en el reconocimiento de la identidad monstruosa se cuestiona qué es lo humano, y lo abre a múltiples formas o des-formas, en las formas estéticas monstruosas, tal como el *Atlas Mnemosyne*, se ponen en jaque los métodos científicos del conocer, que pretenden un conocimiento cerrado, verdadero, conciso. En este caso, Warburg cuestiona la forma en que se aborda la Historia del Arte. Del mismo modo, consideramos que las obras artísticas monstruosas nos llevan a cuestionar el paradigma que asocia el arte a la belleza y la armonía. Nos dice Haraway

“Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imágenes occidentales” (Haraway 1995, 308). El monstruo habita una “exterioridad” constitutiva en tanto permite definir los límites nosotros/ellos de la comunidad.

En este sentido, lo monstruoso es un significante vacío que se ha ido desplazando históricamente. Desde Colón hasta Magallanes, pasando por Darwin y Fitz Roy, desde Roca a Frey y Moreno, aparecen distintas reactualizaciones de lo monstruoso en el territorio patagónico, distintos intentos de dominarlo. América es monstruosa para los ojos de Europa, es la otredad indígena, los Patagones gigantes, o el encuentro con “el salvaje”: “(...) es difícil comprender que se trate de hermanos nuestros, que viven en el mismo mundo que nosotros” (Darwin, 1977, 88) decía Darwin en su diario ante el encuentro con los indígenas fueguinos. Y la Patagonia, también es monstruosa ante los ojos argentinizadores: un desierto para conquistar y civilizar, un espacio vacío donde instaurar la extensión de la Nación Argentina. Lo monstruoso “civilizado” es también la naturaleza, las montañas y los ríos, que son leídos como leyes naturales, objetivas, barreras que definen límites fronterizos autoevidentes. En la lógica colonial-civilizatoria lo excepcional debe volverse regla, lo bárbaro, o lo salvaje, normalizado. Sea el abismo de lo sublime, nombrado desierto-vacío, considerado un espacio excesivo, sea el lugar de una frontera, híbrido por definición, custodiado por los Parques Nacionales que protegen la belleza natural, el territorio monstruoso es una potencial amenaza, y a la misma vez está siempre en peligro, el peligro mismo de la otredad. La naturaleza exuberante, excesiva en su perfección y belleza, que nos deja anonadados, en estado de contemplación. Pero, sin embargo, la naturaleza también puede ser monstruosa, volviendo al epígrafe que daba inicio a nuestra tesis, es un lugar donde el artista no puede más que “mirar y marcharse” como citaba Bustillo.

¿Cuántas ideas de monstruosidad espacial conviven hoy en día? ¿Qué artilugios se utilizan para dominar la monstruosidad territorial? En el diseño urbanístico y arquitectónico, en la forestación y deforestación, en el señalamiento de los “puntos panorámicos”, en las estatuas y monumentos, encontramos formas de domesticación de aquello que puede ser considerado un desborde o un desorden. Porque “La monstruosidad en tanto potencia irreductible e inclasificable nos permite esclarecer una mirada sobre la producción de humanidad a partir de su figura “opuesta” (animal, monstruo) que nunca alcanza un carácter ontológico” (Correa, Avila, 2018, 162). Pero este nunca alcanzar un

carácter ontológico es lo propio de todo espacio-tiempo. El problema de todo ejercicio de representación es poder reconocer la dispersión, el caos como punto de partida, y aun así intentar ordenar, inventariar, muestrear, como proponía Didi-Huberman. Saber de lo imposible y aun así intentar hacerlo, sabiendo que no es más que un intento. Desde el campo de la Estética, pensar lo monstruoso implica abrazar lo desproporcionado, lo inconmensurable, el caos. ¿Cómo representar lo monstruoso si es, por definición, aquello irrepresentable, lo que se escapa? Nos preguntamos al principio.

Goya, con sus grabados, y Warburg con su método de aproximación a la Historia del Arte a través del *Atlas Mnemosyne*, producen imágenes dialécticas -tal como solicitaba Benjamin-: aquellas que poseen dimensiones temporales superpuestas.

No es que lo pasado arroje luz sobre el presente o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el presente es puramente temporal, continua, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: no es un discurrir, sino una imagen en discontinuidad. Sólo las imágenes dialécticas son auténticas imágenes (esto es, arcaicas), y el lugar donde se las encuentra es el lenguaje. (Benjamin, 2005, *Libro de los pasajes*, 464).

En estas imágenes emerge la potencia de la alegoría: arrancar una parte de su todo, cambiar el contexto, inquietar. Ejercicios de montaje que desacralizan las categorías estancas. La imagen dialéctica puede dar lugar a la dualidad.

Mograña piensa lo monstruoso en relación a la visión materialista de la historia de Benjamin. Según esta autora lo él que indicaba sobre el ángel de la historia “(...) una catástrofe única, que arroja a sus pies ruina sobre ruina, amontonándolas sin cesar” (Benjamin, 2010, 3), puede compararse con la condición sobrenatural del monstruo moderno, que también está en lucha contra “el huracán del progreso” y contra las concepciones de la historia como avance lineal y necesario, que no interroga su propio curso ni los escombros que produce el transcurso incesante del tiempo. Porque “El monstruo arruina el *statu quo*, “(...) el cortejo triunfal” de la modernidad, al develar algo que debió haber permanecido oculto (...)” (Mograña, 2017, 23).

Y ahí, una vez más, está Goya, soñando monstruos:



El sueño de la razón, Francisco de Goya, 1799.

A lo largo de esta tesis hemos recorridos distintos casos que representan audiovisualmente el territorio nahuelhuapeño, tanto en ejemplos del arte institucional como en los casos artísticos. En estas representaciones se abordaron espacios especialmente monstruosos: la región del Nahuel Huapi, como territorio de frontera, evidencia la arbitrariedad de las demarcaciones territoriales, como la histórica disputa de los límites con Chile o los caso de las islas Victoria y Huemul, en el lago Nahuel Huapi, donde vimos a la isla no sólo como espacio utópico, sino también como heterotópico, un lugar donde pareciera que puede acontecer algo distinto a lo que sucede en el continente, una ficción que permite poner en crisis los modos de ordenamiento por medio de los cuales se organiza lo real. El monstruo está al acecho, entre lo visible y lo invisible, entre el adentro y el afuera: las ventanas de los hoteles de interiores recargados que retrata Balbuena lidian con esa figura. La monstruosidad también se evidencia en los espacios que están “al costado” del paisaje turístico, como el barrio “el Alto”, que aparece en la video-instalación *Descamaciones de lo real*, o el edificio trunco el “elefante blanco” y la cantera, como espacio de descarte, que se hacen visibles en los films de La Banca. La naturaleza se nos evidencia monstruosa cuando explota el volcán Puyehue, y las cenizas viajan a través de la cordillera, y nos damos cuenta de lo que no podemos controlar, y

también de la fragilidad de los límites políticos que hemos trazado. Lo monstruoso está también en los paisajes que se construyen desde una subjetividad situada: con las comparaciones pasado-presente de Green, el paisaje congelado, canonizado, el paisaje monumento de la postal por un lado y el registro que hace la artista de su actualidad, transformada, un espacio ligado a la conciencia del transcurrir del tiempo. En los retratos audiovisuales de Guzmán, mostrando la convivencia entre lo “natural” y la multiplicidad de formas de vida de sus personajes patagónicos. Con las obras de Gineste y Hirsch observamos su relación cercana con el espacio borde de la estepa, ese reverso que amenaza la ficción de paisaje monumental y bello. Y por último, el paisaje monstruoso también puede ser una invocación espectral, como en el libro de Gaona, buscando rastros de su padre muerto a orillas del Nahuel Huapi.

Volviendo a Latour (2007), podemos pensar que la modernidad nunca comenzó, pero que, sin dudas, su proyecto ha dejado huellas. La Constitución moderna dejó de lado los híbridos, los monstruos, lo fronterizo. La definición misma de lo que llamamos naturaleza, como un continuo indivisible, inclasificable, o un *topos*, como decía Haraway, ya que, recordemos que la naturaleza “(...) no es el “otro” que brinda origen, provisión o servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava; la naturaleza es un *topos*, un lugar, en el sentido de un lugar retórico o un tópico a tener en cuenta en temas comunes; la naturaleza es, estrictamente, un lugar común.” (Haraway, 1999, 122). Este lugar común que es la naturaleza, en la Patagonia algunas veces se nos aparece como un afuera amenazante, exuberante y abrumadora, tal como se ve en las ventanas en la obra de Balbuena o en la amenaza del volcán Puyehue en el video de Stecconi y Sayago. Pero lo que llamamos naturaleza patagónica también se nos aparece como un espacio de invocación de fantasmas, tal como veíamos en las fotografías de Gaona, en los rastros de *Huemul* y en el registro del paso del tiempo en ciertos espacios canonizados que muestran las viejas postales que hace Green. Pero la naturaleza es también una otredad indomesticable, y con distintos recursos, las artistas Gineste y Hirsch dan cuenta de esto: la primera evidenciando que el dispositivo fotográfico no alcanza para registrar una experiencia, no es suficiente y falla, y son esos errores parte del proceso formal de la obra. Y también en el cine experimental que practica Narcisa, donde no hay pretensión narrativa, no hay retrato realista de un paisaje, sino un diálogo de iguales entre quien filma, la cámara y lo que está siendo filmado. Consideramos que las obras que hemos recorrido de arte actual son formas de resistir *en y desde* la monstruosidad. Abordar

estéticas de monstruosidad nos ubica en una dialéctica, con las rupturas, las excepciones, los desbordes que provocan y tensionan las normatividades estéticas impuestas.

Pero, como vimos, las formas estéticas monstruosas que produce el campo del arte en la nor-patagonia son, sin embargo, también herederas del arte institucional, gravitan alrededor de las estéticas establecidas, del naturalismo, del científicismo y el colonialismo. En ellas hay herencias, repeticiones, diálogos: las postales históricas le sirven a Green como un disparador para visitar ciertos espacios-monumento y crear nuevas fotografías para ver el paso del tiempo, la cámara de seguridad que filma el Centro Cívico y su monumento al Gral. Roca en la video-instalación de Dobrée, Gauthier y Naffa reconoce, desde una perspectiva crítica, la centralidad que ese espacio y ese monumento tienen aún hoy. O también en el nuevo proyecto de película de La Banca, que busca pensar el Cerro Catedral y el deporte del esquí, emblemas del turismo en Bariloche. También, como vimos, hay concepciones emblemáticas sobre esta región que persisten: la idea de catástrofe natural que aparece en el audiovisual sobre las consecuencias del Puyehue, o las soledades de los habitantes patagónicos, que viven aislados, transitando un viaje interior, tal como se muestra en los retratos audiovisuales de Guzmán. Estas figuras se repiten, reaparecen en los modos de retratar la Patagonia a lo largo de su historia.

Pero muchas otras veces -e incluso al mismo tiempo- hemos visto cómo las formas estéticas que nacen del campo artístico funcionan como desplazamientos de las representaciones canonizadas por el arte institucional. Se permiten representar desde otros códigos, otros protocolos, discutiendo las formas hegemónicas donde lo político y lo científico suelen marcar las pautas. Las formas artísticas se permiten incluso abandonar la idea de representación o al menos, evidenciarla. Ya sea mediante los recursos de extrañamiento y evidenciación de los dispositivos técnicos, como hace Gineste con su cámara, o también Green al poner su mano en el encuadre sosteniendo la postal. Y desde el cine de La Banca reflexionando, dentro de la película sobre la película misma. O también, desde una primera persona situada, desde cuerpos encarnados, que conocen el espacio, y se ven afectados por él. Y ahí el arte contemporáneo de este territorio nos puede decir: yo pienso, yo veo, yo represento, yo experimento, yo siento, yo escucho, yo construyo y deconstruyo los paisajes. Y así, el grado cero de representación que ha marcado el arte institucional de cada período, puede ser re-interpretado, resignificado y

re-apropiado, y fundamentalmente, experimentado, vivido. Sólo así los paisajes coloniales pueden dar lugar a territorios decoloniales, que consideren a la monstruosidad como una positividad.

En lo particular está siempre presente lo universal. Nunca vemos una individualidad, es imposible aislar la percepción. El arte es el camino que se traza desde lo singular y desde lo particular, un camino que se resiste a la abstracción y a la generalización propias de la ciencia. El arte nos da un caos de detalles, “particularidades absolutas”, diría Cesar Aira (2000), ya que en el arte los ejemplos no son ejemplos, porque son invenciones particularísimas, en las que no rige ninguna generalidad. Son los pequeños acentos o subrayados los que nos pueden dar pistas e intentar hablar de este territorio monstruoso. Las representaciones del arte institucional no son aislables de otras representaciones del territorio posibles, y ahí las obras de arte, tienen la bella tarea de ser sus reversos, sus imposibles.

Epílogo: por una apología de los mitos monstruosos y de los monstruos míticos

El monstruo existe, paradójicamente, para ser visto: “La palabra “monstruo” proviene del latín *monstrum* que designa un prodigio que al mismo tiempo funciona como un aviso, que muestra una señal. El verbo *mostrare* que deriva de *monstrum*, significa mostrar o demostrar.” (Correa, Avila, 2018, 168). Por lo tanto, los monstruos no pueden ser desvinculados de su condición visual, a pesar que lo propio sea ocultarlos, a pesar de que suelen estar invisibilizados, tenemos, en la cultura occidental, las imágenes de múltiples monstruos: en la mitología griega con el minotauro, las sirenas de Ulises o el cíclope, y el pigmalión, en los inicios de la ciencia ficción con el Frankenstein de Mary Shelley, el vampiro de Polidori, el hombre lobo, los fantasmas, o también en la historia del arte, con las múltiples representaciones en la pintura que tuvo Antonia González, una mujer que sufría la enfermedad de la hipertrichosis, y su más famoso retrato fue realizado por Lavinia Fontana (1583). También esos seres considerados monstruosos viven en las representaciones políticas, como los monstruos en los mapas que eran convención en la cartografía medieval, que se debía a una combinación de *horror vacui* estilístico unido a la necesidad de cubrir espacios en el mapa de zonas aún inexploradas y alejadas, como el continente Austral. También los patagones que describió Pigafetta en su crónica de viaje,

y que dieron nombre a la Patagonia o, posteriormente, el uso de las fotografías utilizadas en la criminología lombrosiana. La potencial aparición de los monstruos nos marca un borde, el límite entre lo normal y lo anormal.

Para ir cerrando deseamos comentar una anécdota de la infancia de Ruiz:

Durante mi niñez, vivía yo en [la isla de] Chiloé, en un paraje poblado de monstruos y de criaturas míticas. Fue allá donde escuché hablar de un monstruo cuya calidad de tal era la insuficiencia completa en que se iba quien quisiera intentar su descripción, debido no tanto a que su forma sufriera constantes cambios, *como al hecho de no poseer ningún tipo de forma. Un monstruo sin cualidades*. O más bien, el hecho de no poseer sino una, pero tamaño: precisamente su tamaño. Su nombre mismo, “Buta”, quiere decir, por lo demás, “grande”. *Tan grande era en verdad que sus dimensiones lo hacían invisible*. En tanto que monstruo, Buta era grande y nada más que grande. De tal modo que su existencia planteaba un problema tan antiguo como la filosofía misma: *¿puede el espacio ser un objeto?* En otras palabras, *es posible concebir un espacio plural, en cada una de sus partes fuera una categorías trascendental, un juguete y una encrucijada?* (Ruiz, 2000, 104) [el subrayado es nuestro].

Buta de tan grande es invisible. Monstruo por exceso, tal como la Patagonia, que ha sido caracterizada, a lo largo de su historia, como un espacio inmenso, inconmensurable. La Patagonia más austral fue nombrada como el “país del viento”, cierta parte de la región neuquina y rionegrina como un desierto a conquistar, la zona de la cordillera y los lagos como como un lugar de exuberante belleza que nos deja anonadados y enmudecidos. Lo inmenso se vuelve invisible por su inabarcabilidad. Así como un mapa igual al territorio -tal como narra Borges en su cuento *Del rigor de la ciencia* (2011)- no tiene sentido, se vuelve un mapa inútil. Como popularizó Gregory Bateson “el mapa no es el territorio”. Este mapa del cuento de Borges es efectivamente un mapa “perfecto”, y por esa razón inútil. En el mismo sentido, un monstruo gigante e invisible nos enfrenta a la pregunta por el espacio que Ruiz responde con el concepto de “espacio plural”. Este es el espacio que nos ha aparecido, una y otra vez, al intentar recorrer la historia del territorio de las Patagonias. No sólo en las descripciones de los procesos históricos, las mutaciones de los paisajes, las designaciones que ha recibido este territorio tanto en palabras como en imágenes a lo largo del tiempo, sino, también en la actualidad, donde, como en un prisma, miramos a través de distintas obras de arte que

proyectaron sus rayos de luz y se descompusieron en el espectro del arcoíris. Distintos colores, que se tocan y superponen, y al mismo tiempo se diferencian, casi un espejismo.

Para describir, retratar, narrar el territorio patagónico, debimos tener en cuenta la dimensión imaginaria, mítica, que la marca a fuego como un espacio de frontera y por tanto- como hemos considerado según Foucault- como espacio heterotópico. La Patagonia, al igual que la heterotopía, tiene la potencia de “desatar mitos” (Foucault, 1968, 3). En ese sentido, deseamos cerrar con el mito del plesiosaurio que habita en el lago Nahuel Huapi⁶⁰. Según cuentan las antiguas leyendas indígenas mapuches este lago alberga a una gigantesca criatura a la cual se la conocía como “cuero”, porque parecía un cuero de vaca extendido sobre el agua. Este mito se fue deformando y transformando, quizá “occidentalizando”. En la década de los años ‘20 se reactualizó a partir de unos supuestos avistamientos. El Zoológico de Buenos Aires, dirigido en ese entonces por Clemente Onelli, decidió organizar, en 1922, una búsqueda que tuvo repercusión internacional. Según cuenta Vallmitjana, “(...) se organizó una expedición para capturarlo, y, mientras tanto, fabricaron lapiceras que tenían la cabecita del plesiosaurio: en la escuela, todos los chicos las querían.”(Vallmitjana citado por Masello, 2016). El Nahuelito para muchos puede tratarse de alguna especie de serpiente marina o incluso un plesiosaurio, similar a “Nessie”, un supuesto ser de similares características del lago Ness en Escocia (y, una vez más, Europa es el punto de referencia). Incluso esta leyenda se mezcla con otro mito: el de un submarino nazi, ya que algunos personajes nazis destacados efectivamente llegaron a Sudamérica, como Erich Priebke, ex oficial de la Gestapo en Italia, acusado de crímenes de guerra -que aparece retratado en el documental *Pacto de silencio* (2006) de Echeverría-. Es desde la década de los ‘80 que la mítica criatura se la conoce por el nombre de “Nahuelito⁶¹”.

Los ecos del mito siguen vigentes hasta nuestros días. Actualmente hay dos proyectos de películas vinculados a él. Por un lado, *Patagonia 1900: de monstruos y cazafortunas*, dirigida por el cineasta neuquino Diego Lumerman, que tiene previsto su estreno para la primera mitad del 2022 (a 100 años de la expedición que buscó al

⁶⁰ Quizás, este plesiosaurio, tenga cierta familiaridad con el monstruo Buta de Chiloé que comentaba Ruiz.

⁶¹ En torno a esta leyenda hubo incluso la letra de un tango: “Yo soy un pobre animal buscado / por los ingratos y sin conciencia. Porque soy raro y también soy curioso / según dice la gente por allí. Dejemén solo aquí gozando / en la soledad de este lago / ¿Qué es lo que haréis con sacarme, si es en vano / llevarme vivo de este lugar?”.

plesiosaurio en 1922). Este docu-ficción buscará distintos testimonios que versan sobre lo que vio Martin Sheffield, un ex sheriff había visto un animal con un cuello como de cisne y sus movimientos me hicieron suponer que la bestia tiene un cuerpo como el de un cocodrilo. Y también está en proceso el docu ficción *Bajo Superficie, el habitante oculto del Nahuel Huapi*⁶² del cineasta Miguel Ángel Rossi, y un equipo de investigadores y científicos: el Magíster de Ingeniería Mecánica, Matías Robador, reciente ganador del concurso nacional INNOVAR por el proyecto “Robotino 2.0”, un robot submarino para inspección de ambientes subacuáticos; el Ingeniero Nuclear de la Comisión Nacional de Energía Atómica (CNEA), el investigador científico, Gastón Trobbiani, profesional del Centro Nacional Patagónico (CENPAT), Sede Puerto Madryn, Chubut quien aportó un ROV (Remote Operated Vehicle, vehículo operado a distancia), entre otros.

El Nahuelito fue “visto”, o ha “aparecido”, en reiteradas ocasiones, las últimas de ellas fueron el verano de 2020, donde fue filmado y fotografiado con celulares. Primero el 21 de enero cuando tres pescadores observaron algo extraño nadando en el agua en la zona de puerto Elma, Villa La Angostura. Y ese mismo día, unos chicos lo filmaron en Playa Bonita de Bariloche. Luego el 11 de febrero, también en Villa la Angostura, la periodista Melisa Reinhold le tomó una fotografía y afirmó que “(...) Con píxeles borrosos, típico de los momentos desesperados, vemos la forma de un ojo negro, de un pez con fama de dinosaurio. Fue el Nahuelito, no hay más dudas” (citado por Clarín, 16/02/2020). Sin embargo, los científicos que analizaron los videos, concluyeron que el de la Villa la Angostura corresponde a un “tren de olas” y a un efecto que en la física es llamado “Solitón”. Sea real o invención, espejismo o confusión, la profusión de imágenes digitales sobre el monstruo del Nahuel Huapi en el verano de 2020 nos habla de una extraña coincidencia, un imaginario compartido, un clima de época que permite que casi 100 años después, la leyenda del plesiosaurio se mantiene viva. Hoy en día múltiples imágenes lo representan en distintos soportes: en buzos, remeras y tazas, souvenirs que se llevan los turistas de regreso a sus hogares luego de visitar la región del Nahuel Huapi.

⁶² Esta futura película, producida por “El Núcleo”, cuenta con el premio nacional INCAA “Raymundo Gleyzer” a Desarrollo de Proyecto; fue declarado de interés cultural por la Legislatura de la provincia de Río Negro y por el Concejo Deliberante de San Carlos de Bariloche; es auspiciado por el Cluster Audiovisual Bariloche y recientemente recibió una distinción en el Festival Audiovisual Bariloche (FAB). Para más información se puede consultar su web: <http://www.bajosuperficie.com.ar/>

Desde el enfoque de una historia espectral, poco importa si esta historia es real o imaginaria, porque en un escenario de monstruos, como es la Patagonia, la realidad y la imaginación tienen demasiados cruces, hasta en la historia institucional.-el *Atlas mnemosyne* mezclaba constantemente elementos de ficción con documentales-, poco importa si el monstruo del Nahuel Huapi existe, si fue realmente visto o acaso alucinado: el mito del Nahuelito es un relato que habita en el paisaje, cada vez que miramos el lago. Como dice Cesar Aira “La Historia se alimenta del mito: se organiza con mitos, los mitos le dan pie para salir del caos de la pura sucesión y avanzar.” (Aira, 2000). En el prólogo al libro *Bariloche, mi pueblo* (1989) de Vallmitjana, Edgardo Krebs define a la Patagonia por esta característica fantástica “Lo fantástico es tan verdadero en la Patagonia que cualquier realidad que no sea imaginaria parece no corresponderle” (Krebs, 1989, 9).

Si el sueño de la razón produce monstruos -a la par de que los oculta o reprime- el monstruo del Nahuelito, es una latencia en el paisaje, vive en nosotros como una potencial aparición, como una zona no iluminada, o una fotografía no revelada. Este plesiosaurio marino es un recordatorio de que no todo está controlado, no todo está visto o que no nos alcanza con “ver”. Gracias al Nahuelito no todo es belleza y normalidad en “La Suiza argentina”, aún cuando la belleza patagónica sea muchas veces denominada como monstruosa y desmesurada. Los artistas, que según Bustillo, debían “mirar y marcharse”, tienen mucho que hacer en este territorio, porque hay cosas que no podemos ver ni comprender, zonas oscuras, ambiguas, monstruosas, donde la ciencia, como forma de conocimiento hegemónico, muestra sus límites. Porque en un contexto decolonial, seguimos viendo y habitando paisajes marcados por el modo de ver colonial. Y es el lenguaje artístico el que puede construir paisajes que dialoguen con lo invisible, con lo mítico y lo espectral. Este monstruo sumergido en las profundas aguas del Nahuel Huapi es entonces la promesa de un peligro desconocido, y la conciencia de ese peligro es nuestra salvación. La figura de lo monstruoso habita en ese pliegue, entre el peligro y la salvación. Esta figura, que ha sido utilizada a lo largo de la historia occidental como una estética negativa, hoy nos permite ser pensada y vivida como afirmación, como positividad.



El nahuelito construido por Primo Capraro en el desfile de los carnavales de 1923 en Bariloche.

Fotos: Enrique Luhrs.



Hojas de la publicación "El monstruo del lago", de Ricardo Valmitjana (sin fecha).

Este trabajo se propuso como un cruce entre lo teórico, lo científico y lo artístico. Insistimos en pensar al arte como una forma más de construir conocimiento, de construir paisajes. Las obras hablan de imaginarios, de códigos visuales de una época, dialogan con el arte institucional establecido. Desde una metodología transdisciplinaria, apostamos al encuentro de estos dos campos y consideramos que este trabajo es tan solo es el inicio de un largo porvenir en el terreno de los estudios transdisciplinarios sobre la Patagonia. Nos quedan las preguntas por los sentidos abiertos, por cómo esta mirada se podría aplicar en otros escenarios, abordar otros territorios, y la inquietud por pensar del otro lado de la cordillera, el lado chileno de la Patagonia. Donde sería interesante indagar la pregunta por los nexos, por los recorridos y los cruces que existen entre ambos lados de este accidente geográfico que ha sido considerado como "barrera". Cruzar la cordillera, cruzar las fronteras, como metáforas de cruzar también, las distancias disciplinares que aún existen en la visión hegemónica de la ciencia y la academia.

Esta tesis buscó cruzar matrices epistémicas y ontológicas poniendo el foco en lo monstruoso, que reside tanto en las prácticas de conocer, visualizar e imaginar el territorio, así como en el habitarlo en sus múltiples paisajes. El arte se vive y produce desde el cuerpo, un cuerpo situado, emplazado, afectado, y también la ciencia, aunque lo

disimule. Invitamos a pensarnos como seres monstruosos habitando un territorio patagónico monstruoso, y donde nuestra producción de conocimientos, de diálogo con el mundo sea, también, la producción de una forma monstruosa.

Anexo: Portfolio de obras de Maia Gattás Vargas

Página web: <https://cargocollective.com/maiafattasvargas>

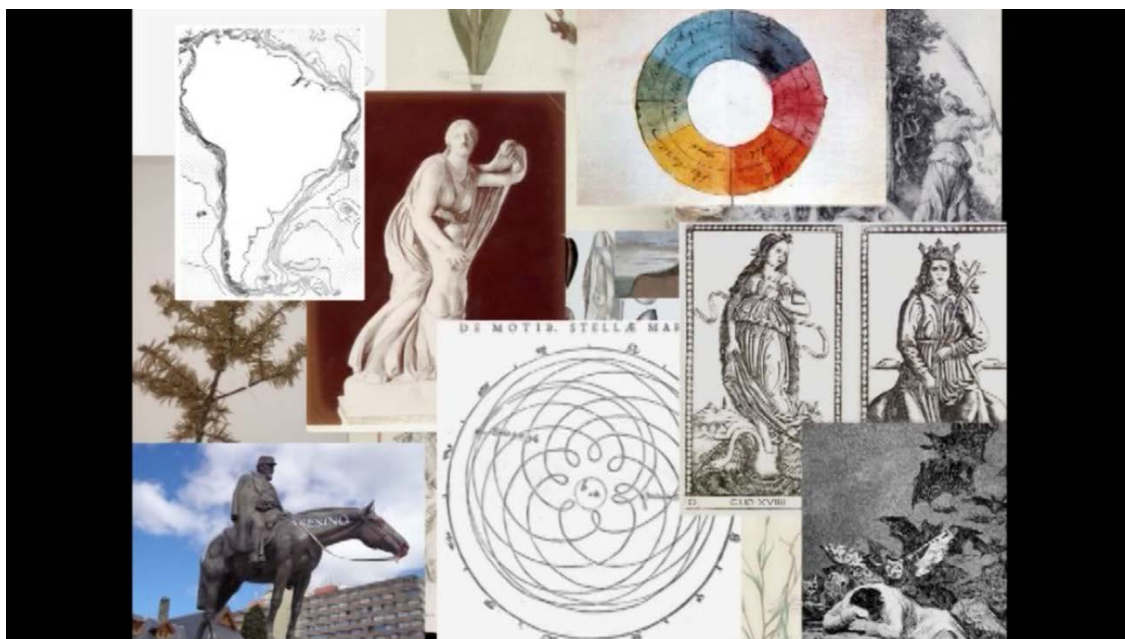
A lo largo de la investigación y escritura de esta tesis doctoral hemos desarrollado un cuerpo de obras que fueron recorriendo algunos de los temas abordados. En este anexo deseamos compartir algunas de nuestras producciones de los últimos años que dialogan directamente con lo trabajado en esta tesis.

País imaginado (2020)

Este video ha sido producido para la muestra federal del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires hemos participado como representante de la provincia de Río Negro con un video que busca contar nuestros intereses, inquietudes y metodologías de trabajo artístico.

Link al video:

https://www.youtube.com/watch?v=okyIdubeikE&feature=emb_title



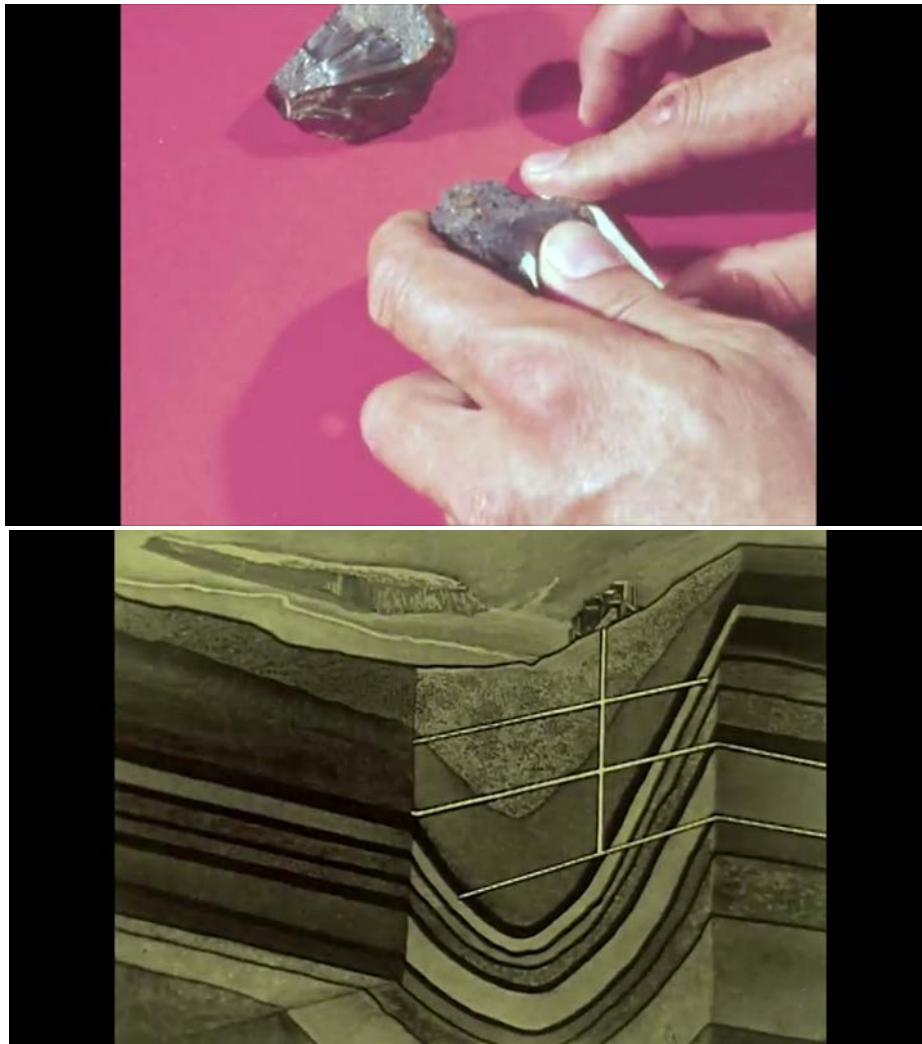
Instrucciones para levantar una piedra (2019)

Este video-ensayo experimental (14: 16 min) piensa las relaciones entre naturaleza, ciencia y belleza. Este fue realizado con material de archivo de diversos documentales de geología, mineralogía, extracción petrolera, arqueología, etc.

Participó de la 3° edición Bienal BIT “Mundos transmutados”.

Link al video:

https://www.youtube.com/watch?v=tQUDIy_7rs&feature=emb_title



Taxonomía de la desmesura: laboratorio isla Victoria (2018-2019)

Este trabajo comenzó en el 2017 cuando buscando archivo para la escritura de mi capítulo uno de la tesis me encontré con un mapa forestal de la isla. Convoqué a la Dra. en Biología Gabriela Klier para realizar un proyecto transdisciplinario que presentamos al Parque Nacional Nahuel Huapi. En 2019 y 2020 realizamos una residencia de Arte/Ciencia y Naturaleza en la isla con 8 artistas e investigadores que participaron en cada edición. De la primera edición nació la muestra Laboratorio isla Victoria en la Sala Chonek del Museo de la Patagonia, Bariloche.

Link: <https://www.elcordillerano.com.ar/noticias/2019/10/28/84201-m>

Y de la segunda residencia surgió una publicación colectiva.

Link a la publicación: <https://.tumblr.com/fanzine1>

En octubre de 2018 fui seleccionada como representante de la región Patagonia para realizar una Residencia Federal en Panal 361, Buenos Aires, becada por el Consejo Federal de Inversiones (CFI). En diciembre se realizó la exposición del proyecto junto con los otros residentes del resto del país en las Salas Federales del CFI en Buenos Aires.

En 2019 esta obra participó a modo de video-instalación en la Bienal de Arte Joven (Centro Cultural Recoleta, Bs. As) y en el Salón Nacional de Artes Visuales (Casa del Bicentenario, Bs As).

Sinopsis: Tres días de viaje a la Isla Victoria del Parque Nacional Nahuel Huapi llevan a una investigadora a escribir un diario donde reflexiona sobre su historia como laboratorio a cielo abierto de experimentación con plantas y animales. El relato se va abismando poéticamente y termina en un herbario pensando el problema de la representación científica de la naturaleza.

Link al video: https://www.youtube.com/watch?v=2wr2_o-uyal&feature=youtu.be



TAXONOMÍA DE LA DESMESURA: LABORATORIO ISLA VICTORIA

Video monocal, collage analógico
11 minutos de video, 150 x 130 cm collage
2018

Link video: https://www.youtube.com/watch?v=2wr2_o-uyal&feature=youtu.be

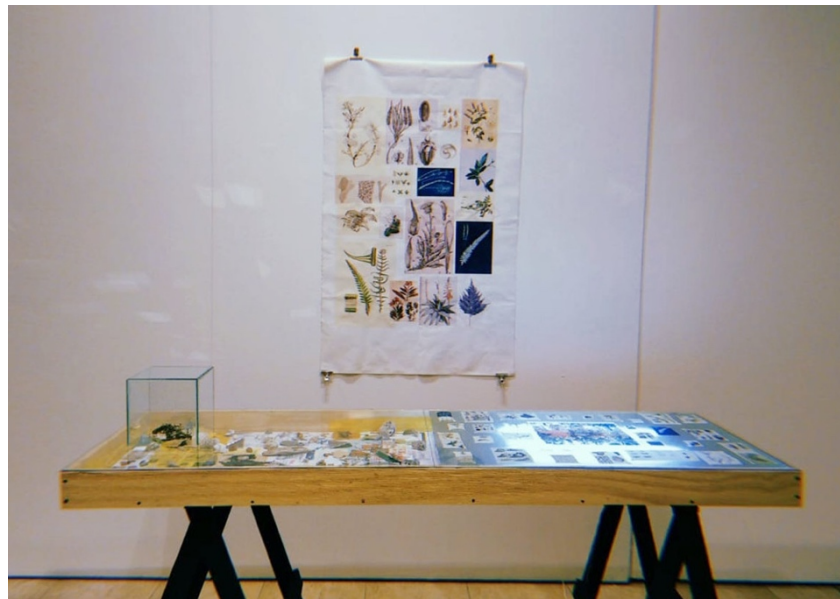
La invención de la naturaleza (2018-2019)

Es una instalación que se relaciona a mi investigación del capítulo uno sobre la influencia de la estética naturalista en las exploraciones de la Patagonia. Fue realizada como parte del colectivo artístico Patagonia(s): un archivo (im)posible donde participaron artistas de La Pampa, Lago Puelo, San Martín de los Andes, El Bolsón y Río Grande. Esta obra ha sido exhibida en la Sala Frey, abril 2018, Bariloche.

Posteriormente participé de *30 Fotogramas*, en el Centro Cultural Rada Tilly, Chubut, 2019.

¿Existe la Naturaleza?

Las imágenes de América producidas por los exploradores naturalistas definieron un marco de posibilidad sobre lo que la Naturaleza puede (o no) ser. "La invención de la naturaleza" indaga sobre las herencias visuales del colonialismo europeo en nuestro modo de ver aquello que llamamos naturaleza.



Divortium aquarum (2017)

Es una video-performance realizada en el Lago Moreno, Bariloche, que trabaja con el caso histórico de la desviación del río Fénix (1898) en la disputa por la división de límites entre Argentina y Chile, uno de los casos analizados en el capítulo uno de mi tesis.

Formó parte de la producción del colectivo *Patagonias: un archivo (im)posible*

Link al video: <https://vimeo.com/234778843>



¿Cómo se cartografía una frontera? (2017)

Este fue el inicio del cuerpo de obras que he realizado en los últimos años sobre el territorio patagónico. Es una serie de collages que indagan y deconstruyen distintos hechos históricos que “fundaron” la Patagonia argentina: las expediciones coloniales y la aparición de los patagones en los mapas, la Campaña del desierto y su mapeo de las comunidades indígenas, la división de fronteras con Chile y la creación del Parque Nacional Nahuel Huapi.

El proyecto fue realizado para la exposición de arte MAPEAR NO ES HABITAR en la galería Arte Actual FLACSO, Quito y la residencia de arte Pujinostro, Ecuador.

Link a la publicación:

https://issuu.com/artefactualflacso/docs/libro_4eiate_-_pdf_web



¿CÓMO SE CARTOGRAFÍA UNA FRONTERA?
 Collage (fotografía de archivo y mapa Parques Nacionales)
 40 x 50 cm
 2016



Bibliografía general

- Adorno, Theodor & Horkheimer, Max (1988). *Dialéctica del iluminismo*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Agamben, Giorgio (2002). “Notas sobre el gesto” en *Medios sin fin*, editorial Pre-Textos, Valencia.
- (2007). *Infancia e historia* ed., Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires.
- (2011). *¿Qué es un dispositivo?* Revista Sociológica, año 26, número 73, pp. 249-264, mayo-agosto de 2011.
- Aira, Cesar, (2000). “Particularidades absolutas”, El Mercurio. Domingo 29 de Octubre de 2000. Chile.
- Ahumada, Paulina, (2012). “Paisaje y nación: la majestuosa montaña en el imaginario del siglo XIX”. Artelogie. Dossier “Imagen de la nación: arte y naturaleza en Chile”, 2012, N° 3. Disponible en Internet: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article144>
- Alcaraz León, María José (2010). “Estética Positiva. Tesis i problemes”. *Enraonar: an international journal of theoretical and practical reason*, [en línea], 2010, Núm. 45, p. 15-25, <https://www.raco.cat/index.php/Enraonar/article/view/210153>
- Andermann, Jens (2018). *Tierras en trance Arte y naturaleza después del paisaje*, ediciones. Metales Pesados, Santiago de Chile.
- (2008). “Paisaje: Imagen, entorno, ensamble” . *Orbis Tertius*, 13(14). En Memoria Académica. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3749/pr.3749.pdf
- Badiou, Alan, (2004). “El cine como experimentación filosófica”. En Yoel, Gerardo, *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía* (pp.23-35). Buenos Aires: Manantial.
- Bachelard, Gaston, (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- Balibar, Étienne, (2005). “Fronteras del mundo, fronteras de la política”. *Alteridades*, vol. 15, núm. 30, julio-diciembre. (pp. 87-96). Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa Distrito Federal, México. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/747/74703008.pdf>
- Bandieri, Susana (2005). *Cruzando la cordillera... La frontera argentino-chilena como espacio social*. Neuquén: CEHIR-UNco.
- Barrionuevo, Lisandro, Patzeck, José, y Torrano, Andrea , Coomp. (2018) *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Editorial: Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, Córdoba.

- Barriendos, Joaquín (2011). “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”. *Nómadas* (Col), núm. 35, octubre, 2011, pp. 13-29, Universidad Central Bogotá, Colombia. Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105122653002>
- Barthes Roland, (1986). “El mensaje fotográfico” “Retórica de la imagen”; adapt. de “Lo obvio y lo obtuso”, Paidós, Barcelona.
- (2011). *La cámara lúcida*, Paidós, Buenos Aires.
- Beckett, Samuel (2017). *El innombrable* Ediciones Godot , Buenos Aires.
- Bentivegna, Diego, (2011). *Eros y mimesis. Viaje dantesco y poesía en el último Pasolini*. en Actas del XII Congreso Internacional de ABRALIC, Centro, centros – Etica, estética, Curitiba (Brasil).
- Bessera, Eduardo (2011). “Exequiel Bustillo y la gestión de los Parques Nacionales. Una aproximación a su concepción de las fronteras como áreas naturales protegidas”. En P. Navarro y W. Delrio (Eds.). *Cultura y espacio: Contribuciones a la diacronización del corredor Norpatagonia Araucanía* (pp. 115-125). Argentina: UNRN.
- Benjamín Walter (1982). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. “Experiencia y pobreza” En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Para una imagen de Proust”, “Sobre algunos temas en Baudelaire”, en *Sobre el programa de la filosofía venidera y otros ensayos*. Caracas, Monte Ávila.
- (2010). “El narrador”, “Conceptos de filosofía de la historia”, en *Conceptos de filosofía de la historia*, Agebe, Buenos Aires.
- (2005). *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid.
- Berger, John, (2000). *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Bernini, Emilio (2012). “Bello experimental y visión total en Narcisa Hirsch”, *El cine experimental de Narcisa Hirsch*, Victoria Sayago compiladora, 1a ed. Buenos Aires: MQ2* editora.
- Bohoslavsky Ernesto (2011). “¿Qué es América Latina? El nombre, la cosa y las complicaciones para hablar de ellos”, en Bohoslavsky, Ernesto, Geoghegan, Emilce y González, María Paula (coords.), *Los desafíos de investigar, enseñar y divulgar sobre América latina*. Actas del taller de reflexión TRAMA. Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento, 2011. Disponible en: http://www.ungs.edu.ar/cm/uploaded_files/file/publicaciones/trama/bohoslavsky.html
- Bookchin, Murray (2005). "Ecología de la libertad", en *El lenguaje libertario, antología del pensamiento anarquista contemporáneo*, compilador Ferrer, Christian, Altamira, Buenos Aires.

- Booth, Rodrigo (2010). ““El paisaje aquí tiene un encanto fresco y poético”. Las bellezas del sur de Chile y la construcción de la nación turística”. *Hib. REVISTA DE HISTORIA IBEROAMERICANA*, Semestral, Año 2010, Vol. 3 ,Núm. 1. Pp. 10 -32. España.
- (2011). “De la selva araucana a la Suiza chilena”, en *CA Revista Ciudad y Arquitectura*, 143, 2011, pp. 26-31. Colegio de Arquitectos de Chile.
- Booth, Rodrigo y Valdés, Catalina (2016). “De la naturaleza al paisaje. Los viajes de Francisco Vidal Gormaz en la colonización visual del sur de Chile en el siglo XIX”. *Anales del IAA*, 46(2), 199-216. Consultado el (dd/mm/aaaa) en <http://www.iaa.fadu.uba.ar/ojs/index.php/anales/article/view/214/347>
- Borges, Jorge Luis. (1989). “Otras Inquisiciones” (En: Borges, Jorge Luis. *Obras completas. T.2*. Barcelona, Emecé.
- (2011) “Del rigor de la ciencia”, *El hacedor*. Alfaguara, Buenos Aires.
- Bouhaben, Miguel, Antonio, (2011). “El Sistema del Cine-ojo de Dziga Vertov y su repercusión”, en *Memorias de un cineasta bolchevique*, Capitán Swing libros, Madrid, España.
- Broch, Hermann, (1970), *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Barcelona, Tusquets.
- Burch, Noël (1987). *El tragaluz del infinito*. Madrid: Cátedra.
- Bürger, Peter, (1987) *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península.
- Bustillo, Exequiel (1998). *El despertar de Bariloche: Una estrategia patagónica [1968]*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Cangi, Adrián , (2008). "Ver construirse el mundo. Notas sobre el cine experimental argentino". en *Historia crítica del video argentino*, Jorge La Ferla (comp.), Buenos Aires, Malba / Fundación Telefónica.
- Carreño, Gastón (2008). “El Pecado de Ser Otro. Análisis a Algunas Representaciones Monstruosas del Indígena Americano (Siglos XVI - XVIII)”, *Revista Chilena de Antropología Visual – número 12 – Santiago, diciembre 2008 – 127/146 pp.- ISSN 0718-876x. Rev. chil. antroplo. Vis.*
- Comolli, Jean Louise. (2007). “Elogio del cine monstruo” en *Ver y poder: la inocencia perdida : cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires: Nueva Librería.
- Cortés-Rocca, Paola, (2011). *El tiempo de la máquina: retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Colihue, Bs As.
- Correa, César y Ávila, Juan (2018). “Políticas del territorio y la monstruosidad. Una lectura de El campito” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*.

Coom Barrionuevo, Lisandro, Patzeck, José, y Torrano, Andrea. Editorial: Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, Córdoba.

-Coronato, Fortunato (2010). “El rol de la ganadería ovina en la construcción del territorio de la Patagonia”. Tesis doctoral. Escuela Doctoral ABIES: Paris TECH.

-Cosgrove, Denis, (2002). Observando la naturaleza: el paisaje y el sentido europeo de la vista. Boletín de la A.G.E., n.º 34 (pp.63-68).

-Cruder, Gabriela, (2011). La biblioteca infantil General Perón: una propuesta comunicacional para la formación ciudadana de los niños, 2011, Revista *Question* <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/1224>

-Darwin, Charles, (2008). *Diario del viaje de un naturalista alrededor del mundo*. Madrid: Espasa.

-De Oto, Alejandro y Quintana, María Marta (2010). “Biopolítica y colonialidad. Una lectura crítica de Homo sacer” *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.12: 47-72, enero-junio 2010.

-Di Pasquo, Federico, Klier, Gabriela, Busan, Tomás & del Castillo, Diego (2019). “Objetividad, Ecología y Problemática Ambiental”. *Cultura-hombre-sociedad*, 29(1), 225-248. <https://dx.doi.org/10.7770/0719-2789.2019.cuhso.01.a06>

-Dickie, George, (2005). *El círculo del arte. Una teoría del arte*, Buenos Aires, Paidós.

----- (1974) *Art and the Aesthetics: An Institutional Analysis*, , Cornell University press, Ithaca, N.Y.

-Diegues, Antonio, Carlos. (2005). *El mito moderno de la naturaleza intocada*. Center for Research on Human Population and Wetlands. Brasil.

-Didi-Huberman, Georges (2010). *Atlas ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro Arte Reina Sofía, Madrid.

-Dubois, Philippe, (1986). *El acto fotográfico*, Ediciones Paidós, España, Barcelona.

-Eakin, Hallie., y Luers, Amy, Lynd. (2006). “Assessing the Vulnerability of Social-Environmental Systems”. *Annual Review of Environmental Resources* 31, 365-394. doi: 10.1146/annurev.energy.30.050504.144352

-Eco, Umberto, (2007). *Historia de la fealdad*, Lumen, Italia.

-Ehmann, Antje, (2013). Catálogo de la exposición de Harun Farocki en Fundación Proa, Buenos Aires. Disponible en: http://proa.org/images-exhibiciones/exhibicion_archivo_esp_271.pdf

-Escobar, Paz, (2010). *Cine e historia. La patagonia en imágenes (1930-1976)*. Trelew: Ed. Jornada Histórica.

- (2009). *Pensar la Patagonia desde sus representaciones cinematográficas. Algunas reflexiones sobre la utilización del cine como aporte al estudio de la historia de la región*. Disponible en: <http://dehistoriatrelew.blogspot.com.ar/2009/12/pensar-la-patagonia-desde-sus.html>
- (2009). “La historia regional en clave filmica. Distintas representaciones de Patagonia en el film “Salitre””. *Historia regional* n° 27 vol 22 189 – 209.
- (2016). “Escenas de la Patagonia neoliberal: Representaciones de la región desde la cinematografía argentina, 1986-2002”. Tesis de posgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación - Universidad Nacional de la Plata. Memoria Académica. Recuperado de <http://memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1290/te.1290.pdf>
- Femenías, Maria, Luisa, y Soza Rossi, Paula (2011). *coomp. Saberes situados/Teorías trashumantes*, Fundación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación de la Universidad Nacional de La Plata. Edit. Dunken. Buenos Aires.
- Ferrer, Christian, (2004). *Cabezas de tormenta: ensayo sobre lo ingobernable*, editorial Terramar Buenos Aires.
- Flusser, Vilém. (2015). *El universo de las imágenes técnicas*, Caja Negra, Buenos Aires.
- (2014) *Hacia una filosofía de la fotografía*, La marca editora, Buenos Aires.
- Fortunato, Norberto, (2005). “El territorio y sus representaciones como fuente de recursos turísticos. Valores del concepto de ‘parque nacional’”. *Estudios y Perspectivas en Turismo*, 14(4). 314-348.
- Fortuny, Natalia (2016). “El campo / El bosque: Paisajes fotográficos en las memorias de la historia argentina reciente” 1976-2016 CON-MEMORACIONES, Número especial a 40 años del golpe de Estado de 1976, *Revista Afuera*, Bs As, Argentina. Disponible en:
https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/90938/CONICET_Digital_Nro.a0a7f567-299a-4b02-91eb-3a86b1c31aea_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y
- Foucault, Michel, (1968). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI Editores, S.A. de C.V. Buenos Aires, Argentina.
- (2010). Utopías y heterotopías. Disponible en: <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal48MichelFoucault.html>
- Franco, Irene (2017). *Nada depende del cristal con que se lo mire. Conversación con Manque La Banca, director de Los Muertos 2*, Revista Pulsión, La Plata. Disponible en: <https://revistapulsion.tumblr.com/post/152690026940/nada-depende-del-cristal-con-que-se-lo-mire>
- Fuentes, Ricardo y Núñez, Paula. (2008) “*Robles-Pilar 1: Identidad y lucha por la tierra en San Carlos de Bariloche*”. Editorial Núcleo Patagónico, Bariloche.

- Gache, Belén. (2006). *Escrituras nómades*. Guijón: Ediciones Trea.
- Galligo, Wetzell, Agustina, (2018) “Yiré, dragueo y embrujo barrial resistencias liminales en una des-marcación” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Coom Barrionuevo, Lisandro, Patzeck, José, y Torrano, Andrea. Editorial: Universidad Nacional de Córdoba, CONICET, Córdoba.
- Gamerro, Carlos (2015). *Facundo o Martín Fierro. Los libros que inventaron la Argentina*. Sudamericana, Buenos Aires.
- Gaona, Guadalupe (2009). *Pozo de aire*, editorial Vox, Bahía Blanca.
- García, García, Luis Ignacio, (2010). *Alegoría y montaje. El trabajo del fragmento de Walter Benjamin*. Link: <http://constelaciones-rtc.net/article/view/718>
- Gay, Claudio (1854). *Atlas de la Historia Física y Política de Chile*. Editorial Thunot, París. Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8000.html>
- Giunta, Andrea, (2009). *Poscrisis, Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Girbal Blanca, Noemí, (2015). En la Argentina peronista “Los únicos privilegiados son los niños” (1946-1955).La doctrina desde la Biblioteca Infantil “General Perón”. <http://www.ehu.es/ojs/index.php/HC/article/view/14145>, 1974.
- Guzmán, Rubén (2014). *Inscripciones de vida - El cine de Narcisa Hirsch* Revista Imagofagia n 9. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/553>
- Groys, Boris (2014). *Volverse público*, Caja Negra, Buenos Aires.
- Grüner, Eduardo, (2006). *El sitio de la mirada, secretos de la imagen y silencios en el arte*. Colección Vitral. Editorial NORMA.
- (2004). “Pier Paolo Pasolini: La tragedia de lo real”, en *Pensar el cine I: imagen ética y filosofía*, comp. Gerardo Yoel, Editorial Bordes Manantial, Buenos Aires.
- Haraway, Donna, (1991). *Manifiesto cyborg: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX* in Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature (New York; Routledge, 1991) , pp.149-181
- (1999). “La promesa de los monstruos: una política regenerados para otros inapropiados” Revista *Política y Sociedad* 30. (pp 121-163).
- (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid.
- Harley, Brian (2005). “Hacia una deconstrucción del mapa” en *La nueva naturaleza de los mapas*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Heidegger, Martin (1997). “La época de la imagen del mundo”, en *Caminos del Bosque*, Madrid, Alianza.
- (1994). “La pregunta por la técnica”. Traducción de Eustaquio Barjau en *Heidegger, M., Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, pp. 9-37.
- (1995) “El origen de la obra de arte” en *Arte y poesía*, Fondo de Cultura Económica, México, DF.
- Jay, Martin, (1999). “¿Está la experiencia aún en crisis? Reflexiones sobre un lamento de la Escuela de Francfort” *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, UNAM, Vol 44, No 176.
<http://dx.doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1999.176>
- (2009). *Cantos de experiencia. Variaciones modernas sobre un tema universal*. Paidós, Bs. As.
- Kant, Immanuel. (2003). *Crítica de la razón pura*. (Traducción de Pedro Ribas), Alfaguara, Madrid.
- Krebs, Edgardo (1989). “Ningún lugar es un lugar” en *Bariloche, mi pueblo*, Vallmitjana, Ricardo, comp. editado por Fundación Antorchas, Bs As.
- Krieger, Clara (2010). “El noticiero Sucesos Argentinos” Programa Buenos Aires de Historia Política del siglo XX. 13 de agosto 2010. [en línea], en historiapolitica.com. Disponible en: <http://historiapolitica.com/datos/biblioteca/kriger.pdf>
- Latour, Bruno, (2007) *Nunca fuimos modernos*. Ensayo de antropología simétrica. Siglo XXI. Buenos Aires.
- Leiva, Alfredo, (2013). *4 de junio – 16:30hs. Cenizas en Patagonia*, Ediciones Patagonia escrita.
- Lema, Carolina y Núñez, Paula. (2019). Destruir para desarrollar. El rol de la ciencia en la desigualdad del ordenamiento patagónico. *Cuadernos de Geografía* Vol. 28, n.º 2, número monográfico “(In)justicias espaciales y realidades latinoamericanas”. 255-270. DOI: 10.15446/rcdg.v28n2.73527
- Levinson, Andrés (2011). *Cine en el país del viento. Antártida y Patagonia en el cine argentino de los primeros tiempos*. Río Negro: Fondo Editorial Rionegrino.
- Lois, Carla (2015). “El mapa, los mapas, propuesta metodológica para abordar la pluralidad y la inestabilidad de la imagen cartográfica” *revista Graficando*, 11, Junio, 2015.
- (2004). “La invención de la tradición cartográfica argentina” *Revista Litorales*, año 4, agosto 2004.
- (2018). *Modos de pensar y mapear geografías desconocidas*. Editorial Eudeba,

Bs As.

----- (2006). *Técnica, política y "deseo territorial" en la cartografía oficial de la Argentina (1852-1941)* Scripta Nova REVISTA ELECTRÓNICA DE GEOGRAFÍA Y CIENCIAS SOCIALES Universidad de Barcelona. Vol. X, núm. 218 (52), 1 de agosto de 2006.

-Lois, Carla y Depetris Chauvin, Irene. (2015). “¿Y si el mapa no es más que el tablero de un juego de mesa? Itinerarios lúdicos de Raúl Ruiz en Zig-Zag - Le jeu de l’oie (une fiction didactique à propos de la cartographie) (1980)” en *Intervalo I: Entre Geografías e cinemas*. UMDGEO, Departamento de Geografía, Universidade do Minho, Braga-Portugal.

-Lolich, Liliana, (1990). “San Carlos de Bariloche: una ciudad de pioneros”; En: Cincuentenario del Centro Cívico. 1940-1990”, Asociación Amigos del Museo, Bariloche.

- Luchetti, María Florencia (2016) “El noticiario cinematográfico en Argentina. Un estado de la cuestión” Aniki vol. 3, n.º 2 Revista portuguesa de imagen movimiento. (2016): 303-333 | ISSN 2183-1750. Portugal.

-Mailhe, Alejandra, (2013). “Los bordes de la imagen: Ensayo y fotografía en la percepción del otro social (Argentina, Brasil y México)” [en línea]. IX Jornadas de Investigación en Filosofía, 28 al 30 de agosto de 2013, La Plata, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2920/ev.2920.pdf

-Masello, Christian (sin fecha), “Ricardo Vallmitjana: historiador de su pueblo.” Disponible en: <https://www.planetainquieto.com/ricardo-vallmitjana-historiador-de-su-pueblo/>

-Masotta, Carlos, (2009). “Telón de fondo. Paisajes de desierto y alteridad en la fotografía de la Patagonia (1880-1900)”. AISTHESIS N° 46 : 111-127. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.

----- (2009). “Frankenstein en la Patagonia. Imaginación arqueológica y territorio en las primeras fotografías de la región”. Actas de las VII Jornadas de Arqueología de la Patagonia.

-Margulis, Paola (2011). “Leyendas de archivo. Un análisis de algunos fragmentos presentes en El gringo loco. Invierno en la Patagonia” *Ideas viajeras y sus objetos: El intercambio científico entre Alemania y América austral* Lugar: Madrid / Frankfurt (editado en España y Alemania) Año: 2011; p. 255 - 264.

-Maturana, Humberto, R. (2015). *La objetividad. Un argumento para obligar*. Granica, Buenos Aires.

-Melamed, Analía (2012). *Una experiencia sin sujeto: Proust entre Benjamin y Heidegger*. VIII Congreso Internacional de teoría y crítica literaria Orbis Tertius, La Plata.

- "Marcel Proust, El papel del arte en la constitución de la experiencia" (inédito).
- Merchant, Carolyn (1980). *The death of nature: Women, Ecology and the Scientific Revolution*. Harper & Row. Nueva York.
- Moraña, Mabel (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid, España: Iberoamericana Vervuert, 1-482.
- Moretti, Adolfo E , Barreiro, Graciela M (2011). Centro Forestal "Ing. Agr. Alberto Suero": Conservación in situ y ex situ de los ecosistemas forestales de la región andino-patagónica.
- Moyano, Adrián. (2013). *Komütum descolonizar la historia mapuche en Patagonia*, Alum Mapu Ediciones.
- Navarro Floria, Pedro (2011). "Territorios marginales: los desiertos inventados latinoamericanos.v Representaciones controvertidas, fragmentadas y resignificadas." En *Los desiertos en la historia de América, una visión multidisciplinaria*. Dení Trejo Barajas, coordinadora. Morelia, Michoacán, México.
- (2007), *Paisajes del progreso*, Educo Editorial de la Universidad Nacional del Comahue, Neuquén Argentina.
- (2008), "La "Suiza argentina", de utopía agraria a postal turística: la resignificación de un espacio entre los siglos XIX y XX" 3as Jornadas de Historia de la Patagonia San Carlos de Bariloche, 2008. Mesa La Patagonia en el imaginario político y social.
- Nichols, Bill (1991). *La representación de la realidad: Cuestiones y Conceptos sobre el Documental*. Barcelona: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich, (2012), *El origen de la tragedia*, editorial Alianza, Madrid.
- Nishimura, Sachiko., Waryszak, Robert & King, Brian. (2006). "Guidebook use by Japanese tourists: a qualitative study of Australia inbound travellers" *International Journal of Tourism Research* (15) 2, 13-26.
- Nuñez, Andrés. (1997) Políticas públicas y ocupación del territorio en la región de Aysén. *Revista de Geografía Norte Grande*, 1997, N° 24, p. 11-18.
- (2010). "Territorialización del aislamiento geográfico: criterio ambiental para una nueva representación territorial en la región de Aysén". *Revista de Historia y Geografía*, 2010, n° 24, p. 47-66.
- Núñez, Martín y Núñez, Paula, (2008)." Naturaleza construida. Una revisión sobre la interpretación del paisaje en la zona del Nahuel Huapi". 3as Jornadas de Historia de la Patagonia San Carlos de Bariloche, 6-8 de noviembre de 2008 Mesa D1. La Patagonia en el imaginario político y social.

-Núñez, Paula, (2016). “Planteos críticos del ecofeminismo sobre la vida en el planeta Una mirada situada en la Patagonia”, conferencia presentada en el Coloquio Internacional: Neomaterialismos. La vida humana y su lugar en el cosmos. 28 de septiembre 2016. Facultad de Lenguas. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

----- (2016). “La Nación como norma de cuerpos y de paisajes en el corredor Araucanía- Norpatagonia. 1934-1955”. Anuario de historia regional y de las fronteras. Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga; vol. 21. (p.183). ISSN: 0122-2066.

----- (2013). “Memorias fragmentadas entre lo alpino y lo andino. El refugio Italia y las percepciones sobre el poblamiento en la región del Nahuel Huapi”. Estudios Trasandinos. Vol 18 N°1. pp 101-120.

-Núñez, Paula y Azcoitia, Alfredo (2014). “Las represas hidroeléctricas de la región Comahue: expectativas de un desarrollo parcial” Agua y Territorio. Universidad de Jaen. Número 4. Jul-dic.12-22.

-Núñez, Paula, Gabriela y Lema, Carolina, (2018). “Botánica, ciencia y guerra en la conquista patagónica de 1879” *Revista: Epistemología e Historia de la Ciencia Universidad Nacional de Córdoba*. Facultad de Filosofía y Humanidades. Centro de Investigaciones.

-Núñez, Paula Gabriela y Lema, Carolina (2019). “ 'Ciprés, el triunfador'. El bosque andino patagónico, la ciencia, la moral y la salud social en Argentina entre fines del siglo XIX y la década del '30”, *Asclepio* 71 (1): 258. Recuperado de: <http://asclepio.revistas.csic.es/index.php/asclepio/article/view/815/1374>

- Núñez, Matossian y Vejsbjerg (2012). “Patagonia, de margen exótico a periferia turística. Una mirada sobre un área natural protegida de frontera”. Pasos. Revista de turismo y Patrimonio cultural. Santa Cruz de Tenerife, Islas Canarias, España. ISSN 1695-7121. Disponible en: http://www.pasosonline.org/Publicados/10112/PS0112_04.pdf

-Nuñez Paula y Núñez Martin (2012). “Conocer y construir la naturaleza en el sur argentino. En Silva y Salvatico filosofía e historia da ciencia no cono sur. (ntr) Mentés editorial. Porto alegre.

-Núñez, Paula y Vejsbjerg, Laila (2010). “El turismo, entre la actividad económica y el derecho social:el Parque Nacional Nahuel Huapi, 1934-1955”. Estudios y Perspectivas en Turismo 19 (6): noviembre 2010: 930 - 945.

-Oubiña, David (2009). *Una juguetería filosófica*. Buenos Aires: Manantial.

-Pasolini, Pier Paolo (1969). “Discurso sobre el plano secuencia, o el cine como semiología de la realidad”, en *Ideología y Lenguaje Cinematográfico*, Alberto Corazón Editor, Madrid.

-Pastoriza, Elisa, (2008). “El turismo social en la Argentina durante el primer peronismo. Mar del Plata, la conquista de las vacaciones y los nuevos rituales obreros, 1943-1955”, Nuevo Mundo Mundos Nuevos [En línea], Debates.

-Peirce, Charles. (1904). *Carta a Lady Welby*.. Disponible en: <https://www.unav.es/gep/Welby12.10.04Espanol.html>

-Penhos, Marta, (2020). “Conrad Martens, un paisajista en el fin del mundo. Las imágenes y el viaje del Beagle (1831-1836)” *Magallania . Volumen especial. El viaje de Magallanes, 1520-2020*: 167-192, Chile.

----- (2005) *Ver, conocer, dominar - Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*, Ed. Siglo XXI, Bs As.

------(2018). *Paisaje Con Figuras: La Invención De Tierra Del Fuego a Bordo Del Beagle (1826-1836)*. Buenos Aires: Ampersand.

-Picone, María de los Ángeles (2013). “La idea de turismo en San Carlos de Bariloche a través de dos guías (1938)”. *Estudios y perspectivas en turismo* N° 22. 198-215.

-Piglia, Ricardo, (1972) *Modos de ver* disponible en: <http://www.fdoito.com.ar/wp-content/uploads/2013/03/MODOS-DE-VER-piglia.pdf>

-Pissis, Amado (1875). *Atlas de la Geografía Física de la República de Chile*. Instituto Geográfico de Paris Ch. Delagrave, editor de la Sociedad Geográfica. París.

Disponible en: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8846.html>

-Plumwood, Val (1996). “Naturaleza, yo y género: feminismo, filosofía del medioambiente y crítica del racionalismo”. *Mora Revista del área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer*. No2, 35-59.

-Pratt, Mary Louise. (1997). *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

-Proust, Marcel (1991). *En busca del tiempo perdido, Tomos II y III*, Madrid, Alianza.

-Quijada, Mónica, (2000). “Nación y territorio: la dimensión simbólica del espacio en la construcción nacional argentina”. *Siglo XIX. Revista de Indias*, 2000, vol. LX, num 219.

-Quintana, Maria Marta, (2015) *Explotó el Calbulco* . *Revista Anfibia*. Disponible en: <http://revistaanfibia.com/cronica/exploto-el-calbuco/>

- Quintero, Silvina (2002). “Geografías regionales en la Argentina. Imagen y valorización del territorio en la primera mitad del siglo XX”. *Scripta Nova Revista electronica de Geografía y Ciencias Sociales*. Universidad de Barcelona. Vol. VI, núm. 127, 30 de octubre de 2002, Barcelona.

-Rithner, Juan Raúl (2005). *Gran angular del cine sobre la patagonia*, publicada en “El Camarote 7”. Disponible en: <https://docplayer.es/106375529-Por-juan-raul-rithner-gran-angular-del-cine-sobre-la-patagonia.html>

-Robles, Antonio de Pedro (2009). “El dibujo y las estrategias de representación

científica” Revista Co-herencia Vol. 6, No 10 Enero - Junio 2009, pp. 11-28. Medellín, Colombia (ISSN 1794-5887).

-Roszak, Theodore (1981); *El nacimiento de una contracultura. Reflexiones sobre la sociedad tecnocrática y su oposición juvenil*. Editorial Kairós, Barcelona.

-Ruiz, Raul (2000). *Poética del cine*. “Por un cine chamánico” Editorial Sudamericana, Santiago, Chile.

-Sagredo Baeza, Rafael, (2016) “Territorio y saber en disputa. La controversia limítrofe chileno-argentina sobre los Andes”, en *Asclepio*, 68 (2) (julio-dic. 2016), pp. 1-16.

----- (2017). *De la naturaleza a la representación. Ciencia en los andes meridionales*. Revista de Historia Mexicana Vol. 67, no. 2, 2017, p. 759.

-Romero Toledo, H. Romero Aravena, H. (2015). “Ecología política de los desastres naturales: vulnerabilidad, exclusión socio-territorial y erupciones volcánicas en la patagonia chilena.” *Magallania* (Chile). Vol. 43(3):7-26.

-Simmel, George, (1996). “Filosofía del paisaje”, *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Península, Barcelona.

----- (2002), “Las ruinas”. En *Sobre la Aventura. Ensayos filosóficos*, ediciones Península, Barcelona.

-Staroselsky, T. (2015). “Consideraciones en torno al concepto de experiencia en Walter Benjamin”. X Jornadas de Investigación en Filosofía, 19 al 21 de agosto de 2015, Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7648/ev.7648.pdf

-Steyerl, Hito (2014) *Los condenados de la pantalla*, Caja Negra editora, Buenos Aires.

-Taccetta, N.atalia, (2015). *De la crisis de experiencia a la experiencia de la crisis. Una aproximación al arte público en Argentina*. Revista de história da arte n.o 12 – Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade NOVA de Lisboa.

----- (2015). “Giorgio Agamben y el cine de la historia cinemática de Warburg al cine que viene”. *Profanações* (ISSN – 2358-6125) Año 2, n. 1, p. 15-41, jan./jun.

-Tell, Verónica (2009). “Panorámica y close up: construcciones fotográficas sobre una usurpación”. Congreso LASA, 2009.

-Torrano, Andrea, (2009). “Ontologías de la monstruosidad: el cyborg y el monstruo biopolítico”. En Actas VI Encuentro interdisciplinario de las Ciencias Sociales y Humanas. Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

-Troncoso, Claudia y Lois, Carla (2004). “Políticas turísticas y peronismo. Los atractivos turísticos promocionados en Visión Argentina (1950)”. *Pasos: Revista de Turismo y*

Patrimonio Cultural, 2(2), 281-294. 2004.

-Valdés, Catalina, (2015). “La imagen demarcatoria y la experiencia del paisaje como verdad geográfica. Fotografías de Francisco Pascasio Moreno, 1897”, Rio de Janeiro, v. X, n. 2, jul./dez. 2015. Disponible en <<http://www.dezenovevinte.net/uah2/cv.htm>>.

----- (2014). “Por un paisaje nacional: la montaña como imagen de Chile en la pintura del siglo XIX” en *Los riesgos traen oportunidades. Transformaciones globales en Los Andes sudamericanos*, editado por Axel Borsdorf, Rafael Sánchez, Rodrigo Hidalgo y Hugo Marcelo Zunino. Santiago: Instituto de Geografía - PUC, 2014.

-Valdés, Catalina y Peliowski Amari, coomp. (2014) *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*, Ediciones Metales pesados, Chile.

-Vallmitjana, Ricardo, (1989). *Bariloche, mi pueblo*, comp. editado por Fundación Antorchas, Bs As.

----- (sin fecha) *El monstruo del lago*, publicación casera.

-Vargas, Maia, (2017). “Un cine-monstruo para un territorio monstruoso”, Revista *laFuga*, 20, Chile. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-cine-monstruo-para-un-territorio-monstruoso/849>

----- (2017) “ ¿Cómo se cartografía una frontera? Cartografías patagónicas heterotópicas” en *Mapear no es habitar, IV Encuentro Iberoamericano de Arte, Trabajo y Economía*, Arte Actual Flacso, Quito.

-Vargas, Maia, Núñez, Paula, Lema, Carolina, (2017). “La monstruosa cartografía patagónica o los mapas como discursos retóricos”, *Bitácora arquitectura México*. N. 36 122-129 DOI: <http://dx.doi.org/10.22201/fa.14058901p.2017.36.62276>

- Vargas, Maria, S. (2014). “La vida después de la vida. El concepto de “Nachleben” en Benjamin y Warburg” *THÉMATA. Revista de Filosofía* N°49, Enero-junio (2014) pp.: 317-331 ISSN: 0212-8365 e-ISSN: 2253-900X doi: 10.12795/themata.2014.i49.17

-Vertov, Dziga (2011). *Memorias de un cineasta bolchevique*, Capitán Swing libros, Madrid, España.

-Weber, Max (2006). *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*. Terramar, La Plata.

-Warburg, Aby, (2012). *El Atlas de imágenes Mnemosyne*, volumen I y II, UNAM. Instituto de investigaciones estéticas, México.

-Zátonyi, Marta, (2000) *Aportes a la estética* ;Ed. La Marca, Bs.As.

----- (2008) *La caducidad de un gran relato*, en La Puerta, UNLP, La Plata.

-Zizek, Slavoj (2003) *El sublime objeto de la ideología* , Siglo XXI editores, Argentina.

Fuentes utilizadas

-Guía de turismo Peuser, Editorial Peuser S.A, 1945.

-Guía de turismo Peuser, Editorial Peuser S.A. Buenos Aires, 1950.

-Guía de turismo Peuser, Editorial Peuser S.A. Buenos Aires, 1955.

-Diario Clarín:

“Misterio eterno: apareció una nueva foto sospechosa en el Nahuel Huapi y dicen que podría ser el “Nahuelito”” 16/02/2020:

https://www.clarin.com/sociedad/misterio-eterno-aparecio-nueva-fotografia-nahuelito-nahuel-huapi_0_1-jXnkBQ.html

-Diario La Nación:

“Bustillo: del Llao Llao a la rambla Bristol, pionero de la arquitectura nacional” 10/09/2018:

<https://www.lanacion.com.ar/turismo/bustillo-del-llao-llao-a-la-rambla-bristol-pionero-de-la-arquitectura-nacional-nid2160365>

-Diario Página/12:

“A la busca de un lugar y expresión propios”.

19/03/2019:

<https://www.pagina12.com.ar/181881-a-la-busca-de-un-lugar-y-expresion-propios>

“El otro lado de la felicidad”. 11/11/2007:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4243-2007-11-11.html>

-Diario La Voz:

“Por un espectador detective: cómo es la muestra fotográfica "El hombre que amaba a los gatos"” 20/02/2019:

<https://vos.lavoz.com.ar/artes/por-un-espectador-detective-como-es-la-muestra-fotografica-el-hombre-que-amaba-los-gatos>

-Archivo General de la Nación

<https://www.argentina.gob.ar/interior/archivo-general-de-la-nacion>

-*Memoria Chilena*, Biblioteca Nacional de Chile:

<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-channel.html>

-Archivo Museo de la Patagonia.

<https://www.museodelapatagonia.nahuelhuapi.gov.ar/>

-Archivo Visual Patagónico

<https://www.flickr.com/photos/archivovisualpatagonico/>

Río Negro, portal:

[https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo_noti.php?id=7052,](https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo_noti.php?id=7052)

Filmografía consultada

- Bariloche, paisaje de ensueño* (1978), Lorenzo Kelly y Carlos Procopiuk.
- Canción perdida en la nieve* (2015), Francisco D'Eufemia.
- Chubut, tierra y libertad* (2018), Carlos Echeverría.
- Donna Haraway: Story Telling for Earthly Survival* (2016), Fabrizio Terranova.
- El botón de nácar*, (2010), Patricio Guzmán.
- El gringo loco* (1986), Carlos Echeverría.
- Juan, como si nada hubiera sucedido* (1987), Carlos Echeverría.
- La idea de un lago* (2016) Milagros Mumenthaler.
- Pacto de silencio* (2006), Carlos Echeverría.
- Querida Mara, cartas de un viaje por la Patagonia* (2008), Carlos Echeverría.
- Tu materia es la confluencia de todas las cosas*, fase I. (2018), Francisco Navarrete Stija.
- Walter Benjamin Constelaciones*, (2010). Círculo de Bellas Artes, Madrid.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=pcPwIG5gHQM>

Corpus de obra fotográfica

- Pozo de aire* (2009), Guadalupe Gaona.
- Room with a view* (2012), Marino Balbuena.
- Te escribo desde este bello lugar* (2017), Lorraine Green.
- Huemul* (2020), Agustina Triquell y Manuel Fernández.
- Paisajes instamáticos* (2020), Daniela Gineste.

Corpus de obra audiovisual

- Puyehue* (2011), Victoria Sayago y Bruno Stecconi.
- Los muertos dos* (2016), Manque La Banca.
- Esquí*, (2021), Manque La Banca.
- El mito de Narciso* (60') (2011), Narcisa Hirsch.
- Aleph*, cortometraje (2005), Narcisa Hirsch.
- El mito de Narciso* (20') cortometraje (2005), Narcisa Hirsch.
- Orelie Antoine, rey de la Patagonia*, cortometraje(1983), Narcisa Hirsch.
- Patagonia*, cortometraje (1977) Narcisa Hirsch.
- Patagonia* (16') cortometraje (1970) Narcisa Hirsch.
- La ciudadela* (2014), Rubén Guzmán.
- Imágenes de ningún lugar* (2016), Rubén Guzmán.
- Amelina* (2019), Rubén Guzmán.
- Descamaciones de lo real, grano, línea, pixel* (2016), Ignacio Dobreé, Pablo Gauthier, Virginia Naffa.

- Bariloche en primavera*, (1950):
https://www.youtube.com/watch?v=P8BJ_aaV9K4

- Sucesos Argentinos N° 1749*, (1972):
<https://www.youtube.com/watch?v=Rejt4PjdEGw>

- Noticiero panamericano: inauguraciones, arte e historia*, (1971):
<https://www.youtube.com/watch?v=IqixWtWUR5I>

Entrevistas realizadas

- Moretti, Adolfo por Maia Vargas y Gabriela Klier, 2017.
- Marguti, Laura por Maia Vargas, 2019.
- Stecconi, Bruno por Maia Vargas, 2019.
- La Banca, Manque por Maia Vargas, 2020.
- Balbuena, Marino por Maia Vargas, 2019.
- Hirsch, Narcisa por Maia Vargas, 2017.
- Gaona, Guadalupe por Maia Vargas, 2018.
- Dobreé, Ignacio y Gauthier, Pablo por Maia Vargas, 2018.