

## Un Atlas monstruoso.

### Pequeña genealogía de las imágenes del paisaje patagónico<sup>1</sup>

Por Maia Gattás Vargas<sup>2</sup>

#### I. *Monstrums*

Los monstruos existen, paradójicamente, para ser vistos: “La palabra “monstruo” proviene de *monstrum*, que en latín 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<sup>3</sup>.”

Aunque se suelen ocultar, los monstruos no pueden ser desvinculados de su condición visual. En la cultura occidental, tenemos múltiples imágenes de monstruos, tanto en el campo del arte como en el de la política: en la mitología griega con el minotauro, las sirenas de Ulises, el cíclope, y el pigmalión, pasando por los inicios de la ciencia ficción con *Frankenstein* de Mary Shelley y el vampiro de Polidori, etc, etc. etc. La fascinación por

---

<sup>1</sup> Parte de estas reflexiones forman parte de mi trabajo de tesis doctoral en la UNLP gracias a una beca de CONICET dentro del instituto IIDyPCA. Agradezco profundamente el intercambio con mis pares y, especialmente, con mis directoras Paula Gabriela Núñez y Analía Melamed.

<sup>2</sup> Maia Gattás Vargas (1986) es artista visual e investigadora en arte contemporáneo. Actualmente se encuentra finalizando el Doctorado en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP). Trabaja como becaria doctoral CONICET dentro del instituto IIDyPCA, Bariloche, investigando la construcción del paisaje nor-patagónico en el arte contemporáneo, especialmente cine y fotografía.

Ha dado charlas y conferencias sobre el cruce entre Arte Contemporáneo y Ciencias en diversas instituciones, entre ellas: *Manta*, residencia de arte (San Martín de los Andes), *Atocha Galería* (Buenos Aires), Universidad Nacional de Tierra del Fuego, (Ushuaia), Centro de Investigaciones en Filosofía (UNLP), *El Validadero* (Bogotá, Colombia), Universidad de Coimbra (Portugal) y *Al'mamal* Residencia de Arte (Jerusalem, Palestina), entre otros.

Organiza, junto con la bióloga Gabriela Klier, la residencia Arte/Filosofía/Naturaleza en Isla Victoria del lago Nahuel Huapi (marzo 2019 y 2020).

Sus trabajos artísticos se pueden ver en: <https://cargocollective.com/maiafattasvargas>

<sup>3</sup> Correa, C. y Avila, J- (2018), “Políticas del territorio y la monstruosidad. Una lectura de El campito” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Coomp. Andrea Torrano, Lisandro Barrionuevo, José Patzeck CONICET, Bs As. pág 168.

lo monstruoso generó múltiples representaciones en el campo de la pintura. Ejemplo de esto es el caso de Antonia González, una mujer que tenía la enfermedad de la hipertrichosis, su más famoso retrato fue realizado por Lavinia Fontana (1583). Los seres monstruosos también tuvieron lugar en las representaciones territoriales, como las figuras fantásticas que aparecían en los mapas de la cartografía medieval<sup>4</sup>.

## II. Pequeña genealogía monstruosa patagónica

Lo monstruoso signa la historia visual y colonial del territorio patagónico. Primero, con el colonialismo europeo: en la expedición de Magallanes-Elcano (1519-1522) se visibilizan a los patagones, que luego dieron nombre a la Patagonia, según los describe Antonio Pigafetta en su crónica de viaje. Luego, en 1562, Diego Gutiérrez 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. Los dibujos muestran a los patagones caminando sobre el mapa y es la primera vez que el territorio patagónico aparece en un mapa europeo. Posteriormente, lo monstruoso regresa con las apreciaciones de Charles Darwin en su diario de viaje por la Patagonia junto al capitán FitzRoy (1826 y 1836). Ante el encuentro con los indígenas fueguinos escribe: “(...) es difícil comprender que se trate de hermanos nuestros, que viven en el mismo mundo que nosotros<sup>5</sup>”. En esta instancia colonial europea aparece la figura del monstruo/gigante para retratar la otredad. Lo desconocido, que aún no tiene forma “definida”, categoría, es puesto en una zona no-humana, frontera con lo animal o lo fantástico. Y años después, con el colonialismo argentinizador que lleva adelante el general

---

<sup>4</sup> La aparición de estos monstruos en la cartografía mundial se debía a una combinación de «horror vacui» (miedo al vacío) estilístico unido a la necesidad de cubrir espacios en el mapa de zonas aún inexploradas y alejadas, como el continente Austral.

<sup>5</sup> Darwin, C. (1977), *Diario de viaje de un naturalista a la Patagonia*, Marymar ediciones S.A, Bs As. pág. 88.

Julio Argentino Roca (1878-1885), se configura al espacio como desierto una barbarie “a civilizar”.

### III. Límites y fronteras

Siguiendo a Donna Haraway “Los monstruos han definido siempre los límites de la comunidad en las imágenes occidentales<sup>6</sup>”. Entonces, según el momento histórico-político, vemos como lo monstruoso en la Patagonia es tanto lo gigante, lo desmesurado, lo diferente, como también el “vacío”, manifestado en el desierto como un paisaje ligado a la categoría estética de lo sublime. Y luego, con la creación de los Parques Nacionales (1922-1934) la propuesta es “cuidar” la fragilidad de la naturaleza, y, al mismo tiempo, ser guardianes de las fronteras. En el caso patagónico una frontera que primero fue interna, marcando el límite con la otredad de los pueblos originarios y luego externa, con Chile. Los límites que traza la “conquista” del territorio patagónico dan lugar a una estabilización de lo bello, ya que una vez incorporado el “desierto” al territorio nacional, se diseña un paisaje a imagen y semejanza del ideal de belleza europea. Pero las fronteras, en tanto espacios de fragilidad, siempre en potencial peligro, son un espacio *entre*, y por lo tanto, son también espacios monstruosos.

### IV. La resistencia de la inmensidad

La ciencia y la política, siguiendo los lineamientos del conocimiento ilustrado moderno, han construido imágenes de la Patagonia que buscan fijar una identidad, sus procedimientos suelen ser abstraer y universalizar. La Patagonia es un territorio conocido por su inmensidad, y lo inmenso puede volverse invisible, por su inabarcabilidad. Pero, así como un mapa igual al territorio no tiene sentido<sup>7</sup>, porque se vuelve un mapa inútil, un

---

<sup>6</sup> Haraway (1995), *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid.pág. 308

<sup>7</sup> En el cuento *Del rigor de la ciencia*, perteneciente al libro *El hacedor* (1960), Jorge Luis Borges habla de la perfección de un mapa cuya escala es 1:1, es decir un mapa que coincide exactamente con el propio territorio, un mapa imposible, ya que, como popularizó Gregory Bateson “el mapa no es el

territorio tan gigante y plural como la Patagonia, nos enfrenta a la pregunta ¿cómo intentar definir o delimitar el espacio monstruoso patagónico?. Al recorrer la historia visual de la(s) Patagonia(s), en las descripciones de sus procesos históricos, en la invención de sus paisajes, en las designaciones que ha recibido este territorio tanto en palabras como en imágenes a lo largo del tiempo, lo que vemos es un territorio que se resiste a ser definido, monstruoso en tanto inmenso y liminal.

## V. Lo particular y lo general

“La ciencia acumula documentación de lo general, el arte lo hace con lo particular, es decir, con lo que nace. Anota particularidades que serán generales a partir de ese momento, gracias a la fórmula que al inventarse como origen crea el tiempo y lo pone en marcha bajo la forma de historia.”<sup>8</sup>. Esta diferencia de métodos entre arte y ciencia, nos enfrenta a una contradicción: ¿cómo conocer el mundo? ¿cómo hacer dialogar lo particular y lo general? ¿cómo representar lo irrepresentable?

## VI. Una taxonomía imposible

Un ejemplo de esto es el acertijo que nos propone Foucault citando a Borges en su famoso prefacio a *Las palabras y las cosas*: "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".<sup>9</sup> . ¿A qué mundo pertenece esta taxonomía imposible de

---

territorio". Este es efectivamente un mapa "perfecto", y por esa razón inútil: "En aquel Imperio, el arte de la Cartografía logró tal perfección que el mapa de una sola provincia ocupaba toda una ciudad, y el mapa del Imperio, toda una provincia".

<sup>8</sup> Aira, C. (2000) *Particularidades absolutas*. [artículo] / El Mercurio (Santiago, Chile)-- oct. 29, 2000, p. E8-E9. retr.

<sup>9</sup> Foucault, M. (1968), *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XX editores, México, D.F. pág. 1.

animales aparece en “cierta enciclopedia china<sup>10</sup>? ¿Es una clasificación útil? ¿es un inventario que pertenece al campo del arte o de la ciencia?

## VII. *Atlas Mnemosyne*

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. Esa parece ser la estrategia del historiador de arte Aby Warburg con su *Atlas Mnemosyne*. Este atlas se componía de 2000 imágenes articuladas en 60 tablas y contenía dentro de sí un ejercicio parecido al montaje cinematográfico<sup>11</sup> ya que ponía a las imágenes una junto a la otra, sobre un fondo negro. Y así invocaba múltiples relaciones entre imágenes de distintas espacialidades y temporalidades.

Según Didi-Huberman, el gesto de Warburg de “(...) muestrear el caos supone reconocer la dispersión del mundo y emprender, pese a todo, su colección<sup>12</sup>”. El *Atlas Mnemosyne* propone formas monstruosas: conecta fragmentos y detalles, datos históricos, archivos documentales, con aspectos del mundo imaginario, mitos y leyendas. A lo largo de sus paneles vemos tanto pinturas, esculturas y dibujos pero también constelaciones de estrellas, cartas de tarot, un tablero de ajedrez. Un recorte de un diario, una fotografía donde aparece Mussolini y una publicidad de pescado, conviven con un mapa de rutas migratorias y el árbol genealógico de la familia Medici-Tornabuoni. Esta combinación de elementos disímiles 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”. La belleza puede estar también en lo monstruoso.

---

<sup>10</sup> Dicha enciclopedia aparece citada en el cuento “El idioma analítico de John Wilkins” de Jorge Luis Borges presente dentro del libro *Otras Inquisiciones* (1989).

<sup>11</sup> Para el historiador francés Phillipe Alain Michaud (2017), Warburg estaba haciendo cine sin aparatos.

<sup>12</sup> Didi-Huberman (2010) *Atlas: cómo llevar el mundo auestas*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España. pág. 156.

## VIII. Temporalidades fantasmales

El pasado vive en el presente. También lo hace el futuro como latencia. Todos los paisajes que sucedieron y los que pudieron suceder conviven, material y fantasmalmente. Si la Patagonia es un territorio signado históricamente por su carácter monstruoso, con todas sus variantes y contradicciones, me pregunto: ¿Cómo las imágenes contemporáneas construyen este territorio monstruoso, y cómo estas imágenes dialogan con los pasados de ese espacio, con los fantasmas del paisaje, con sus historias trucas, sus proyectos inconclusos? ¿Cómo lanzar al futuro, imágenes artísticas monstruosas?

## IX. La potencia de las singularidades

*El buen dios habita en el detalle* es otra de las frases que inspira el método warburgiano. Poner la mirada en las pequeñas cosas que pasan desapercibidas: en un borde, en un reverso, un zócalo. Warburg rastrea en las imágenes del Renacimiento, las huellas mnémicas de la Antigüedad. Para ello estableció distintas operaciones de cortes y recortes, reencuadres. Sus paneles son como fotogramas de una película perdida y a su vez, un aspecto particular del fotograma, como el *punctum* barthesiano<sup>13</sup>, que nos da la pauta desde donde leer el todo. El detalle como síntoma, indicio, esa excepción, ese carácter particular. Es desde lo singular y desde lo particular que se abren camino las representaciones artísticas. Lo singular se resiste a la abstracción y a la generalización propias de la ciencia. Un caos de detalles, particularidades absolutas, diría Aira, 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.

---

<sup>13</sup> En su libro *La cámara lúcida* (2000) Barthes habla del *punctum* como aquello que llama la atención en una imagen, un pinchazo, que puede también lastimar.

**X. ¿Cómo representar un territorio monstruoso desde la fotografía contemporánea?**

Desde hace ya cinco años *30 Fotogramas* se propone inventariar este caos, rastreando, en trabajos fotográficos de artistas patagónicos, imágenes que se preguntan por la condición de este territorio, a sabiendas de que abordar un territorio monstruoso, es un imposible y que sólo puede lograrse desde un retrato plural e inter regional: la Patagonia del mar, la Patagonia de la cordillera, sus estepas y desiertos y la Patagonia más austral. Las patagonias que fueron y las que pueden ser. Parafraseando a Christian Ferrer<sup>14</sup>: la Patagonia no tiene una historia, sino que tiene muchas historias. Lxs seis fotógrafxs de esta nueva edición de *30/F* recorren singularidades de los territorios patagónicos y nos entregan un atlas posible de este bello caos monstruoso.

---

<sup>14</sup> Ferrer, C., (2004) *Cabezas de tormenta: ensayo sobre lo ingobernable*, editorial Terramar Buenos Aires.

## **Bibliografía:**

Aira, C. (2000) *Particularidades absolutas*. [artículo] / El Mercurio (Santiago, Chile)-- oct. 29, 2000, p. E8-E9. retr.

Barthes, R. (1990) *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona.

Borges, J.L (1960- 2011) “Del rigor de la ciencia”, en *El hacedor* Alfaguara, Buenos Aires.

Correa, C. y Ávila, J. (2018) “Políticas del territorio y la monstruosidad. Una lectura de El campito” En *Sujetos sitiados. Biopolítica, monstruosidad y neoliberalismo*. Coomp. Andrea Torrano, Lisandro Barrionuevo, José Patzeck CONICET, Bs A.

Didi-Huberman, G. (2010) *Atlas: ¿cómo llevar el mundo a cuestas?* Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, España.

Ferrer, C., (2004) *Cabezas de tormenta: ensayo sobre lo ingobernable*, editorial Terramar Buenos Aires.

Foucault, M. (1968) *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XX editores, México, D.F.

Haraway D. (1995) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Ediciones Cátedra, Madrid.

Michaud P. (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*, editorial Libros UNA. Universidad Nacional de Artes, Buenos Aires. Argentina.

Warburg, A. (2012) *El atlas de imágenes mnemosine. Volumen I*. UNAM instituto de Investigaciones Estéticas. México.

