

La meseta como paisaje. Emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi

The plateau as landscape. Sensitive emancipation of the North Patagonian territory in Julieta Sacchi's artwork



Gustavo Javier Cabrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Tecnológicas (CONICET) /
Universidad Nacional de Río Negro. Escuela de Arquitectura, Arte y Diseño.
Río Negro, Argentina

gjcabrera@unrn.edu.ar

 <https://orcid.org/0000-0001-5721-2387>

Recibido: 01/03/2021 - Aceptado: 23/06/2021



ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/o09j5yp1z>

Resumen

El objetivo del presente trabajo es analizar los alcances del concepto *paisaje* aplicado al territorio de la meseta norpatagónica, a partir de la obra de la artista neuquina Julieta Sacchi conocida como *Museo meseta* (2010, 2015). Se trata de dos experiencias de sitio específico realizadas en una zona próxima a Balsa Las Perlas, una localidad ubicada en el límite de la urbanización, en la costa del río Limay, próxima a un centro densamente poblado como es la ciudad de Neuquén.

En primer término, propongo examinar el concepto de *artealización* propuesto por Roger (2014) para dar cuenta de los procesos artísticos que

Palabras claves

Paisaje, Arte contemporánea, Sitio específico, Escenas locales, Artealización.



sustentan la construcción del paisaje, buscando poner en tensión este abordaje –anclado en la estética europea– con las experiencias de Julieta Sacchi. En una segunda instancia, propongo observar el paisaje de la meseta norpatagónica desde su singularidad, atendiendo a los orígenes de un imaginario signado por una historia de despojo territorial, visible en los registros fotográficos de las campañas bélicas decimonónicas. Este ejercicio conceptual habilita la reflexión en torno a la dimensión decolonial de las propuestas de Sacchi, en tanto permite reimaginar el paisaje norpatagónico desde una perspectiva emancipada.

Abstract

The aim of this work is to analyze the scope of the concept of landscape as applied to the North Patagonian plateau territory, by considering artist Julieta Sacchi's work of art called Museo meseta ('Plateau Museum') (2010, 2015). Sacchi's site specific artistic experience took place in the outskirts of Balsa Las Perlas, a small village located on the margins of Limay river, near the densely inhabited city of Neuquén.

Firstly, I seek to examine the concept of artealisation, proposed by Roger (2014), to provide an account of the artistic processes that support the construction of the landscape so as to critically relate such approach, anchored in the European aesthetics, to Julieta Sacchi's experiences. Secondly, I intend to observe the North Patagonian plateau landscape from its singularity, considering the origins of an imaginary which is marked with years of territorial displacement, as seen in the photographic records of the 19th Century war campaigns. The decolonizing dimension present in Sacchi's proposals can be brought to the foreground by means of this conceptual exercise, which results in the re-imagining of the North Patagonian landscape from an emancipated perspective.

Key words

Landscape, Contemporary art, Site specific, Local scenes, Artealisation.

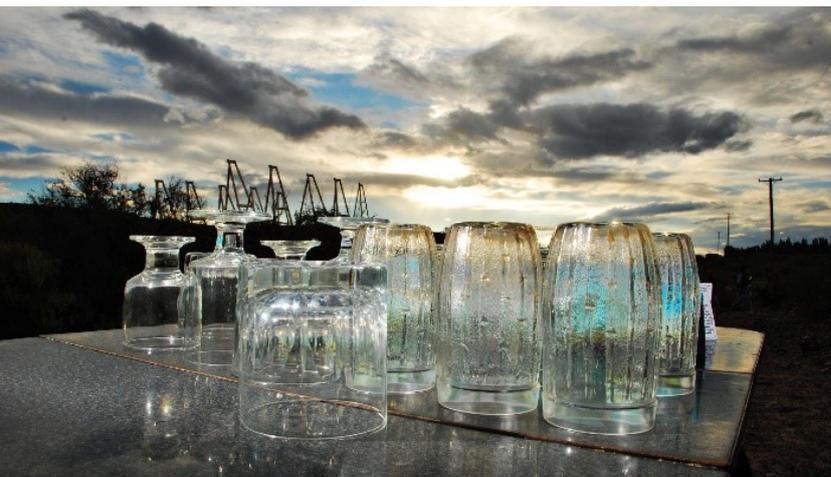


Imagen 1: Sacchi, J. (2010). *Museo Meseta au plein aire*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registros de la artista.

Las reflexiones que presento en este artículo surgen del análisis de la obra de la artista visual Julieta Sacchi, puntualmente en torno a dos experiencias que ha desarrollado en 2010 y 2015¹. Estas propuestas tuvieron lugar en una zona de la provincia de Río Negro próxima a Balsa Las Perlas, localidad donde la artista reside desde hace años, en la margen del río Limay. Se trata de una comunidad pequeña, que si bien pertenece a la jurisdicción de Cipolletti (Río Negro), se encuentra vinculada estrechamente con la ciudad de Neuquén, capital de la provincia homónima.

Balsa Las Perlas se encuentra en la región del Alto Valle, una zona productiva que se desarrolla en torno al Río Negro y a los dos ríos que lo conforman: el Limay y el Neuquén. Estos voluminosos cursos de agua atraviesan la estepa y transforman su fisonomía, caracterizada por su clima seco, donde la vegetación adaptada a las

escasas lluvias es baja, resaltando la planicie que predomina en las formas del terreno. El paisaje se presenta así polarizado: zonas verdes y fértiles por un lado –extendidas a su vez por los sistemas de riego desarrollados por los inmigrantes europeos– y la estepa por el otro –un territorio árido en el que domina el viento y las amplias variaciones térmicas. Este dipolo constituye solo uno de los paisajes de la norpatagonia Argentina, región geográficamente diversa que abarca desde la costa este hasta la cordillera.

Julieta Sacchi ha elegido la meseta para desarrollar su obra. Se trata de una producción que emerge del mismo suelo, resultante del diálogo encarnado de la artista con el lugar que habita. Las producciones que analizaré se encuentran agrupadas bajo un mismo nombre: *Museo meseta*. La primera edición, *Museo meseta au plein air*, tuvo lugar en 2010. La segunda, *Museo meseta al cubo*, en 2015.

En estas propuestas, Sacchi juega con la historia del arte, pero produce un desplazamiento que disloca todos los códigos establecidos por

¹ Algunas reflexiones aquí desplegadas han sido expuestas en el III Simposio sobre Cultura Visual y Teorías de la Imagen, Facultad de Humanidades y Arte, Universidad Nacional de Rosario en abril del 2021. El título de la ponencia fue “La construcción del paisaje. Dispositivos para detener la mirada en la obra de Julieta Sacchi”.

esta. *Museo meseta au plein air* inicia con una invitación a la inauguración de una muestra. Les convocados recibieron horario y coordenadas para asistir a una exhibición. El lugar en cuestión era la meseta, virgen, libre de todo rastro humano, excepto por lo dispuesto para esta experiencia: por un lado, las mesas en que se sirvió la tradicional *vernissage* que se realiza en las inauguraciones. Por otro lado, un grupo de atriles de pintura distribuidos en el terreno (Imagen 1).

Carentes de lienzos, los atriles se tornaban enigmáticos para un público convocado a una muestra de arte. Ante la ausencia de pinturas o dibujos, quedaba en manos del público decidir qué esperar. Puede pensarse la recepción de esta obra como el impacto de la mirada contra un cuadro invisible, ¿qué lugar ocupa en este acontecer el cuadro ventana? El dispositivo moderno que durante siglos negó su propio cuerpo, su propia materialidad –persiguiendo una transparencia ideal que nos permitiera *ver a través*–, cumple su cometido en una operación de elipsis que lo hace literalmente invisible.

Así, los asistentes devenían observadores plenos, enfrentados con el puro presente: un paisaje vivo, fluctuante, móvil, susceptible a las transformaciones de la luz solar a cada instante, como advertieran los impresionistas (Imagen 2).

No es casual que esta propuesta fuera llamada *au plein air*, actualizando el momento de quiebre que los pintores franceses protagonizaron al salir de sus estudios para contemplar el devenir del tiempo materializado por la luz en las variaciones tonales en el cielo, en los reflejos en el agua, en las sombras de los árboles.

En la segunda edición –*Museo meseta al cubo*–, Sacchi convocó a los espectadores participantes a formar parte de una experiencia estética. En este caso, la artista no estuvo presente en la meseta, sino que sobrevoló el lugar en una avioneta, registrando el evento desde las alturas (Imagen 3). Los asistentes se encontraron con un grupo de cubos de papel plegado que contenían frases escritas. Por medio de los textos, Sacchi volvió a invitar a los asistentes a tomar contacto con el lugar y con el presente: “¿Últimamente te fijaste de verdad en el horizonte?”, “Observa cómo mira la otra gente”, “¿Ya miraste el cielo hoy?”, “Quédate en silencio entre la gente. Siente lo que te revelan” (Imagen 4). Por otra parte, fueron invitadas a realizar el registro fotográfico de la experiencia y enviar ese material a la artista. La intención era actualizar el concepto de múltiples puntos de vista con que se asocia el



Imagen 2: Sacchi, J. (2010). *Museo Meseta au plein aire*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registros de la artista.



Imagen 3: Sacchi, J. (2015). *Museo Meseta al cubo*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registro de la artista.

cubismo por medio de esta operación de diversificación de las miradas².

Propongo tomar estas dos experiencias para pensar en varios ejes que resultan desplazados en el marco del relato del arte occidental. Por un lado, se torna ineludible pensar que estas propuestas dialogan con este relato; de hecho, lo hacen poniendo en juego episodios clave de la historiografía canónica, momentos consagrados como hitos en la producción artística de la escena parisina en su máximo apogeo. Pero, por otro lado, lo que particularmente me interesa pensar es el desplazamiento de la categoría *paisaje* que se produce en distintos aspectos planteados desde *Museo meseta*.

² *Museo meseta al cubo* fue realizada en el marco de la Segunda Bial de Arte Contemporáneo de Neuquén, curada por Rodrigo Alonso. La exhibición de esta experiencia en la sala del Museo Nacional de Bellas Artes merecería un análisis por la complejidad que significó, pero es un aspecto que no será desarrollado en este escrito dados los límites de este.



Imagen 4: Sacchi, J. (2015). *Museo Meseta al cubo*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registro del artista.

LA MESETA COMO PAISAJE

En el diálogo que Sacchi produce con la historia del arte, las categorías estéticas canónicas entran en tensión con el lugar específico³ en que sus propuestas acontecen. La historiografía del arte occidental ubica el origen del paisaje en la pintura, en la Europa del siglo XVII –específicamente en el norte– donde el territorio represen-

³ La categoría *site specific*, central en la teoría del arte contemporáneo, ha sido acuñada en los sesenta en torno al Land Art y al Earth Art. Designa obras cuyo sentido se encuentra en estrecha relación con el lugar en que se emplazan (Maderuelo, 2008). Las producciones de Sacchi se inscriben en esta categoría, aspecto que por límites de extensión no será desarrollado, pero será considerado como una clave de análisis a lo largo del artículo. Por otro lado, el término *site specific* será reemplazado por *lugar específico* o *sitio específico* con el objetivo de atender a la singularidad de las propuestas de Sacchi en vez de aplanarlas por su inscripción en categorías homogeneizantes (Ribas, 2013).

tado adquirió suficiente autonomía estética para ser sujeto único de la representación visual. Me pregunto, a partir de este hito y de las derivas del género pictórico, cómo se incrusta la obra de Sacchi –anclada en el arte contemporáneo y en diálogo con la pintura moderna– en un relato de las artes visuales que ha catalogado y jerarquizado los territorios de acuerdo con criterios estéticos. ¿Qué estatus tiene la meseta en la escala axiológica de la categoría *paisaje*?, ¿qué diálogo establece esta región periférica con una tradición artística occidental, canónica y colonial?

En *Breve tratado del paisaje*, Roger (2014) realiza un recorrido por la historia occidental –con algunas notas sobre el contraste con las culturas orientales– desplegando el desarrollo del concepto paisaje. Este abordaje resulta pertinente para revisar algunos aspectos que pueden ser fecundos a la hora de extrapolarlos a la mirada de la meseta patagónica.

Roger parte de afirmar que el paisaje es una construcción cultural, pues no hay paisaje sino como resultado de una mirada adiestrada o educada estéticamente. El autor recupera el concepto de *artealización*⁴ para dar cuenta del procedimiento mediante el cual la naturaleza deviene *paisaje*. Según esta hipótesis, la intermediación artística podrá hacer que determinados lugares se inserten en la categoría paisaje. Roger otorga un rol primordial a la pintura, porque es esta disciplina la que ha operado en los inicios de la paisajización de la cultura occidental. Luego,

describe el protagonismo de la fotografía en la inclusión de la alta montaña en el repertorio de los paisajes occidentales, con la instauración de la categoría de *lo sublime* como síntoma de un giro estético.

Al revisar la relación entre arte y paisaje, describe una serie de regiones que han sido artealizadas. Un caso emblemático es el de la Santa Victoria, la montaña pintada insistentemente por Cézanne en los albores del siglo XX. Roger (2014) señala que ver hoy la montaña es verla a través de las pinturas de Cézanne. Todo ese repertorio de imágenes, que precede al encuentro con la montaña, modela nuestra mirada. Por ello, para los campesinos que circulan desde antes de la serie del pintor protocubista, la Santa Victoria no se presentaría como un paisaje –es decir, como un objeto de contemplación– sino simplemente como el lugar habitado, un fondo.

En estos procesos de invención del paisaje, Roger (2014) afirma que existen dos formas de artealización: *in visu e in situ*. La primera es la propia de la pintura y la fotografía, que construyen paisaje ordenando el caos original por medio de la representación. El paisaje plasmado en el lienzo o en el papel organiza el entorno, lo idealiza, mejora los contrastes y elimina lo aleatorio. Mediante el encuadre, se selecciona la vista adecuada, el formato que mejor exhibe el entorno y su vista privilegiada. El resultado es una representación ideal de un entorno más o menos caótico. Pero esta operación no tiene efecto solamente en la obra resultante, sino que al volver a mirar el sitio representado emerge nuevamente

4 Roger recupera el uso que Charles Lalo dio al vocablo y rastrea, a su vez, su origen en Michel de Montaigne.

su representación que se superpone como una capa que esta vez actúa sobre nuestra mirada del lugar y lo transforma a nuestros ojos. Así, al ver la Santa Victoria ya no vemos solamente la montaña, sino que se solapan como capas todas las representaciones que Cézanne ha realizado y hemos visto previamente.

Por su parte, la artealización *in situ* se refiere a la modificación material de la naturaleza que transforma la fisonomía del terreno y de las especies que lo conforman. Los jardines son la primera forma de artealización *in situ*, presentes en antiguas culturas, incluso desde el mito del origen: el jardín del Edén. Se trata de una forma de construir una naturaleza estetizada, ordenada, embellecida, una reserva ante el caos de la naturaleza no domesticada. Los jardines se definen por sus límites, cercos o muros que separan estas dos realidades antagónicas.

Ahora bien, la relación entre estas dos categorías de la artealización no es de una distancia tajante, sino que se producen filiaciones entre ambas; lo cual se hace evidente, por ejemplo, en la práctica del paisajismo. Roger (2014) señala por caso el cambio de paradigma que tuvo lugar en la Europa romántica cuando el modelo racionalista del jardín geométrico de André Le Nôtre cedió lugar al modelo del jardín inglés: menos geométrico y más “natural”. Pero como señala el autor, no se trató de un abandono de la artealización, sino de un cambio de modelos pictóricos. Ahora los jardines tienen como referente otras pinturas, pero el paisaje sigue siendo cuidadosamente elaborado.

Al pensar en la obra de Sacchi desde la perspectiva de Roger (2014), emerge una serie de problemas: fricciones entre una perspectiva occidental y un territorio marginal. Un lugar cuya fisonomía colisiona con una pintura colonial que jerarquiza la exuberancia de la montaña o la inmensidad del mar –paisajes legitimados en la escritura del arte–. La meseta norpatagónica no es territorio hegemónicamente estetizado, no se encuentra en los libros de historia del arte porque no ha sido objeto de ningún movimiento de la historia universal: la meseta es un paisaje esquivo. Pero lo destacable es que Sacchi elige hacer visible esta región rebelde por medio de estéticas emancipadas: no propone una pintura o una fotografía de la meseta –una visión única, propia del artista genio del régimen estético decimonónico (Laddaga, 2006)–, sino que propicia el ejercicio de la mirada. Para ella y para otros. Les invitades son convocades a reunirse en este lugar específico que, en vez de ser representado o ajardinado, es habitado tal y como se presenta en su estado original: aún virgen, aún libre de transformaciones estéticas o de otro tipo, ilimitado. La meseta se hace visible por medio de acciones extremadamente mínimas.

Pero como he mencionado, la obra de Sacchi no es esquivada a la historia occidental y colonial que dio origen a la institución arte, por el contrario, exhibe las problemáticas inherentes a esta complejidad. Sus propuestas se incrustan en un lugar intersticial entre el arte contemporáneo global y una mirada regional. El arte moderno es evocado en referencias que se hacen explícitas

por medio de los títulos: *au plein air* que remite a los impresionistas y *al cubo* como una cita explícita del cubismo. Se trata de hitos clave por encontrarse en el borde de un cambio radical, de desplazamientos conceptuales de la mirada: dos movimientos fuertemente retinianos antes del giro conceptual. Pero traer estas referencias no deriva ineludiblemente en una occidentalización del paisaje patagónico, sino que pone en tensión un paisaje periférico con este paradigma: el de los movimientos artísticos de la vanguardia europea que sigue teniendo plena vigencia en la formación de artistas de Latinoamérica, Argentina y la Patagonia.

Así, la colonialidad del sentir que vertebró nuestra educación estética (Mignolo, 2010) se hace evidente al alternar la mirada entre los modelos visuales de la historia universal y la mirada de nuestro propio suelo. Cuando Sacchi nos invita a mirar este lugar –que por lo próximo nos resulta a veces invisible, o que por lo irrepresentado podría resultar no-estético– logra desengancharnos de estas estructuras. En el decurso de la cotidianeidad, la normalización del entorno nos anestesia frente al territorio y su singularidad. Sacchi desactiva esta anestesia visual produciendo un extrañamiento que vuelve visible la fisonomía morfológica del lugar: su paleta de tierras rojizas y verdes, y su extensión ilimitada que se torna una iteración sostenida de la lontananza en un horizonte ininterrumpido. Los dispositivos para reactivar la sensibilidad son mínimos: un grupo de caballetes en un caso. Unos cubos con instrucciones en otro. Podemos incluso pensar

más allá de estos objetos y arriesgar que lo que altera la mirada es en verdad *la construcción* de un espacio-tiempo singular, acotado, y sobre todo la disposición del encuentro. Es la gestión de voluntades y miradas singulares, congregadas en un *lugarmomento* finito, lo que reactiva los sentidos dormidos, haciendo posible volver a ver el escenario de nuestra vida como si fuera la primera vez.

Lo que resulta notable es que Sacchi no paisajiza la meseta por medio de la representación y tampoco altera el paisaje. En este punto los conceptos desarrollados por Roger (2014) resultan insuficientes –o al menos revisables–, porque en *Museo meseta* el paisaje solo acontece en la mirada de quienes asisten. No hay ajardinamiento, no se poda ni se plantan nuevas especies, no se cerca el territorio: el acontecimiento tiene lugar casi exclusivamente en cada sujeto que observa. En *Museo meseta al cubo* la artista invita a los participantes a realizar fotografías del paisaje que luego son difundidas en redes sociales; pero estas fotografías no se proponen como imágenes que cristalicen la imagen de la meseta, sino que son pensadas como una forma de exhibir la singularidad de las experiencias, los múltiples puntos de vista desde los cuales este mismo lugar es contemplado (Imagen 5).

Por otro lado, las intervenciones de Sacchi podrían pensarse en la línea genealógica del Land Art o del Earth Art. Estos movimientos han sido estabilizados desde la historiografía como un momento fundacional en el arte contemporáneo, hitos en la reelaboración del paisaje como cate-

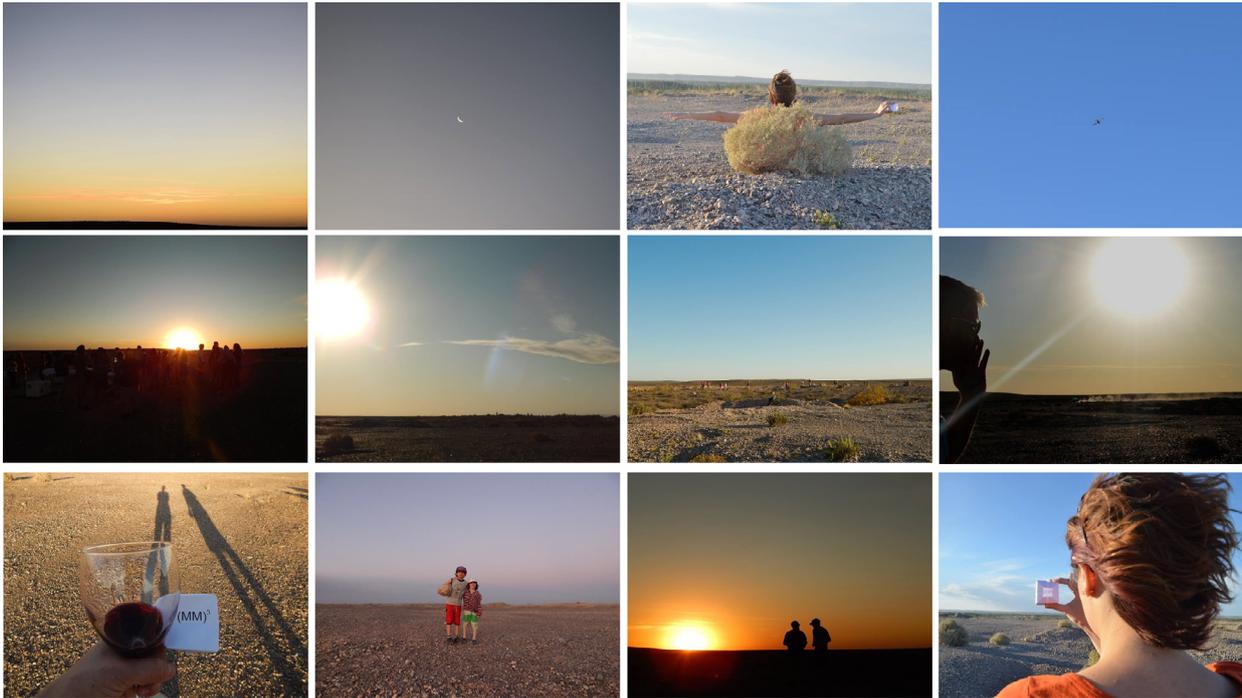


Imagen 5: Sacchi, J. (2015). *Museo Meseta al cubo*. Balsa Las Perlas, Río Negro, Argentina. Registros de participantes publicados en la página de Facebook del evento.

goría expandida (Krauss, 2002). Sin embargo, podemos observar diferencias conceptuales entre la obra de Sacchi y los desplazamientos del paisaje que produjeron las prácticas de estos artistas de los sesenta. En estos últimos, se destaca, en la mayoría de los casos, una radical transformación de los lugares donde, por medio de perforaciones y desplazamientos de grandes masas de piedra o tierra, se configuraban estructuras de dimensiones monumentales. También, en la mayoría de los casos, se producían en locaciones distantes sin espectadores, por lo cual la exhibición se concretaba por medio de registros fotográficos (Guasch, 2010). La obra de Sacchi se deslinda de esta monumentalidad distante. Por un lado, porque no interviene sobre el paisaje, sino que genera condiciones de percepción para los espectadores; por otro lado, porque el desplazamiento

de los espectadores hasta el lugar elegido es parte fundamental de la obra, y el registro pasa a un segundo plano⁵. Más allá de las diferencias establecidas, cabe reconocer la importancia de estas exploraciones y otras contemporáneas⁶ a estas, de las cuales Sacchi se nutre para elaborar sus propuestas; pero en este escrito propongo observar cómo estas exploraciones habilitadas por prácticas artísticas contemporáneas activan

5 Al decir de la artista, la instancia de la exposición en sala es la más compleja de resolver, porque desde su origen, el objetivo de *Museo meseta* es el acontecimiento que tiene lugar en ese sitio específico durante un tiempo finito (J. Sacchi, comunicación personal, 29 de enero de 2020).

6 La referencia al Land Art se hace ineludible por el peso que tiene en la historiografía canónica, sin embargo es necesario señalar que la voluntad de este trabajo no es derivacionista. No se trata de pensar en la forma que el Land Art adquiere en territorios periféricos, sino de reparar en la especificidad de estas piezas singulares. Al respecto, suscribo a la noción de *Vanguardias simultáneas* de Andrea Giunta (2020). En este sentido, un vasto campo de producciones de latitudes diversas podría pensarse como constitutivo de la genealogía de la obra de Sacchi, deriva que no será desarrollada en este escrito porque no responde a los objetivos planteados.

formas de conceptualización del paisaje en este lugar específico⁷.

Al atender a la singularidad de la obra de Sacchi, inscrita en la meseta, la decolonialidad resulta sumamente fecunda para pensar dinámicas de un arte que se desplace de los preceptos coloniales que sobreviven en estéticas latinoamericanas, rastros de una estética occidental que jerarquiza y clasifica las manifestaciones sensibles de acuerdo a una matriz trazada desde la configuración de las sociedades europeas en este territorio (Gómez, 2010). Desmenuzar esta trama llevaría más espacio que el disponible en este escrito, pero resulta pertinente mencionar que las líneas reflexivas aquí expuestas son consecuencia de contrastar la percepción sensible de la meseta en el presente con una categoría occidental europea como es la de *paisaje*.

De este ejercicio surge la pregunta por la categorización estética de la meseta: ¿qué hace posible que les invitades, habitantes de la nortopatagonia, encuentren valores estéticos en este lugar? Porque podemos pensar, como hipótesis, que la disposición a la contemplación de este lugar es consecuencia de una paisajización previa de este; podemos conjeturar que ya hubo procesos que han perfilado los códigos estéticos que permiten contemplar este territorio, lo cual

resulta evidente en las percepciones de quienes asisten a las convocatorias de Sacchi.

Frente a esta hipótesis se hace palpable que la meseta es ya un paisaje, pero ¿de qué naturaleza?, ¿cómo se diferencia el paisaje de la meseta patagónica de los múltiples paisajes europeos artealizados desde la modernidad por medio de la pintura?, ¿qué relación estética existe entre la campiña inglesa y el Alto Valle o entre los grandes cielos de las playas de Holanda representados en las marinas del siglo XVII y los cielos de la meseta patagónica?. Mientras que estos paisajes clásicos se encuentran andamiados por siglos de pintura –disciplina que encumbra la escala axiológica estética moderna– y posteriormente por la fotografía, la genealogía visual de la meseta patagónica se compone de un repertorio complejo de imágenes, del cual analizaremos algunos aspectos.

Por otro lado, cabe señalar que la meseta contrasta con los paisajes que el turismo selecciona para la venta de una panorámica de la Patagonia. No se trata de la “Suiza argentina” que el perito Moreno proyectó sobre Bariloche, o del espectáculo de los hielos en el glaciar santacruceño. Si perseguimos el rastro de las imágenes que constituyen la memoria visual de la estepa, no nos encontramos con pintores o fotógrafos que la hayan elevado estéticamente en el *mainstream* nacional. Las representaciones de la meseta no abundan en los museos: y si las hay, son escasas y definitivamente no alcanzan a configurar un corpus potente y visible. La meseta puede pensarse entonces a partir de dos

7 Guasch (2010) ha señalado que “Tony Smith (...) en 1966 subrayó el potencial estético del paisaje norteamericano, un paisaje con escasas connotaciones culturales” (p. 52), lo cual permite pensar en otra diferencia entre el Earth Art, situado en un territorio ahistórico, y las propuestas de Sacchi. En este texto propongo justamente atender a la densa trama histórica del territorio patagónico como una capa de sentido para analizar las producciones de lugar específico de la artista neuquina.

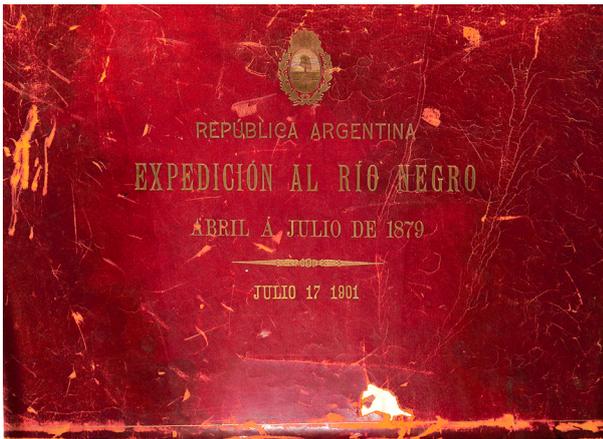


Imagen 6: Pozzo, A. (1879, abril-junio). *Expedición al Río Negro* [tapa del álbum e índice de fotografías]. Río Negro, Argentina.

extremos: por un lado, en torno a las representaciones del arte contemporáneo que insisten en volver a ver el territorio que habitamos –una tendencia en la cual se inscribe la obra de Sacchi–; y por otro, imágenes del pasado que oscilan en una compleja tensión entre lo estético y lo político.

Es así que al pensar en los orígenes visuales de la región norpatagónica, resuenan memorias de un territorio que ha sido poseído, saqueado, parcelado, vendido y revendido como consecuencia de los procesos de organización del joven Estado argentino, un capítulo de la historia de la Patagonia que no tiene clausura. En cambio, una memoria visual del territorio precolonial resulta espectral, apenas divisible hoy en las imágenes que sobreviven en los nombres de ciertos lugares e hitos geográficos⁸.

8 Por medio del análisis de la cartografía austral, Carla Lois (2010) ha analizado la toponimia de la Patagonia desentramando la naturaleza de los nombres dados por los pueblos originarios a los sitios que habitaban y cotejándolos con los nombres dados por los representantes del Estado Nacional en distintas etapas que van desde la exclusión de la Patagonia del territorio nacional hasta su anexión al Estado y su provincialización. En este análisis se expone la diferencia entre nombres elaborados a la distancia, desde un escritorio en Buenos Aires, y nombres que reflejan la experiencia de los lugares, originados en la observación

En esta genealogía visual de la meseta, emerge la fotografía como un recurso que la técnica ha brindado al colonizador: una máquina de registrar con fidelidad y “objetividad” el territorio a civilizar (Risso, 2012, p. 3). En este sentido, resultan destacables dos corpus de fotografías realizadas en el marco de la denominada Conquista del Desierto a fines del siglo XIX. Por un lado, la “Expedición al Río Negro” –comandada por el entonces General Julio Argentino Roca– fue asistida por los fotógrafos Juan Antonio Pozzo y su ayudante Alfredo Bracco, quienes realizaron capturas de la meseta y otros paisajes de la norpatagonia, editadas en el álbum *Álbum de vistas. Expedición al Río Negro. Abril a Julio 1879* (Imagen 6). Estas imágenes son la bitácora visual de la ofensiva bélica: hay registros del ejército, de los mapuches, de las caravanas; pero en relación a lo que nos interesa destaca el registro del territorio subyacente en la serie.

Por otro lado, se encuentran las tomas de Encina, Moreno y Cía. (1882) realizadas también

de la forma del terreno, el color de las aguas, u otros aspectos de naturaleza morfológica.

en el marco de una campaña estatal, comisionada por el ahora presidente Julio A. Roca: La “Campaña de los Andes” (1882-1883). En esta oportunidad se registró el territorio comprendido entre la cordillera y los ríos Negro y Limay. Los topógrafos e ingenieros encargados del relevamiento territorial –Carlos Encina y Edgardo Moreno– expusieron la necesidad de complementar su trabajo con la inclusión de la fotografía. Pedro Morelli estuvo a cargo de realizar esta tarea. Esta serie produce un gran número de registros del territorio vacío, despojado ya de sus habitantes.

Si bien en la literatura, desde principios de siglo XIX, abundaba una imagen de los territorios australes como deshabitados (Tell, 2017), estos álbumes fueron un recurso más para la construcción del imaginario de la Patagonia; el argumento que permitió justificar la toma de estas tierras y su adición al Estado argentino, descrito como un vasto campo, extensísimo y vacante. Un territorio *desierto*:

conquistar el desierto significaba a la vez garantizar el triunfo del progreso y la cultura sobre la barbarie. La figuración de la pampa y la estepa patagónica como desierto implicaba una idea de vacío, más pensado en términos culturales que materiales; un espacio habitado por poblaciones sin valor, juicio que se traducía en muchos discursos de la época en la propuesta explícita del exterminio como solución del «problema indígena». Esa construcción simbólica del desierto a ocupar se vio reafirmada por una profusa literatura, y de manera muy especial por el uso de la fotografía (Sánchez, 2017, p. 90).

Como señala Tell (2017), estos dos corpus se diferencian porque el primero –realizado en la



Imagen 7: Pozzo, A. (1879, abril-junio). *Expedición al Río Negro* [p. 48]. Río Negro, Argentina. El ejército marchando en columna.

“Expedición al Río Negro”– tuvo como principal objetivo registrar a los protagonistas de la avanzada bélica en su recorrido. Mientras que el segundo tuvo un perfil científico-económico, ya que la premisa fue registrar los recursos naturales del territorio conquistado. Pero, aun así, en ambos se destaca la inmensidad de la región por medio de la relación con lo humano exhibida por la escala.

Respecto a este recurso, afirma Julio Risso (2012) que (Imagen 7):

en el privilegiado encuadramiento horizontal del conjunto fotográfico tomado por Pozzo, el Desierto se nos presenta dominante y vaciado casi por completo de rostros nítidos o simplemente visibles. Los sujetos aparecen así como sombras grisáceas o simples volúmenes corpóreos desrostrificados que se insinúan desde la lejanía (pp. 6-7).

En la misma línea, pero en relación con el álbum de Moreno y Encina, Marta Penhos (2016) ha observado distintos tipos de tomas destacando la dimensión retórica inherente a la relación hombre-naturaleza:

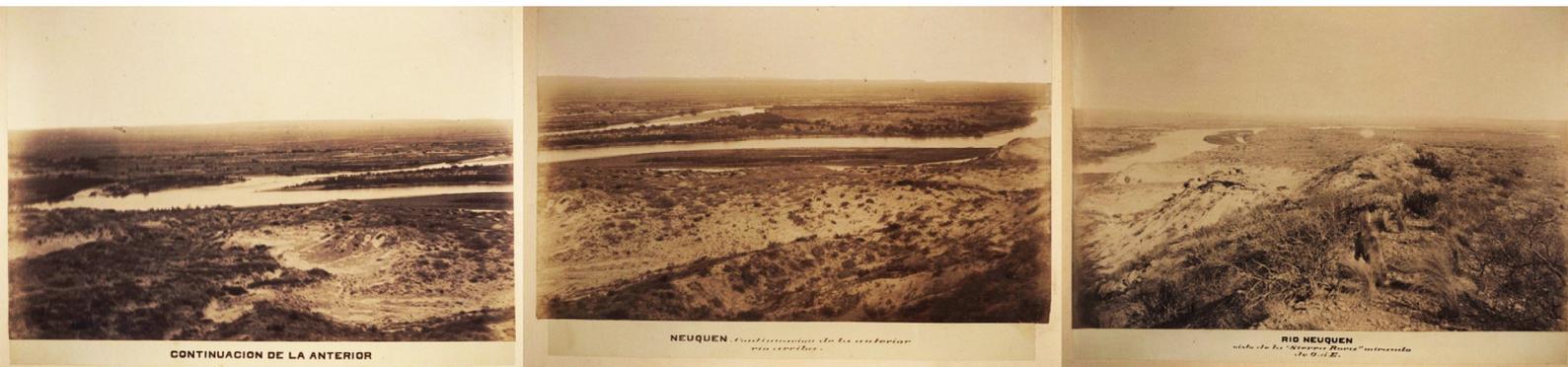


Imagen 8: Encina, Moreno y Cía (1883). Vistas fotográficas del Territorio Nacional del Limay y Neuquén. Tomo I [pp. 46- 48 (continuación de la anterior)]. Río Negro, Argentina.

las fotografías consideradas, deudoras de los modelos pictóricos de la vista y el panorama, realizan la operación de inventar espacios caracterizados por su gran tamaño y por su carácter natural, esto último enfatizado también por el contraste respecto de lo humano (p. 76).

Pero en una amplia mayoría de tomas, se omite incluso la presencia humana y las fotografías solo capturan vistas del territorio; la extensión espacial es tal que se recurre a la toma de fotografías secuenciadas de un mismo horizonte, emulando una vista panorámica (Imagen 8).

El conjunto de imágenes referidas podría ser pensado como el primer antecedente de alto impacto de un registro estético del territorio norpatagónico, pero es necesario atender a sus propósitos. Por un lado, debemos advertir que las intenciones originales no son estéticas. Mientras Pozzo documentaba la campaña como un modo de glorificar el avance militar, Moreno y Encina usaban la fotografía como una herramienta visual que soportaba los objetivos que se les había encomendado: medir, registrar, cartografiar el vasto territorio que se anexaba al Estado Nacional (Tell, 2017). Sin embargo, como

afirma Penhos (2016), en estas últimas intenciones subyace una mirada estetizante del paisaje, deudora de registros visuales como el panorama o la vista que se traspolan a la región que se quiere representar. Estos registros resultan de filiaciones entre recursos estéticos y científicos que –aun cuando ya existían límites entre objetos y métodos de estudio de sendas áreas del conocimiento– conservaban una relación estrecha bajo la influencia de Alexander Von Humboldt (Penhos, 2016). Es así que paisajes precedentes y modos de representación migrados desde otros territorios sustentan los modos de mirar y construir este nuevo paisaje, donde una división tajante entre imágenes científicas e imágenes estéticas no resulta posible.

Respecto a la potencia de estas representaciones como textos discursivos en el relato del nuevo paisaje patagónico, Carlos Masotta (2008) ha destacado que son los que por primera vez hacen visible la región a los ojos de los habitantes de Buenos Aires:

La empresa es fundacional pues con anterioridad a 1879 no se contaba con imágenes fotográficas de los territorios al sur del río Colorado y, si algunas existían, no eran numerosas ni

de fácil acceso como lo comenzaron a ser a partir de aquella conquista. Así, las primeras fotografías de la Patagonia formaron parte del proceso de anexión de ese territorio a la soberanía del Estado Nacional Argentino (p. 3).

Masotta destaca el rol que estas fotografías tuvieron como un medio de propaganda estatal. El consumo burgués de estos dispositivos por medio de ediciones de lujo evidencia que las fotografías efectivamente tuvieron una vida y circulación que contribuyeron desde la visualidad a la configuración de un paisaje patagónico.

Este corpus visual, que subyace en la memoria de la norpatagonia, se torna entonces axial al pensar en los orígenes del paisaje de la región, y un antecedente valioso que nos permite situar la mirada que Julieta Sacchi exhibe por medio de sus propuestas artísticas. Los registros decimonónicos –enhebrados por un *locus* de enunciación foráneo y subjetivante– colisionan con una obra que no evade la aridez y la extensión del territorio, pero que lo exhibe desde adentro. Las convocatorias de Sacchi invitan a los residentes de la norpatagonia a rehabilitar la meseta en su faz más desértica, pero desde una sensibilidad singular: la de quienes han vivido y recorrido el desierto y reconocen el olor de la jarilla, las texturas del terreno, el sonido del viento, la cromática de sus piedras.

En *Museo meseta*, el desierto habitado – casi un oxímoron– se hace posible. Pero no como una excepción sino como un acontecimiento, porque la meseta, la barda, el valle, y todas las variables de la región, ya son paisaje para

quienes lo habitamos; a pesar de la ausencia de una escuela pictórica que lo haya construido y a pesar de la insistencia de la fotografía turística en erigir paisajes solo allí donde replican categorías importadas y previamente legitimadas, como la costa marina o la cordillera.

Es por ello que al pensar en Roger (2014) y en la artealización emerge la duda: ¿qué otros procesos pueden tornar paisaje una región o un lugar cuando el arte en sus formas más canónicas no acontece? Es el caso de las periferias donde las escuelas de arte, los museos y las galerías no llegan (o peor aún llegan a replicar imágenes foráneas), pero donde aun así ciertos lugares se siguen percibiendo desde una auténtica *aisthesis*⁹ que supera incluso los límites sensoriales que propone la estética europea, porque aquí el paisaje es visual, pero también sonoro, olfativo y táctil¹⁰.

Museo Meseta nos permite pensar en el paisaje de la estepa desplazando preceptos antiquilados. Así, la noción de *desierto* puede deconstruirse y resignificarse desde una mirada situada. El término presenta entonces la posibilidad de desprenderse de imaginarios estandarizados –un *collage* de dunas de arena y palmeras– y de

9 Walter Mignolo (2010) ha recuperado el origen de dicho término contrastándolo con la posterior elaboración europea de la estética como disciplina. Así, mientras el término *aisthesis* se refería originalmente a la percepción sensorial, la estética se constituye como una disciplina que recorta de este espectro de lo sensible aquellas experiencias relacionadas con la belleza y específicamente en relación con el arte.

10 Respecto a la jerarquización de lo sensible operada al interior de la estética, Pedro Pablo Gómez (2010) ha destacado la influencia de las consecuencias que dicha taxonomía tendría en la constitución de un régimen epistemológico que subordina ciertos sentidos al plano de lo físico, minorizados con respecto a otros propios de un sentir espiritual y elevado.

significados retóricos impuestos por narrativas coloniales. Una nueva imagen del desierto emerge en el espectro de lo imaginable, y por lo tanto, accede al terreno de lo real.

Desentramar los procesos que han configurado la contemplación estética de la meseta norpatagónica desde adentro es una tarea pendiente que tenemos quienes la habitamos; una tarea no libre de complejidades y contradicciones –algunas de ellas manifiestas en la obra de Julieta Sacchi– y que requiere de abordajes desde múltiples disciplinas, puesto que los límites de una estética pura como la planteada por Roger (2014) resulta evidentemente insuficiente. Los abordajes de la antropología, la geografía cultural y la geografía humana (Nogué, 1985) resultan sumamente valiosos en este sentido, porque permiten reflexionar en torno a la dimensión social inherente a la construcción cultural de los paisajes más allá de la simplificación que Roger despliega en torno al lugar central del arte en estos procesos. Al mismo tiempo, un abordaje que atienda a las operaciones de construcción de paisajes permite revisar las categorizaciones estéticas que clasifican paisajes en forma jerárquica (Nogué, 2010) y desmontar la colonialidad estética que trama el proyecto de la modernidad (Gómez, 2010). Estas exploraciones están en tratamiento tanto por medio de la investigación

como desde la producción artística; este trabajo solo tiene como objetivo plantear algunas líneas de acceso a la problemática planteada como una contribución al desarrollo de dichos procesos.



Cómo citar este artículo:

Cabrera, G. J. (2021). La meseta como paisaje. Emancipación sensible del territorio norpatagónico en la obra de Julieta Sacchi. *Artículo Revista*, (7). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/34549>

Referencias

- Giunta, A. (2020). *Contra el canon. El arte contemporáneo en un mundo sin centro*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gómez, P. P. (2010). La paradoja del fin del colonialismo y la permanencia de la colonialidad. *Revista Calle 14*, (4)4, pp. 26-39. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1225>.
- Guasch, A. M. (2010). *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza Editorial.
- Krauss, R. E. (2002). La escultura en el campo expandido. En H. Foster (Coord.), *La posmodernidad* (pp. 59-74). Barcelona: Kairós.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Lois, C. (2010). Paisajes toponímicos. la potencia visual de los toponímicos y el imaginario geográfico sobre la Patagonia en la segunda mitad del siglo XIX. En F. R. Oliveira y H. Mendoza Vargas (Coords.), *Mapas de la mitad del mundo. La cartografía y la construcción territorial de los espacios americanos. Siglos XVI al XIX* (pp. 317-34). Lisboa/Ciudad de México: Centro de Estudios Geográficos, Universidad de Lisboa e Instituto de Geografía, UNAM.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*. Madrid: Ediciones Akal.
- Masotta, C. (2008). *Frankenstein en la Patagonia. Imaginación arqueológica y territorio en las primeras fotografías de la región*. VII Jornadas de Arqueología de la Patagonia. Sociedad Argentina de Antropología (SAA) e Instituto Nacional de Antropología

y Pensamiento Latinoamericano (INAPL, Secretaría de Cultura de la Nación). Ushuaia, Argentina.

Mignolo, W. (2010). Aisthesis decolonial. *Revista Calle 14*, (4), pp. 11-25. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1224/1634>.

Nogué, J. (1985). Geografía humanista y paisaje. *Anales de geografía de la Universidad Complutense*, (5), pp. 93-107.

Nogué, J. (2010). El retorno al paisaje. *Enrahonar*, (45), pp. 123-136. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://revistes.uab.cat/enrahonar/article/view/v45-nogue>.

Penhos, M. (2016). Las fotografías del Álbum de Encina Moreno y Cía (1883) y la construcción de la Patagonia como espacio geográfico y paisaje. *Huellas. Búsquedas en Artes y Diseño*, (9), pp. 65-80. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://bdigital.uncu.edu.ar/8707>.

Ribas, D. (2015). SITE SPECIFIC: algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica. *Revista Farol*, 9(9), 31-48. <https://doi.org/10.47456/rf.v1i9.11360>

Risso, J. L. (2012). *Estado Nación, Conquista del Desierto e imágenes de(l) nos-otros. Una propuesta de lectura sobre (re)presentaciones identitarias en Argentina*. Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos. Universidad Nacional de Cuyo Mendoza. Mendoza, Argentina.

Roger, A. (2014). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca nueva.

Sánchez, F. M. (2017). La construcción visual de la nación y sus otros. Imágenes y alteridades en la Patagonia Argentina. *Memoria y Sociedad*, (21)43, pp. 86-103. Recuperado el 2021, 5 de julio de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6365648>.

Tell, V. (2017). Sombras (y opacidades) de la fotografía en las campañas de 1879 y 1882-83. En M. I. Rodríguez y J. E. Vezub (Coords.), *Patrimonios Visuales Patagónicos. Territorios y sociedades. Edición sobre el acervo patrimonial del Museo Roca: los álbumes fotográficos de Antonio Pozzo y Encina, Moreno y Cía.* (pp. 31-48). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación. Recuperado el 2021, 5 de julio de https://issuu.com/minculturaar/docs/pvp_completo.

Biografía

Gustavo Javier Cabrera

AUTOR

Profesor de Artes Plásticas (INSA) y Especialista en Producción de Textos Críticos y de Difusión Mediática de las Artes (UNA). Cursa el Doctorado en Artes de la UNC como becario del CONICET. Investiga en la Universidad Nacional de Río Negro. Integra *PH. Plataforma Horizontal. Laboratorio de estéticas contemporáneas*. Sus producciones versan sobre la potencia política del dibujo en el arte contemporáneo.



Gustavo Javier Cabrera

CONTACTO:

gjcabrera@unrn.edu.ar