

MIRADA  
MEMORIA  
TERRITORIO

Desplazamientos  
epistémicos, estéticos y patrimoniales en

Alejandra Reyero  
Luciana Sudar Klappenbach  
Cleopatra Barrios  
coordinadoras



L  
A  
T  
I  
N  
O  
A  
M  
E  
R  
I  
C  
A

Mirada, memoria y territorio : desplazamientos epistémicos, estéticos y patrimoniales en Latinoamérica / Alejandra Reyero ... [et al.]; compilado por Alejandra Reyero ; Luciana Sudar Klappenbach ; Cleopatra Barrios Cristaldo. - 1a ed compendiada. - Resistencia : Instituto de Investigaciones Geohistóricas, 2021.  
Libro digital, DXReader

Archivo Digital: descarga y online  
ISBN 978-987-4450-11-1

1. Memoria. 2. Patrimonio Cultural. 3. Identidad Cultural. I. Reyero, Alejandra, comp. II. Sudar Klappenbach, Luciana, comp. III. Barrios Cristaldo, Cleopatra, comp.  
CDD 306.098

© Copyright by IIGHI, junio de 2021

ISBN 978-987-4450-11-1

Hecho el depósito que marca la Ley 11.723.

Editorial del Instituto de Investigaciones Geohistóricas  
Av. Castelli 930, 3500, Resistencia, Chaco, Argentina

Diseño y Maquetación: Cristian Roberto Toullieux

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del copyright. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

ISBN 978-987-4450-11-1



# Nación e identidad como el *entre-lugar* del arte contemporáneo. Operaciones intermediales en la deconstrucción de mitos fundacionales argentinos

ALEJANDRA REYERO

El Estado es la suma de sus imágenes<sup>195</sup>.

Es necesario (...) que la frontera esté siempre ahí y sin embargo ya haya sido cruzada (Rancière, 2011: 62)

El texto aborda las tentativas de deconstrucción de ciertos mitos visuales fundacionales argentinos en prácticas intermediales producidas en el contexto artístico contemporáneo. Prácticas que replantean el estereotipo de las alteridades en una obra paradigmática de la iconografía pictórica argentina: *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle (1892).

A través de distintas estrategias, artistas como Leonel Luna (*La vuelta del malón*, 2001), Marcos López (*Cautiva*, 2000 - *Ser Nacional*, 2016), Verena Melgarejo Weinandt (*La vuelta de la malona*, 2014) y Claudia Fontes (*El problema del caballo*, 2017) libran disputas políticas, deponen regímenes escópicos (Jay, 2003)<sup>196</sup> y articulan una nueva ética de la mirada a partir de la obra decimonónica. El recurso de la cita, la apropiación, la parodia y las potencialidades técnico - formales y conceptuales de la puesta en escena, el montaje, el retoque digital, la manipulación, la intervenciones e integración de la imagen pictórica a otros medios y dispositivos como la fotografía, la instalación, el video y la performance, les permiten discutir las implicancias colonialistas de la obra pictórica, como un problema epistémico y estético actual. Esto es: tensar de modo resistente y por medio de audaces metáforas, la densidad icónico - política de la obra pictórica.

195 Federico Atehortúa Arteaga, *Pirotecnia*, largometraje documental, 2019.

196 El autor entiende dicho término como "la particular mirada que cada época histórica construye". Esto es: un modo singular de interpretar y orientar el conocimiento en base a "un particular comportamiento de la percepción visual" (Jay 2003: 221).

En tal sentido proponen operaciones de transescritura sobre el contenido de la obra, ya que o bien imitan –reproducen– simulan algún aspecto de la misma o bien lo transforman, diferenciándose mediante el anclaje en una nueva representación – ficción – que expande la obra original o un fragmento de ella, hacia un nuevo medio. A su vez, la visión irónica sobre el estatuto del arte planteada por estos artistas socava las precondiciones políticas subyacentes en las formas de producción tradicionales, e invita a repensar por un lado, la construcción de la otredad en el contexto contemporáneo desde un reposicionamiento que perturba la mirada hegemónica y el ideal de nación blanca, heteropatriarcal, moderna y eurocentrada sobre la que se configuró el mito del arte y la identidad argentina.

Por otro lado, tales apuestas desarticulan el tratamiento de la cultura visual –entendida en términos de Evans y Hall (2016:100)– como las combinaciones particulares e históricamente específicas de significados y sujetos a partir de las cuales se organizan estructuras particulares para la mirada. En función de las transformaciones experimentadas por la tecnología y la comunicación posmedial contemporánea<sup>197</sup>; las producciones de las que nos ocupamos aquí, desmantelan las cualidades de la experiencia de la visualidad ligadas al soporte, el sentido, la autoría y con ellas las construcciones de *verdad, memoria e identidad*. De esta forma, reafirman la valencia de la imagen como “un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell, 2009: 23).

Tales operaciones de desmontaje resultan así centrales a la práctica intermedial, ya que bordean los contornos entre medios, materialidades, géneros, lenguajes, disciplinas artísticas desdibujando sus límites. La intermedialidad es entendida aquí –en sentido amplio– como la *referencia*, la *combinación*, y la *transposición* entre medios (Gil González y Pardo, 2018). A su vez, responden en términos generales a la operación de *transmedialidad* “entendida como trasvase no sólo de obras sino también de materiales argumentales, o incluso repertorios y patrones narrativos, entre

<sup>197</sup> Analizadas entre otros, por autores como Nicholas Mirzoeff (2003) y Joan Fontcuberta (2016).

diferentes medios (...) La transmedialidad exige por tanto obras diferentes en medios también diferentes, unidas por vínculos argumentales o actanciales directos” (Gil González y Pardo, 2018:32). Esta última idea, vuelve necesaria una ampliación de la categoría intermedial para referirnos a aquellas relaciones y trasvases de otra índole —en este caso histórica, política e ideológica— habidas entre distintos medios artísticos en diferentes contextos socioculturales (Gil González y Pardo, 2018:34).

En términos metodológicos analizamos las propuestas de los artistas mencionados a partir de una lectura basada en lo que Fontcuberta denominada *estética del acceso*. Dicha noción opera como categoría analítica en tanto la experiencia de la visualidad es entendida como “producto de la nueva conciencia autoral”, fruto de la equivalencia entre *creación y prescripción* y de las estrategias “apropiacionistas” de *acumulación y reciclaje*<sup>198</sup>.

El texto se organiza en cinco partes. La primera aborda de forma tangencial, el contexto de producción de la obra pictórica a partir de la cual se abren las relaciones intermediales en el contexto artístico actual. El objetivo de este primer apartado es referir aspectos históricos sobre los cuales giran las operaciones intermediales de los artistas contemporáneos. Categorías como *imaginario, nación e identidad* resultan en tal sentido decisivas para situar y enmarcar las prácticas artísticas sobre las que nos concentramos después. En este contexto consideramos las discusiones acerca de los vínculos problemáticos entre *arte y política* recuperando los aportes de García (2017), en particular su interrogación sobre las evidencias sensibles de ambas dimensiones, a través de la “experimentación con las formas no lineales ni historicistas de la historia” (2017:11) que la *imaginación* habilita.

Las demás partes del escrito se centran respectivamente en los vínculos entre la obra decimonónica y su resignificación contemporánea a partir del abordaje de

198 La “prescripción de sentido” plantea un nuevo modelo de autoría que disuelve las nociones de originalidad y propiedad. La “usurpación autoral” y la “desposesión artística” transforma la figura del artista en prescriptor. El valor ya no está en quién hace o dónde surgen las imágenes, sino dónde circulan y cómo se gestionan nuevas funciones. De allí la resemantización de su estatuto inicial, no importa en manos de quien está la imagen, sino a qué contexto ha quedado desplazada y qué nuevo sentido ha adquirido como consecuencia de ese desplazamiento (Fontcuberta, 2016: 55,59).

las obras de Leonel Luna, Marcos López, Claudia Fontes, Verena y Melgarejo Weinandt. La intención de estos apartados es “iluminar cada uno de los medios a partir de su especificidad material” –en términos de Cornago (2005:133, 12)– no sólo para “discutir los préstamos entre unas y otras obras”–concebidas como productos acabados, sino para advertir su dimensión intermedial. Es decir, las formas de funcionamiento de ciertas prácticas artísticas que se acercan a los procedimientos característicos de otras, para –en este caso– deconstruir el sistema de representación y por tanto de jerarquización social, política, estética de *La vuelta del malón*. Nos interesan en este sentido, las operaciones críticas sobre los clichés iconográficos nacionales que ciertos artistas contemporáneos plantean.

Ello supone, en términos generales y sin ánimos de abarcar la amplitud y complejidad de los debates en torno a estas cuestiones, atender a los modos contemporáneos en los que el estatuto de una obra clave de la iconografía nacional se ve afectado por los procesos de la era de la diáspora y la interconexión global. Entre la serie de acontecimientos que propician el pasaje hacia esta nueva era, Mirzoeff (2003) destaca la aparición de programas como el *photoshop*; el surgimiento de la cámara digital diseñada para permitir la manipulación de la imagen en el ordenador; internet y el envío y reenvío de imágenes manipulables; múltiples experiencias de convergencia mediática entre el arte, la comunicación, entre otros.

Esta condición mediática propicia un juego entre recurrencia, variación y desaparición de sentido sobre las imágenes, que afecta tanto su uso cada vez más universal y cotidiano como su estatuto artístico (Carlón, 2014, 2010). Siguiendo a Fontcuberta, este panorama nos convoca por un lado a pensar alternativas de “ecología visual” frente a la “polución icónica”; la sobreexposición, la banalización, la obscenidad de lo real y las ilusiones de la representación a través de la saturación de píxeles<sup>199</sup>. Pero por otro, nos invita a reflexionar sobre los modos en que los proyec-

199 En cada uno de los casos de los que nos ocuparemos, el contexto digital afecta tanto la producción de las obras, como su difusión, circulación y recirculación contemporánea. Todas las obras que citan la obra pictórica paradigmática del siglo XIX, circulan en la web (en los sitios personales de los y las artistas, como en los sitios institucionales donde se llevan

tos artísticos individuales, colectivos, institucionales, se enfrentan a los desafíos que supone la construcción visual regida por la lógica del montaje y las intervenciones intermediales (Fontcuberta, 2016).

En tal sentido, recuperamos –desde la perspectiva de los “estudios visuales”– el debate en torno al poder de las imágenes; o dicho en términos de Mitchell (2016: 57) “la dialéctica del poder y el deseo en las relaciones con las imágenes”. Esto es: la tensión entre la condena de su consideración como herramienta al servicio de las estructuras de poder y su reivindicación como “organismo vivo”, como “configuración de visibilidad” capaz de imponer sus propios deseos por fuera de los condicionamientos de quienes la producen según determinados intereses. En el marco de esta discusión recurrimos a los aportes de Rancière (2016:75-88), y su consideración acerca de los alcances de la demolición crítica de la cultura visual y los regímenes visibilidad a partir del desplazamiento desde lo que las imágenes *pueden* hacia lo que ellas *quieren*.

La hipótesis de partida sostiene que las prácticas artísticas contemporáneas actualizan los debates sobre las implicancias colonialistas de ciertas iconografías nacionales. Abren una zona paradójica de desencuentros, reiteraciones pero también diferencias, en la que se juega una reflexión situada sobre la fragilidad de ciertas imágenes en la legitimación de los relatos históricos. Los límites difusos entre un medio artístico y otro, entre un procedimiento, un ejercicio ético – político de experimentación artística y otra, un artificio ideológico y otro, subrayan la pregunta acerca del orden a partir del cual pensamos, vemos, interrogamos, acechamos o rechazamos las imágenes. Reabren la pregunta sobre el tipo de conocimiento al que puede dar lugar la imagen; el tipo de contribución que es capaz de aportar ese “conocimiento *por* la imagen”. O dicho de otro modo, el trenzado entre opacidad y transparencia, entre densidad y superficie que se trama cuando –en términos de Didi Huberman (2013, 2008)– las imágenes tocan lo real y toman posición.

---

a cabo exposiciones contemporáneas de las que participan). Las imágenes que adjuntamos a este texto corresponden a reproducciones tomadas de algunos de estos sitios.

## I.

Siguiendo a Bertoni (en Giordano, 2009) la construcción de la nacionalidad argentina puede ser abordada teniendo en cuenta los itinerarios políticos y culturales que hicieron emerger dos momentos significativos fechados alrededor de 1810 y 1880 respectivamente. En el marco del primer período, la nacionalidad estaba vinculada a la creación y consolidación de un Estado independiente y en el segundo, al contexto de la política liberal impulsado por Europa, asociado a la afluencia de inmigración masiva en nuestro territorio y al inicio de una nueva etapa en la formación de las naciones latinoamericanas. “Ello derivó en dos posturas contrapuestas: un cosmopolitismo partidario de una actitud inclusiva que partía de la heterogeneidad del cuerpo social y un nacionalismo que se oponía a esta inclusión, postulando la homogeneidad cultural y la ‘raza’ nacional” (Bertoni, en Giordano, 2009: 1284).

En el afán por definir una identidad colectiva, el nacionalismo artístico emprendió un camino “oficial” y otro “no oficial”. El primero buscó retratar los héroes del proceso de emancipación e independencia en pos de conformar los archivos visuales de los hechos históricos que devinieron hitos del origen de la Nación. Para ello se suscitaron encargos específicos para recordar a quienes valía la pena configurar como referentes morales, políticos y militares. Por otro lado, el “nacionalismo no oficial” halló su máxima expresión en la obra de artistas viajeros que vieron en el paisaje y las costumbres locales, los principales focos de interés para condensar visualmente la identidad argentina.

Esta última vertiente respondió a un nacionalismo ligado a la concepción de unificación del territorio que buscó arrasar aquellas zonas en poder de los indígenas que el Estado calificó como “desierto” o “espacio vacío”<sup>200</sup>. La figura del ombú, las escenas camperas y los itinerarios de cruce, resultan los principales tópicos de

200 “El hecho de pensar e imaginar el desierto constituyó una de las tantas prácticas que operaron en la sociedad, la ciencia y la política argentina para justificar la necesidad de poblar ese espacio ‘vacío’ (de ‘civilización’): este pensar e imaginar legitimó entonces las prácticas para cristianizar o luchar contra los pobladores de ese desierto –los indígenas– y su ocupación progresiva con inmigrantes. Esta construcción fue paulatina a lo largo del siglo XIX” (Giordano, 2009: 74o).



las representaciones icónicas de dicho movimiento. La pampa, ese espacio natural inconmensurable era el lugar donde se dirimía la constitución de la Nación. Fuerzas sociales, políticas, ideológicas hegemónicas pujaban por imponer un modelo de civilización que desterrara la barbarie representada por gauchos e indígenas. “El escenario era el “desierto” y sus ocupantes (gauchos e indígenas) simbolizaban el discurso oficial de civilización-barbarie que la generación del ochenta tomó como eje para la ocupación y conquista armada del desierto” (Giordano, 2009: 1285).

Siguiendo a Cangi, el límite y el espacio interiorizado conforman así la historia de la nación como “lugar de pertenencia simbólica a un territorio del habitar, a unos gestos, nombres y lenguas que unen sitio y fundación” (2018: 142). Surge entonces el relato que se funda en el mito, ese “que permite hacer de la tierra el territorio. Y esa fabulación oscila entre la autoctonía y la fundación que permiten diferenciar al extranjero del originario” (2018:143).

Producto de la invención, la nación argentina se construye como tal a partir de las representaciones que la sociedad de entonces elaboró y con las cuales se concedieron una identidad. Estos imaginarios respondieron a intereses precisos y estrecharon relaciones concomitantes al poder político legitimándolo y produciendo modelos formadores para sus habitantes.

En términos de Baczkó (1991:8) “estas representaciones de la realidad social (...), inventadas y elaboradas con materiales tomados del caudal simbólico, tienen (...) su impacto variable sobre las mentalidades y los comportamientos colectivos, en las múltiples funciones que ejercen en la vida social”.

Siguiendo a Anderson (1993), la nación es una construcción social, cultural, histórica, conceptual y colectivamente imaginada. Es un ente moderno, producto de una contingencia histórica precisa. Pero a la vez, dinámica y artificial, ya que responde a los procesos afectivos y efectivos de las comunidades involucradas. Las representaciones colectivas elaboradas intersubjetivamente intervienen mediante

recortes, negaciones, omisiones y olvidos con los que imaginan una comunidad, limitada y soberana. Y son estas representaciones hegemónicas, o en palabras de Segato (2007) “las formaciones nacionales de alteridad”, las que producen realidades, definen jerarquías étnicas y raciales, cristalizan divisiones.

Frontera, soberanía, territorio, desierto, patria. Nación, Estado, identidad. Todos estos tópicos se conjugan explícitamente en *La vuelta del malón*, de Ángel Della Valle. Celebrada como la “primera obra de arte genuinamente nacional” desde el momento de su primera exhibición en la vidriera de un negocio de la calle Florida (la ferretería y pinturería de Nocetti y Repetto) en 1892. Fue realizada con el expreso propósito de ser enviada a la Exposición Universal con que se celebraría en Chicago el cuarto centenario de la llegada de Colón a América. Es decir, el inicio del proceso de colonización americana<sup>201</sup>.

La obra fue pensada y solicitada poco tiempo después de la “pacificación del desierto” –es decir, una vez exterminadas las etnias que intentaron resistir el avance capitalista–. De allí que constituya la imagen de la barbarie a extirpar, que celebre iconográficamente la modernidad triunfante a la vez que advierta sobre los peligros de un retorno del pasado (Duprat, 2017). La pintura “narra” lo que habría sucedido si la población indígena no hubiera sido asesinada por el ataque militar de “La Campaña del desierto”. Esta población es representada como peligrosa y salvaje en los confines de la inmensidad pampeana. La obra sintetiza el discurso oficial de “salvajismo vs. civilización”, encontrando visualmente los elementos legitimadores de ese discurso y de la acción armada contra el indígena, convertido en el depositario de los males que suceden en la pampa<sup>202</sup>.

201 La obra fue exhibida nuevamente en Buenos Aires ese mismo año en la exposición preliminar del envío a Chicago y al regreso se exhibió nuevamente en Buenos Aires, en el segundo Salón del Ateneo en 1894. Laura Malosetti Costa, comentario a *La vuelta del malón*. Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes, reservorio digital, en <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/6297>, acceso 24 de julio de 2020.

202 En términos de Laura Malosetti Costa y Marta Penhos (1991:197). “Durante el siglo XIX el paisaje pampeano constituyó un todo inescindible con el drama que se desarrollaba en él. Este, que podría resumirse con el drama de la conquista presenta dos aspectos: uno consiste en la epopeya cotidiana de atravesar y poblar el desierto. Los ranchos, las carreteras señalan las proezas de la presencia humana en esas soledades. El otro es el enfrentamiento con el indio por la posesión de la tierra”.

Sobrevivientes atávicos de una era que anuncia su extinción, los indios han devastado las últimas poblaciones en la frontera huyendo a caballo tras haber profanado una iglesia. Vuelven con sus "recompensas": una cautiva blanca, semidesnuda, cabezas cortadas, cálices, braseros y cruces como botines; dejando las llamas del territorio arrasado a sus espaldas<sup>203</sup>. El territorio refuerza así sus límites, el Estado argentino confirma así su soberanía, ampara su accionar, delimita sus dominios (Imagen 1).



Ángel Della Valle, *La vuelta del malón*, 1982, óleo sobre tela, 186,5 x 292 cm, Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

Mientras que el territorio es –siguiendo a Cangi– “siempre un principio de delimitación política arbitraria legitimado por un orden simbólico; la frontera en cambio es la experiencia de llevar al límite el espacio del desapego y de la errancia bajo la exposición paradójica de la libertad del sentido” (2018:143).

*La vuelta del malón* opera simbólicamente en el dominio del territorio, los y las artistas contemporáneos que la revisitan mediante múltiples referencias y operaciones intermediales, convergen en la zona intersticial de la frontera. Ese *entre-lugar*

<sup>203</sup> La escena parece inspirarse en otra obra fundacional del arte argentino, el texto literario *La cautiva*, de Esteban Echeverría.

que al decir de Cangi (2018:143) reubica el espacio en su límite, permitiendo experimentar los símiles y las paradojas que se abren al sentido-sinsentido. Allí, entre el arte, la política y la imaginación, se mueven, sitúan y desplazan las prácticas intermediales contemporáneas.

Al hacerlo, interrogan –en términos de García (2017:8)– sus propios límites, la porosidad de sus confines, la fractura y deslimitación de sus esferas de validez. Siguiendo al autor, la relación entre *arte y política* supone la pregunta por la *imaginación*. La imaginación es el “espaciamento mismo en el que las diferencias pueden ser planteadas (...) ese territorio en el que las diferencias y dicotomías pueden interrogarse y ponerse en cuestión, comenzando por el propio deslinde entre arte y política”. De este modo, las mitologías populares, las fantasías de masas (el inconsciente político de la historia) demanda una mirada aguda sobre “las retóricas de su inscripción siempre sintomática” (García, 2017:14). Y allí, la imaginación política despliega su dominio hacia lo imperceptible. Eso “que se abre a la vida de las imágenes y que escapa a la reflexividad del sujeto” (García, 2017:19-20).

## II.

Inscrita dentro de la lógica del collage fotográfico o fotomontaje, la propuesta Leonel Luna altera la iconografía histórica de la *La vuelta del malón*, mediante el uso del color y los encuadres singulares que dan cuenta de una premeditada composición fotográfica. Un montaje de escena y un manejo de los retratados se manifiestan en poses y gestos precisos, evidenciando el artificio del imaginario exotista sobre la nacionalidad argentina.

Al decir de Marta Penhos (2017), Leonel Luna abreva de las complejas singularidades del siglo XIX argentino, en cuyo seno se constituye el campo artístico nacional. En ese contexto confluyen –motivados por distintos pero igualmente

compatibles intereses— artistas extranjeros en busca de nuevos temas de inspiración y artistas locales formados en Europa, quienes en conjunto, asumen la apuesta de conformar un “arte nacional”.

Luna deconstruye ese imaginario a partir de fotografías de escenas montadas en el campo argentino que lo tienen como protagonista, para luego manipularlas digitalmente. El proceso de producción consiste en intervenir con planos de color las copias de los originales (grabados y pinturas), por un lado y en realizar fotografías que “reproducen” esos medios y dialogan con ellos, por otro. Para esto último, escenifica la situación formando parte de la situación narrada, luego realiza las tomas en cámara digital que posteriormente manipula en computadora, y finaliza con la impresión en tela o vinílico. Al respecto, Luna sostiene que “el arte digital es sólo una herramienta que le permite adentrarse en las posibilidades de la representación”; pensar los límites, alcances y consecuencias que supone el hecho de poner en contacto un medio y otro (un original con su “copia”, la “realidad” con la “imagen”, el “arte” con la “historia” (Isola, 2020).

El resultado tiene ese halo de la pintura y los grabados del género histórico. Muchos remiten directa o indirectamente a las escenas de Ángel Della Valle o a las representaciones de los artistas viajeros que construyeron, desde una mirada eminentemente romántica, moderna, europea y colonial, la primera iconografía de nuestro territorio.

A Luna le interesa explorar los componentes fantásticos depositados en esas imágenes configuradas como parte de los relatos épicos exotistas de viajeros y exploradores que recorrieron el suelo latinoamericano; pero especialmente, el poder que ellas tienen en el sostén y legitimación de un relato histórico, exponiendo sus mecanismos de producción<sup>204</sup>.

204 En este contexto y con dicho interés, realiza una serie de imágenes a partir del relato Tres años de cautividad entre los patagones del francés Auguste Guinnard, cautivo entre los indios patagones en 1856. Luna retoma los grabados que ilustraban aquel relato interpretando él mismo a cada uno de los indios fotografiados, galopando desnudo y atado a un caballo (como en La corrida de Mazeppa). Estas y otras imágenes como La vuelta del malón, fueron exhibidas como parte de

*La vuelta del malón* de Luna es una fotografía de 166 x130 cm impresa en vinílico, realizada junto a otras que también se inspiran en la iconografía pictórica nacional. En términos intermediales nos encontramos en el terreno de la *remedialidad* en general y ante el fenómeno de la cita, en particular. En cuanto a la primera (la *remedialidad*) porque asistimos a la presencia de un medio o varios, en otro medio. Un medio principal –en este caso la fotografía– acoge en su seno la presencia de otro como la *performance*, en el marco del cual se “escenifican” aspectos de la obra pictórica (Luna interpreta al indígena que en la composición original lleva en su caballo a la mujer cautiva). La performance es registrada fotográficamente y luego intervenida digitalmente hasta culminar en su impresión en el soporte plástico (Imagen 2).



Leonel Luna. *La vuelta del malón*, 2001, impresión s/vinyl, 166x130 cm. Reproducción obtenida de: <https://www.leonelluna.com.ar/esp%C3%B1ol/proyectos/august-guinnard/>

En términos específicos nos hallamos ante el fenómeno de la intermediación

la muestra August Guinnard / Tres Años en Cautiverio. Desventuras de un francés entre los Patagones, en el Centro cultural de España de Buenos Aires, en 2002.

en particular en la que una obra menciona – evoca, alude de manera ekfrástica, a través de los recursos de su propio código –en este caso el sensor eléctrico del registro fotográfico digital– el lenguaje o fragmento de otra obra (pictórica) anclada en *otro* medio – soporte y materialidad (óleo sobre tela).

Se produce entonces, en términos de Gil González y Pardo (2018), una operación de *intermediación* que cita o tematiza *La vuelta del malón*, y una operación de *remediación* que la representa o simula (en los actos, gestos, acciones performáticas de Luna representando al sujeto indígena de la obra pictórica). Advertimos la evocación mediática a través del caso más corriente de la imitación, en este caso de la estética de *La vuelta del malón* y asistimos más precisamente a fenómenos que aparecen “como-si”. Esto es: una propuesta que hace como si fuera otro medio o soporte (la escena representada – registrada en el soporte fotográfico *hace como si* fuera otro medio: un fragmento de la obra pictórica). Siguiendo Schmitter (2019), quien a su vez retoma los planteos de Irina Rajewsky, los fenómenos “como-si” forman parte de la *evocación* mediática, un caso intermedial donde un medio —aquí la fotografía— evoca parcialmente a otro (la pintura).

Las operaciones intermemdiales a través de las cuales Luna, desmonta los relatos hegemónicos que la iconografía pictórica nacional tramó como parte de las narrativas fundacionales argentinas, consisten entonces en la apropiación de imágenes de la tradición visual canónica y en su transgresión tanto cronológica como diegética sobre los hechos históricos allí narrados.

En términos de Bertúa (2020) “resultado de un estudio meticuloso de fuentes visuales, históricas y literarias, Luna se aboca a versionar, con medios fotográficos, escenas de la pintura histórica, para leerlas a la luz de la historia del presente. Sugere operación que conjuga dispositivos dotados de una historicidad propia, así como de formas específicas de representar y construir memoria”. La inclusión del propio Luna en la imagen contemporánea que resignifica la histórica, es una ten-

tativa de quebrar la rigidez de los roles que el imaginario iconográfico –sostenido a su vez sobre el imaginario social y político nacional– instauró y perpetuó hasta el hartazgo en diversas manifestaciones culturales.

Al decir de Malosetti Costa (2006:15), Luna parte, al igual que otros artistas contemporáneos<sup>205</sup>, de “una inclusión personal en aquellos cuadros consagrados y canónicos para avanzar con propuestas que resignifican los sentidos tradicionales (es el caso de la polaridad ‘civilización/barbarie’ en obras que retoman e invierten las connotaciones más habituales de malones, raptos y campañas militares al desierto)”, no sólo para parodiarlas o simplemente para legitimarse a sí mismo, sino para “reinventar la tradición”, desestabilizar estereotipos, desintegrar dicotomías, subvertir automatismos enquistados.

### III.

En 2016, y como parte de los festejos por el Bicentenario de la independencia argentina, Marcos López propuso una instalación y *work in progress* denominada *Ser Nacional*. La misma giró en torno al tópico *Identidad* y ocupó una sala completa en el sexto piso del Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires. La finalidad fue visitar y reversionar los estereotipos sociales de la argentinidad (Barrios y Reyero, 2020). Esta temática es recurrente en la obra de López y se encuentra en estrecha relación con sus series más reconocidas de la década de 1990: “Pop Latino” y en especial,

---

205 Entre ellos Alberto Passolini, quien plantea *Malona!* un acrílico sobre tela, de 260x450 cm que reivindica con humor el rol femenino en la historia de la pintura argentina. Si bien esta propuesta resulta sumamente interesante de examinar en términos de resignificación contemporánea, en esta oportunidad la descartamos por seleccionar otras donde se advierten más intensamente los cruces intermediales entre la obra pictórica decimonónica y los soportes y dispositivos contemporáneos. En estrecha relación con la propuesta de Luna, la obra de Alberto Passolini responde a relaciones de transducción e incluso la inversión o de bastardización de las prácticas artísticas contemporáneas. Sin embargo, no hay traspase de un medio a otro ya que nos encontramos ante una propuesta que se mantiene en el campo de lo pictórico. El autor no “trae” la obra pictórica decimonónica a un nuevo medio, sino que se mantiene en éste haciendo una intervención notoria en el contenido de la obra original a través del humor. La propuesta está planteada a modo de tríptico e inspirada en *La vuelta del malón* de Della Valle y el poema *La cautiva*, de Esteban Echeverría. En los tres grandes módulos aparecen pinturas, bocetos, fotografías, abundante material gráfico, visual y sonoro sobre el proyecto de una obra teatral que retoma el género *revisteril porteño*. Esto último, dada la multiplicidad de medios puestos en relación, ameritaría un profundo análisis intermedial, que en esta oportunidad no contemplamos por las limitaciones de extensión permitidas para el texto.



“Subrealismo Criollo”, de los años 2000. En el marco de esta última, realiza *Cautiva*, que en términos de Barrios (2016:164) constituye “una resolución imaginada” por el artista de la paradigmática *La vuelta del malón*.

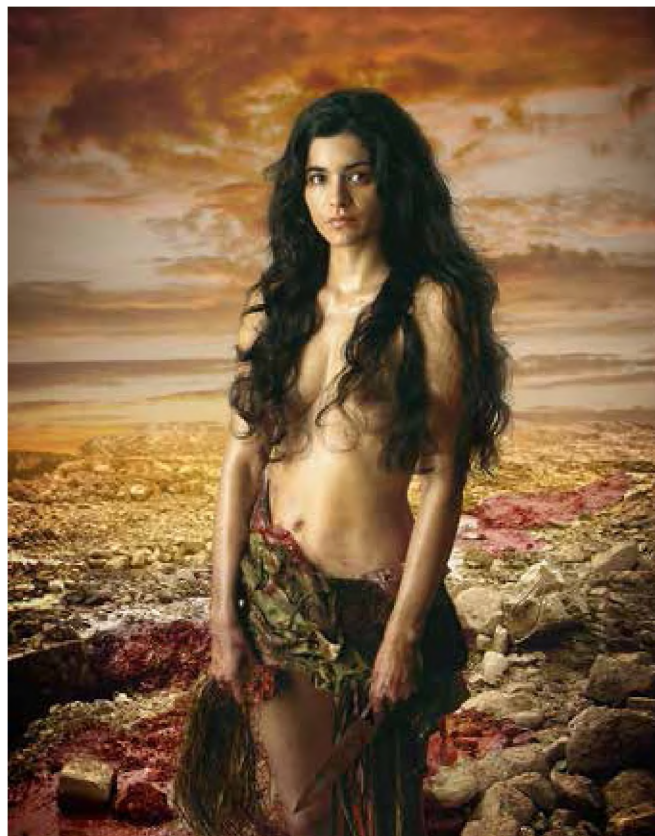
Se trata de un retrato fotográfico planteado a partir de intervención notoria en el contenido de la obra original. El recurso intermedial principal es la cita y en segundo grado, la parodia, ejercicio lúdico a través de cual logra restarle densidad al halo aurático de las imágenes que la historia hegemónica nacional ha consagrado como fundacional en el campo artístico.

Siguiendo a Barrios (2016), frente al tono dramático de la obra pictórica, López reivindica con humor crítico el rol femenino en la historia de la pintura argentina y lo ubica en un papel protagónico. Plantea una inversión y subversión de géneros de los personajes de la obra presentando una cautiva que enfrenta a la cámara fotográfica en una actitud de disposición a dar batalla, en un gesto de “rebelión”. Cuchillo en mano, restos de cabello en otro, presencia explícita del color rojo como huellas de sangre, después de haber batallado (Imagen 3).

En la representación pictórica, los indios representan la barbarie y la mujer blanca la civilización arrasada; discurso visual que se utiliza para justificar el exterminio del indígena en la denominada “campaña del desierto” liderada por Julio A. Roca, años antes de la circulación del cuadro, en 1872. En la propuesta de López, la mujer blanca continúa siendo el símbolo de la civilización; pero en esta oportunidad es ella sola, la única figura de la obra quien tiene el control de la escena y lo que representa no es ya el papel de mártir de las consecuencias de la barbarie, sino el de dominio sobre ellas. No se trata, no obstante, de un malón de mujeres, una suerte de manifestación en clave feminista contemporánea, sino de la representación metonímica de un grupo de Amazonas sintetizada en una sola figura.

En un giro retórico evidente, López exhibe la potencia de una figura históricamente sometida y representada como presa en ambos sentidos del término.

Evidencia la imposición de la cultura heteropatriarcal, pero invierte las posiciones, roles y sentidos, mediante la elipsis de las figuras que dan nombre al cuadro de Della Valle. El exterminio, la supresión, el genocidio histórico de la población indígena tiene ahora su testimonio visual contemporáneo que confirma ese borramiento. La representación del malón de indios rabiosos que avanzan luego de haber saqueado haciendas y poblados llevando consigo a una cautiva, una mujer blanca profanada, se repliega en la representación de López a través de la mujer blanca empoderada, signo de una clase dirigente que se impuso en la configuración de la nacionalidad del país.



Marcos López, Cautiva, 2012, fotografía coloreada, 14,5x100 cm,  
reproducción obtenida de:  
<https://rolfart.com.ar/artists/marcos-lopez/marcos-lopez-subrealismo-criollo-rolfart-18/>

En tal sentido y siguiendo a Usubiaga (2012), las prácticas apropiacionistas en el arte contemporáneo habilitan instancias críticas para repensar y rescribir la

historia del arte encontrando nuevas vías para la intervención política. Se aventuran –en términos de García (2017:14)– al espacio lúdico de una pura medialidad y desde allí proponen articulaciones no jerárquicas, contribuyen a resquebrajar la posición dicotómica entre la confianza y el recelo excesivo atribuido a ciertas imágenes y su potencial transformación de lo real.

En esta misma línea, otras imágenes que el artista retomó de su producción personal, formaron parte de la exposición en la sala del CCK a través de diferentes operaciones de citas, parodias, apropiaciones. Las potencialidades de la puesta en escena, la interrelación de medios y la posproducción digital le permitieron tender puentes con pinturas y fotografías de artistas como Antonio Berni, Nicola Constatino, Sara Facio, Liliana Maresca, Pablo Suarez, Nicolás Goldberg, entre otros. También se vincularon a canciones paradigmáticas del rock y el folklore nacional, a fragmentos de discursos orales que se escuchaban en la sala y generaban distintos ambientes sonoros según el recorrido. En la puesta cobraron relevancia objetos diversos que iban desde piezas de periodismo gráfico, *souvenirs*, exvotos, altares populares, libros, discos, mapas, colchones, camas, elementos de utilería, decoración de interiores y una réplica del cuadro de Della Valle envuelta en plástico. Esta pieza es nombrada en el catálogo de la exposición como “Reproducción escenográfica de *La vuelta del malón*, 2015, 166 x 266 cm”<sup>206</sup> (Imágenes 4 y 5).

206 Dada la multiplicidad de medios puestos en juego, la muestra en su conjunto podría ser analizada en términos intermediales; en esta oportunidad no la consideramos para no extendernos de las limitaciones de extensión del texto sugeridas. Asimismo en otra de las salas del CCK –y como parte de otro de los bloques de la exposición colectiva– se exhibió Victoria Ocampo observa la vuelta del malón (óleo sobre tela, 70 x 120 cm) reinterpretación que Daniel Santoro planteó en 2010 de la obra decimonónica, y que en esta oportunidad no consideramos por concentrarnos en obras que plantean resignificaciones en otros medios diferentes al pictórico.



Marcos López, Reproducción iconográfica de La vuelta del malón, 2015, 166 x 266 cm, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición: [http://cck.gob.ar/files/publicaciones/1558537396\\_200-anos-catalogo-web.pdf](http://cck.gob.ar/files/publicaciones/1558537396_200-anos-catalogo-web.pdf)



Marcos López, Reproducción iconográfica de La vuelta del malón, 2015, 166 x 266 cm medidas, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición: [http://cck.gob.ar/files/publicaciones/1558537396\\_200-anos-catalogo-web.pdf](http://cck.gob.ar/files/publicaciones/1558537396_200-anos-catalogo-web.pdf)

Una de las iconografías más pregnantes de la dicotomía civilización - barbarie que fundó el mito de la nación argentina aparece en la recreación de López difundida en las capas del embalaje plástico. En términos de Barrios, “de algún modo el material poco noble y la copia que contamina la fuerza emblemática del original, busca develar la precariedad del relato histórico” (Barrios y Reyero, 2020: 7).

Este gesto poético – político del artista, en estrecha sintonía con el de otros del campo contemporáneo, advierte –según Cangi (2018: 140 –141)– sobre “la precariedad en todos sus sentidos de lo abierto (...) una precariedad vital que obedece a la vulnerabilidad de lo vivo”. En la vulnerabilidad del medio utilizado se devela la precariedad social e histórica del mito de la argentinidad. La precariedad artefactual de la obra se inscribe así, en la precariedad vital de las imágenes e imaginarios sedimentados en la memoria colectiva. Evoca un medio vulnerable de lo vivo que tiende a prolongarse más allá de los marcos institucionales del arte y sus mecanismos de legitimación. Expone el drama político en un territorio determinado, recurriendo a la precariedad de los discursos del arte, la ciencia, la historia, encontrando una fuga – una fisura para el pensamiento totalizante a través del uso y conversión de los medios innobles del arte contemporáneo.

En términos intermediales, las relaciones entre la obra original y la reversión de López, no son de similitud sino de diferencia y de expansión sobre la pieza pictórica –sobre la que opera la fotografía–. El objeto de la transferencia es el contenido de la obra decimonónica y el grado de dependencia o fidelidad a esa narración original que allí se pretende representar, es completamente subvertido en la propuesta de López; más allá de “la diferencia automática que todo trasvase de una obra a otra conlleva y, por lo tanto, mucho más aún, ante el cambio de un medio a otro que comporta la transmedialidad” (González y Pardo, 2018: 34).

#### IV.

*La vuelta del malón* habita de forma errada –en el sentido de error como de lugar otro– *El problema del caballo* de Claudia Fontes. Instalación presentada en el Pabellón Argentino de la Bienal de Arte de Venecia, en 2017, que teje complejos contrapuntos conceptuales, ideológicos, políticos, institucionales relacionados a la violencia y la homogeneización heteronormativa de lo nacional, a la política *de y sobre* las identidades concebidas en términos esencialistas, el poder económico, tecnológico y bélico de los estados modernos junto a la supresión de las diferencias de las minorías, entre otros.

Se trata de un conjunto escultórico de resina y mármol compuesto por tres figuras –un caballo monumental de cinco metros corcoveando, una mujer y un niño en escala real– impresos en 3D (resultado de la digitalización de figuras inspiradas en software de videojuegos, registros fotográficos de prensa e imágenes icónicas de la historia argentina).

Unas operaciones muy precisas de transformación en la forma y el contenido de la obra pictórica decimonónica a través del recurso retórico de la elipsis, la metáfora y la metonimia, junto a intervenciones y trasvases entre diferentes medios y tecnologías producen una suerte de “escena congelada en el tiempo”. Las tres figuras “se contraponen a una lluvia de rocas suspendidas en el aire cuya sombra genera una imagen especular del animal, pero disgregada<sup>207</sup>. La artista formula así una lectura radical de la relación del hombre con el caballo, matriz del mito de origen de la nación” (Duprat, 2017: 13) (Imágenes 6, 7 y 8).

207 Las piedras disgregadas y suspendidas en el aire han sido interpretadas también como un contrapunto con la descomposición de la nación ocurrida en 2001. Una icónica fotografía de este momento que registra uno de los momentos más álgidos de las protestas sociales, entra diálogo intermedial con la propuesta de Fontes. En ella se advierten explícitamente los escombros en las calles, como restos de los disturbios ocasionados en el marco de las manifestaciones y la represión policial. La misma Fontes ha aludido a fotografía reconociendo la potencia simbólica que esta imagen contiene. Aspecto que amerita un análisis pormenorizado en términos intermediales, que en esta oportunidad no consideramos.





Claudia Fontes, *El problema del caballo*, 2017, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición, copyright de fotos: Bernard G. Mills, Graciela Díaz, David Miles, Claudia Fontes, Ali Burafi, Marcos Bustel and Gustavo Lowry, recuperado de: <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>



Claudia Fontes, *El problema del caballo*, 2017, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición, copyright de fotos: Bernard G. Mills, Graciela Díaz, David Miles, Claudia Fontes, Ali Burafi, Marcos Bustel and Gustavo Lowry, recuperado de: <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>



Claudia Fontes, El problema del caballo, 2017, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición, copyright de fotos: Bernard G. Mills, Graciela Díaz, David Miles, Claudia Fontes, Ali Burafi, Marcos Bustel and Gustavo Lowry, recuperado de: <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>

A la escala monumental de la figura del animal, se suma su disposición en un espacio arquitectónico que oficia de escenario para la puesta en escena del desmontaje de la nacionalidad argentina. El ladrillo, el hierro y la madera se imponen en el diseño fabril del pabellón de la Sala d'Armi del Arsenal de Venecia, edificio donde se desarrollaron las extracciones de materia prima para la producción en serie de provisiones, equipamientos y municiones que las embarcaciones europeas transportaban entre el siglo XVI y XVII como parte del naciente capitalismo global. Fue en este espacio, auténtico núcleo de fabricación de la modernidad occidental junto a otros similares en distintos puntos geográficos estratégicos, donde se definieron los medios y modos concretos para la avanzada imperialista. Fue en este lugar –como en otros similares– donde se



emprendieron las acciones y se ejecutaron las tareas específicas que antecedieron la toma efectiva de territorios y la delimitación de naciones basadas en las oposiciones entre “naturaleza - cultura”, “civilización - barbarie”, “humano – salvaje”<sup>208</sup> (Imagen 9).



Claudia Fontes, El problema del caballo, 2017, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición, copyright de fotos: Bernard G. Mills, Graciela Díaz, David Miles, Claudia Fontes, Ali Burafi, Marcos Bustel and Gustavo Lowry, recuperado de: <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>

En la propuesta de Fontes por el contrario, se produce un paralelismo cruzado, una operación de repetición en órdenes contrarios –temporal y simbólico– entre la escala, los materiales, el rol y función del espacio arquitectónico en las empresas colonialistas europeas y los usos, funciones y sentidos del caballo –figura protagonista de la instalación–. La solemne figura del animal desnuda su histórica explotación como fuerza motriz, como “máquina preindustrial” a partir de la cual se erige el ambiente de la instalación. Éste es uno de sus problemas. A su vez se interpela su reducción a mero ornamento utilitario en los relatos conmemorativos institucionales –de base europea– basados en el canon de la estatuaria y conducente a la exaltación del héroe masculino (Duprat, 2017:13).

<sup>208</sup> El mismo contexto en el marco del cual se plantea la obra (la Biennale di Venezia) es una herencia de la tradición de las Exposiciones Universales del siglo XIX, en las que el Occidente europeo exponía sus trofeos arrebatados de distintas culturas en el marco de su avanzada capitalista. Aspecto clave en el análisis sobre el rol de las instituciones artísticas en la confirmación de los idearios de nación.

En la obra de Fontes, la heroicidad es reservada al animal. En su vitalidad –configurada en el movimiento corporal de corcoveo, similar a aquellos que se ejecutan en los ejercicios de doma buscando sacarse de encima al jinete– se instaura la pregunta por los fundamentos bajo los cuales se asientan las invenciones de nación a partir del sometimiento de la naturaleza y la sociedad. En términos de Giorgi (2017:16): “así como la máquina reemplazó la tracción a sangre, la modernidad, con su dialéctica entre ‘civilización –barbarie’, ha transformado la figura del caballo en una abstracción, mientras que el jinete faltante en la obra –indio, gaucho, soldado, peón– es la figura que, por sustracción, por ausencia, tensa y da sentido al conjunto” (Giorgi, 2017:16).

Por otro lado, otro de los problemas que el caballo despliega se relaciona con las demás figuras que lo acompañaban en la instalación. La mujer, que en la obra de Fontes ya no cuelga sobre el caballo como en la obra de Della Valle, sino que se ubica frente a éste, en un gesto paradójico y un tanto indescifrable de protección y defensa, de contacto firme hacia el animal. Una de sus manos se apoya sobre la frente del caballo, mientras cubre sus propios ojos con la otra, en una suerte tal vez de “preferencia por el tacto (por encima de la vista) como instrumento de percepción” (Ruiz, 2017:97). A su vez, las figuras protagonistas de la mítica escena pictórica, no son ya los indios salvajes, éstos son reemplazados por un joven adolescente agachado con una roca en la mano (Imagen 10).

Tales operaciones de intervención conceptual sobre la obra pictórica decimonónica, permiten leerla en términos intermediales y considerar una serie de interpretaciones contemporáneas en clave de género que encuentran en la exclusión del jinete y en la presencia de la mujer y el adolescente una refutación del orden patricarcal sobre el que se forja la idea de nación y con ella la obra pictórica. Si bien, al decir de Martín Ruiz (2017:95), “la masculinidad, entretanto, se desplaza hacia el caballo, ostensiblemente macho”, este desplazamiento reconfigura los pliegues entre la naturaleza y la historia. Con este corrimiento se desmonta la homogeneización bajo la cual se engloban las diferencias en torno a una idea de lo común ligada al territorio, la naturaleza, la tradición.



Claudia Fontes, *El problema del caballo*, 2017, reproducción obtenida del catálogo online de la exposición, copyright de fotos: Bernard G. Mills, Graciela Díaz, David Miles, Claudia Fontes, Ali Burafi, Marcos Bustel and Gustavo Lowry, recuperado de: <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>

En este traspase se juega la apertura y deslimitación de una multiplicidad de umbrales perceptivos, culturales, históricos e ideológicos que la obra de Fontes explora habilitando desplazamientos éticos, estéticos, científicos, tecnológicos e intermediales. En consonancia con estos últimos, tiene lugar una combinación entre códigos, soportes, tecnologías diferentes (el lienzo bidimensional de la obra pictórica y el espacio tridimensional de la instalación, en otros menos ostensibles). Hay un enlace entre medios institucionalizados en cuanto tales: las artes plásticas y las experiencias visuales expandidas contemporáneas, donde podemos ubicar la instalación como lenguaje artístico en tanto configuración experiencial en contextos situados y en cuyo seno se entrelaza con el espacio - ambiente circundante.

## V.

*La vuelta de la malona* es una pieza de videoarte de 3'6", de Verena Melgarejo Weinandt producida en 2014. La propuesta abreva –como su título explicita–

del repertorio simbólico de la obra pictórica decimonónica, operando en términos intermediales en el dominio de la *remedialidad* como de la *transmedialidad* y de la *multimedialidad*.

La cita y resignificación de la obra original no consiste únicamente en la inversión del título en clave feminista. Contempla una serie de procedimientos a través de los cuales implosiona la red de constelaciones ideológicas e institucionales de base colonial de la obra pictórica, interviniendo performáticamente el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, que expone dicha pieza como parte de su acervo permanente.

Allí ubica la artista el estigma sobre la figura del indígena en el contexto de la historia colonial de las mujeres de América Latina y a través de su personaje lucha contra el racismo actual, que –en sus palabras– “es una continuación de esa historia de violencia colonial”. Transformada en “La Bolita Berlinese”, la artista alude al genocidio de la población indígena en Argentina planteada en la pintura y a sus propias identidades personales como artista berlinesa-boliviana. Con un estética marcadamente kitsch y un gesto paródico en clave de humor, la propuesta disloca en un movimiento intempestivo que la vuelve acontecimiento - acto de resistencia, la concepción de las alteridades latinoamericanas.

La artista se implica en ese movimiento y nos implica como espectadores desplegando e interpelando nuestros modos de ver(nos). Su mirada situada tensa esa representación cristalizada que supone la obra pictórica. Y al hacerlo, se inscribe en el campo de la *multimedialidad*, entendida en el sentido intrínseco del término. Es decir, “en el grado más laxo de copresencia de varios medios en el interior de una misma obra” (González y Pardo, 2018: 23). Esto es: la combinación de varios lenguajes y sustancias de expresión (imágenes en movimiento, música y efectos sonoros, representación performática e interpretación por parte de la misma artista) en el medio audiovisual<sup>209</sup>.

209 Y no en relación al otro de los sentidos del término *multimedial*. Esto es: varios medios en tanto campos o sistemas culturales o artísticos autónomos. “No se da esa copresencia, directa, efectiva, entre fotografía, teatro o música como tales”,

En este último confluyen la acción performática de la misma artista en el museo que alberga la obra decimonónica, es decir, su cuerpo, al que se suma la banda de sonido<sup>210</sup>, y las imágenes grabadas—en tanto medios en sí mismos integrados en el video.

No obstante, si bien hay copresencia de medios, ésta no se da de forma simultánea, tal como ocurre en las experiencias multimediales propiamente dichas. Por lo tanto el grado de integración y cohesión es menor; ya que los diferentes medios involucrados, aún mantienen relativa autonomía, aunque formen parte de una obra común, con la que comparten el mismo soporte (González y Pardo, 2018:23).

Video: <https://www.youtube.com/channel/UC4cumG5OFQDN95mpApjy9qww/videosD>

Asimismo, en términos de González y Pardo (2018), hay una operación de *intermediación* que cita o tematiza *La vuelta del malón*, y una operación de *remediación* que la representa o simula (en los actos, gestos, acciones performáticas de la artista interpretando a una mujer empoderada). Pero también, se plantean otros recursos como la *metamediación*, que parafrasea la articulación, el diálogo entre los medios puestos en juego (nos referimos a las mismas palabras y opiniones de Verena Melgarejo Weinandt en torno a la obra en el marco de la cual cita la pintura de Della Valle); y la *paramediación* que la enmarca o acompaña (el imaginario histórico de las nacionalidades latinoamericanas y su reconfiguración contemporánea), sobre la que también se posiciona discursivamente la artista.

En las palabras que siguen, se explicita el deseo de desjerarquización de los sistemas de representación contra los que ella misma combate. Se entrevistó una serie de reflexiones situadas sobre rol del arte, de las mujeres en dicho sistema, las ficciones sobre las que se montan las comunidades imaginadas de lo nacional; y el riesgo de romantizar el reconocimiento de las minorías latinoamericanas en el con-

sino su integración en un nuevo medio institucionalizado como tal (el video). (González y Pardo, 2018:22).

210 La versión tropical que el grupo “Los Hermanos Zañartu” plantean de la clásica composición de Beethoven Para Elisa, (Álbum Enrique Delgado feat. Enrique Delgado Montes).

texto contemporáneo contribuyendo paradójicamente a través de esa lucha, con la legitimación del espacio institucional de visibilidad canónico del arte.

La apuesta de la artista no queda reducida entonces un mero gesto de negación de la tradición pictórica argentina a través de la parodia de *La vuelta del malón*, sino que su fuerza de resistencia se proyecta por fuera del campo artístico y avanza hacia un espacio liminal, hacia las fronteras difusas en las que toda sujeción identitaria tambalea. Al decir de Rancière (2016:87), tiene lugar una “operación que transforma una corporeidad en otra” y en esa operación el régimen escópico que se sustenta en la obra pictórica, se interrumpe. “El reino de la imagen cesa allí donde un cuerpo es la réplica de otro cuerpo en carne y hueso”.

La Bolita Berlinesa es una luchadora de Lucha Libre. Ella surge de las experiencias mías, de lo que significa ser alemana y boliviana, y la supuesta contradicción de lo que esto representa en términos de estereotipos dentro de una lógica colonial (...) Junto a ello está el colonialismo internalizado: crecer queriendo ser-como o directamente querer ser europexs. Los museos etnográficos reproducen una imagen colonial de la gente no blanca, no europea como una población ubicada en el pasado, primitiva y exotizada. Ambas circunstancias están relacionadas y pertenecen a la misma estructura opresora.

El colonialismo implica que no hay imágenes de la gente colonizada representada como fuerte en Europa. O si las hay estas no reflejan complejidad y diversidad. Quería hacer una imagen, no como oprimidxs, sino como fuertes y peleando contra la discriminación, opresión, y explotación. Usar mi cuerpo (...) significa que estoy peleando contra lo que formó mi realidad de manera muy cercana, lo que formó mi ser, y mi presencia en la vida cotidiana. Significa que yo decido sobre mi imagen, lo que soy, sobre lo que quiero decir y como quiero pelear y no dejar ser encajada por una narrativa e imágenes coloniales<sup>211</sup>.

## Consideraciones finales

Llegados a este punto, las distintas propuestas analizadas, se mueven en alguno de los terrenos de la *multimedialidad*, la *remedialidad* y la *transmedialidad*. Cada una se realiza dentro – al interior de un campo artístico experimental en particular caracterizado por un tipo de relaciones intermediales concreta, a la vez que considera los rasgos de otros medios/obras a través de relaciones externas.

<sup>211</sup> Verena Melgarejo Weinandt, “La vuelta de la malona - Wer Hat Angst Vor Dem Museum?” en <http://werhatangstvordemmuseum.tumblr.com/post/130280196303/verena-melgarejo-weinandt-la-vuelta-de-la-malona>

Son obras realizadas con múltiples medios en copresencia directa en un mismo soporte y en un mismo nivel de relevancia y sentido (lo que respondería al ejercicio multimedial en sentido laxo, descrito en el video performance de Verena Melgarejo Weinandt o la fotografía de Leonel Luna elaborada a partir de distintos recursos como la puesta en escena, el retoque digital, etc.). Pero a su vez, en tales propuestas, la recurrencia a distintos medios articulados en el marco de una misma obra, está planteando la alusión, la referencia (in)directa de otro medio/ obra: la obra pictórica *La vuelta del malón*. Dicha obra es incluida, retomada dentro de otro medio –la fotografía, la instalación, la performance, el video– siguiendo el código propio de estos lenguajes o campos de experimentación artística y en tal sentido, proponen operaciones de *remedialidad*.

Asimismo, cada una de las propuestas se mueve de un medio a otro y transforma la obra original a través de la intervención profunda en su contenido y de la expansión de sus límites tanto icónicos como semánticos. En consecuencia, estas operaciones suponen gestos *transmediales* en tanto tiene lugar el paso de un medio a otro. Cada medio –la fotografía en el caso de Leonel Luna y de Marcos López, el espacio donde se monta la exposición de este último y el de Claudia Fontes, el cuerpo en la performance de Verena Melgarejo Weinandt– alude o representa por inversión, el medio pictórico de *La vuelta del malón*, y en ese sentido la *transmedializan*.

Por todo ello, cabe entonces reconocer la retroalimentación entre cada uno de los fenómenos intermediales analizados, cuya descripción sucinta intentamos plantear en este texto, identificando alguno de los rasgos más característicos de los dominios de la *multimedialidad*, la *remedialidad* y la *transmedialidad*. Cada uno de los casos examinados, evidencia cómo las operaciones intermediales efectuadas por los artistas contemporáneos resitúan los planteamientos éticos y estéticos de la obra pictórica en tanto medio de partida.

A su vez, y en otro de los órdenes de lectura que planteamos, el contexto digital contemporáneo contribuye a las experiencias de postautonomía estrechamente asociadas a las prácticas intermediales, según los argumentos de Carlón, Fontcuberta y Mirzoeff. Los lenguajes de las distintas expresiones de las artes como las aquí analizadas, se combinan y flexibilizan, adaptan sus medios y modos tradicionales para la diseminación digital, convergen, se hibridan y expanden sus soportes, códigos y dispositivos tecnológicos.

En este contexto, un medio se relaciona con otro a partir de sus materiales e instrumentos específicos, aunque –como vimos en los casos analizados– se plantean búsquedas comunes que en síntesis, pretenden decolonizar la mirada *en y sobre* una obra icónica de la tradición pictórica nacional. Tiene lugar así, en términos de García (2017: 15, 18), “la politicidad del tiempo, la deconstrucción de las dicotomías, la retoricidad del lenguaje” de los medios puestos en juego. De allí que –en palabras del autor– pensar nuestro presente culmine “en una interrogación por el montaje (temporal y visual) como paradigma de una concepción renovada de la articulación política; que asume la contingencia pero a la vez se compromete con la construcción de nuevos paradigmas de lo común”.

La experimentación *de y con* los medios a través del montaje resulta entonces decisiva. Montaje que se desprende, produce y sostiene en el *fragmento* y en los recursos retóricos de la metonimia y la elipsis, con mayor énfasis. Las propuestas analizadas son apuestas de vaciamiento, de liberación de lo que en términos de Cangj, “no puede ser exotizado por una mirada hegemónica, exterior y colonial a su práctica” (2018:133).

Tales acciones, pueden entenderse en el marco de gestos de apropiación a través de los cuales se activan estrategias de resistencia contra el discurso historiográfico, artístico, científico dominante. Cada una de las operaciones intermediales que describimos, permite actualizar el trasfondo de exotización sobre el que se definió la obra pictórica decimonónica; tensionan la construcción imaginaria de “lo nacional”, “la identidad”, el



“arte argentino” y con ello desterritorializan los espacios convencionales, físicos y simbólicos del “mundo del arte”, desarticulando las fronteras disciplinares y experimentando con las formas no lineales ni historicistas.

Estas formas de producción de sentido recuperan los debates en torno al anacronismo de las imágenes (Didi Huberman, 2006); el sentido histórico y contemporáneo de lo nacional, las lógicas no hegemónicas ni convencionales de percepción lineal y progresiva de matriz moderna, europea y colonial. Lo intermedial despliega así una zona intersticial de indeterminación y suspensión que clausura cualquier binomio antitético. Libera lo imprevisto, concede lo indócil del pensamiento y el gesto artístico. Y aquí la imagen despliega aquello que no se puede mostrar. “Esta impotencia es lo que le confiere –en términos de Mitchell (2016:65)– su poder específico”.

Ello nos conduce a retomar la hipótesis de partida, en particular el planteo de este autor, acerca de la ineficacia de los argumentos a favor o en contra del poder de las imágenes en la deconstrucción efectiva de los regímenes escópicos. Según Mitchell – es importante complejizar su abordaje y poner en tensión cómo y cuándo las imágenes *desean* ejercer poder, independientemente de la intencionalidad de quienes las produzcan en tanto proyecciones de ideología y tecnologías de dominación. Del poder al deseo. Del deseo a la vida, de la vida a la voluntad, al interés, validez y eficacia de la posibilidad misma que nos arrogamos al confrontarlas, exponerlas y alabarlas.

Ante este dilema del poder y el deseo, Rancière (2016:86, 87) propone por su parte, reconocer la virtud paradójica, la virtud indisolublemente estética y política de las imágenes, que consiste en “no hacer nada (...) Dar a las imágenes su consistencia propia es justamente darles la consistencia de *cuasicuerpos*, que son más que ilusiones y menos que organismos vivos”.

Desde esta perspectiva, la imagen de “nación” que configura, sostiene y legitima *La vuelta del malón*, permanece hoy como resabio, como resto; asume su carácter de artificio, incompleto, insuficiente, configurado con y a partir de todo lo

que queda fuera de ese dominio, con y a partir de lo que se sitúa en el límite y como límite. *La vuelta del malón*, en tanto imagen deviene así “el resto de sentido irreducible a la significación” (García, 2017:14).

El terreno y territorio de lo nacional, ese fondo falaz que imaginamos pleno, continuo, coherente se descompone y disgrega en el extremo; ése es su espacio disponible –su *entre-lugar*–. Es ese umbral de múltiples significaciones posibles y paradojas ineludibles que las prácticas artísticas contemporáneas despliegan al moverse en la frágil unidad de lo intermedial, al acercarse entre sí y desdibujarse en dicho acercamiento, al situarse al ras de la lógica coherencia interna de la completud, hasta rasgarla.

## Referencias

- Baczko, Bronislaw (1991) *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Barrios, Cleopatra (2016) “Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosas correntinas. Imágenes del Gauchito Gil en la trama de las prácticas y los discursos”. Tesis de Maestría presentada para obtener el título de “Magíster en Semiótica Discursiva”. Universidad Nacional de Misiones, Posadas. Disponible en URL: <http://argos.fhycs.unam.edu.ar/handle/123456789/653>
- Barrios, Cleopatra y Reyero, Alejandra (2020) “Fotografía argentina y mediatización del arte contemporáneo. La construcción de mitos nacionales en proyectos expositivos expandidos en la red”. *Disertaciones. Anuario electrónico de estudios en Comunicación Social*. Vol. 13, N° 2, Universidad del Rosario de Colombia, Universidad de los Andes y Universidad Complutense de Madrid, ISSN-e: 1856-9536.
- Benedict, Anderson (1993) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México D.F, Fondo de Cultura Económica.
- Bertúa, Paula (2020) “Hacer saltar el continuum de la historia. Memoria y representación en imaginarios fotográficos contemporáneos. Cuaderno 96, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación Año 22, N° 26, pp. 167-183, en [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/archivos/790\\_libro.pdf](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/archivos/790_libro.pdf), acceso 11 de agosto de 2020.

Cangi, Adrián (2018), "Prácticas de frontera: cartografías e imágenes de la precariedad del "hay-sin", en Mariana Giordano, *De lo visual a lo afectivo: prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Biblos.

Carlón, Mario (2014) "¿Del arte contemporáneo a una era contemporánea? Efecto arte y el nuevo valor del presente en la era de internet", en Rovetto, F. & Reviglio, M.C (editoras) *Estado actual de las investigaciones sobre mediatizaciones*, Rosario, UNR., pp. 24-41.

\_\_\_\_\_ (2010) "La mediatización del 'mundo del arte', en Antonio Fausto Neto, y Sandra Valdetaro (Directores) *Mediatización, Sociedad y Sentido: Diálogos entre Brasil y Argentina Coloquio del Proyecto "Mediatización, sociedad y sentido: aproximaciones comparativas de modelos brasileños y argentinos"*. Universidad Nacional de Rosario, pp. 187 – 215, en <https://rehip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/1500/Mediatizaci%C3%B3n%2C%20sociedad%20y%20sentido.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Cornago Bernal, Óscar (2005) *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert.

Didi-Huberman, Georges (2008) *Cuando las imágenes toman posición*. El ojo de la historia 1, Machado, Madrid. Selección de textos.

\_\_\_\_\_ (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Didi-Huberman, Georges, Cheroux Clement y Arnaldo Javier (2013) *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, Círculo de Bellas Artes.

Duprat, Andrés (2017) "El Caballo y el hombre", en *El problema del caballo*. Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, 57ª Exhibición Internacional de Arte – Biennale Arte, Venezia, 13 de mayo – 26 de noviembre de 2017, pp.12 – 19, en <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>, acceso 8 de noviembre de 2019.

Evans, Jessica y Hall Stuart (2016) ¿Qué es la cultura visual?, en Cuadernos de Teoría y Crítica #2 el Giro Visual de la Teoría. Coordinación Cuadernos de Teoría y Crítica. Clara Parra Triana Raúl Rodríguez Freire. EDICIÓN N°2. Viña del Mar.

Fontcuberta, Joan (2016) *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona, Galaxia Gutenberg.

García, Luis Ignacio (2017) "Introducción: hacia una teoría política de la imaginación colectiva", en Luis Ignacio García, et. al. *La imaginación política: Interrogantes contemporáneos sobre arte y política* - 1a ed. – Adrogué, Ediciones La Cebra.

Gil González, Antonio y Pardo, Pedro Javier (2018) "Intermedialidad. Modelo para armar", en *Adaptación 2.0. Estudios comparados sobre intermedialidad*, Binges, Éditions Orbis Tertius.

Giordano, Mariana (2009) "Nación e identidad en los imaginarios visuales de la Argentina. Siglos XIX y XX". *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, Madrid, Vol. CLXX p. 1283 – 1298.

Giorgi, Gabriel (2017) "El revés animal: tráfico y alianza", en Claudia Fontes. *El problema del caballo*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, 57ª Exhibición Internacional de Arte – Biennale Arte, Venezia, 13 de mayo – 26 de noviembre de 2017, pp.30-39, en <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>, acceso 8 de noviembre de 2019.

Isola Laura (2020) "El cautivo", Página 12, *Suplemento Radar 2002*, en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-126-2002-03-17.html>, acceso 8 de agosto.

Jay, Martín (2003) "Regímenes escópicos de la modernidad" en Campos de fuerza, entre la historia intelectual y la crítica cultural, Buenos Aires, Paidós. pp. 221-252.

Malosetti Costa, Laura (2006) "Artes de excluir, artes de incluir". *Todavía. Pensamiento y cultura en América Latina* N° 13. Fundación OSDE, Buenos Aires.

\_\_\_\_\_ y Penhos Marta (1991:197) "Imágenes para el desierto argentino. Apuntes para una iconografía de la pampa". III Jornadas de Teoría e Historia de las Artes Ciudad/campo en las Artes en Argentina y Latinoamérica, Buenos Aires, CAIA, 1991, p. 197.

Mirzoeff, Nicholas (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona, Paidós.

Mitchell W. J. Thomas (2016) ¿Qué quieren realmente las imágenes? en Cuadernos de Teoría y Crítica #2 el Giro Visual de la Teoría. Coordinación Cuadernos de Teoría y Crítica. Clara Parra Triana Raúl Rodríguez Freire. Edición N°2. Viña del Mar.

Mitchell W. J. Thomas (2009) *Teoría de la imagen. Ensayos sobre la representación verbal y visual*. Akal, Madrid.

Penhos, Marta "Entretien avec Leonel Luna. *Paisaje Americano*, exposición de Leonel Lun, *Artelogie*, 2017, en <http://journals.openedition.org/artelogie/898>, acceso 8 de agosto de 2020.

Rancière, Jacques (2011) *El malestar de la estética*. Buenos Aires, Capital Intelectual S.A.

\_\_\_\_\_ (2016) ¿Quiéren realmente vivir las imágenes?, en Cuadernos de Teoría y Crítica #2 el Giro Visual de la Teoría. Coordinación Cuadernos de Teoría y Crítica. Clara Parra Triana Raúl Rodríguez Freire. EDICIÓN N°2. Viña del Mar, pp. 75-88.

Ruiz, Martín (2017) "En los pliegues de la naturaleza y la historia", en Claudia Fontes. *El problema del caballo*, Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la República Argentina, 57ª Exhibición Internacional de Arte – Biennale Arte, Venezia, 13 de mayo – 26 de noviembre de 2017, pp.84 – 103, en <http://claudiafontes.com/wp-content/uploads/2017/11/Claudia-Fontes.-El-problema-del-Caballo-The-Horse-Problem.pdf>, acceso 8 de noviembre de 2019.

Segato, Rita (2007) *La Nación y sus otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo Libros.

Schmitter, Gianna (2019), "Hacia unas *TransLiteraturas* hispanoamericanas: reflexiones sobre literatura *trans* e intermedial en Argentina, Chile y Perú (2000-2017)". *La nueva novela latinoamericana sin límites*. Lise Segas y Félix Terrones (coordinadores). *América sin Nombre*, 24 p.58.

Usubiaga, Viviana (2012) "Variaciones sobre la pintura en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina", en María Baldasarre y Silvia Dolinko (ed.) *Travesías de la imagen. Historias de las artes visuales en la Argentina*. Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.