



Para citar este artículo: Barrios, C., & Reyero, A. Fotografía argentina y mediatización del arte contemporáneo. La construcción de mitos nacionales en proyectos expositivos expandidos en la web. *Anuario Electrónico de Estudios en Comunicación Social "Disertaciones"*, 13(2), 1-21. <https://doi.org/10.12804/revistas.urosario.edu.co/disertaciones/a.8155>

FOTOGRAFÍA ARGENTINA Y MEDIATIZACIÓN DEL ARTE CONTEMPORÁNEO. LA CONSTRUCCIÓN DE MITOS NACIONALES EN PROYECTOS EXPOSITIVOS EXPANDIDOS EN LA WEB

Argentine Photography and Mediatization of Contemporary Art. Construction of National Myths in Exhibition Projects Expanded on the Web

Fotografia argentina e midiatização da arte contemporânea. a construção de mitos nacionais em projetos expositivos expandidos na web

Cleopatra Barrios, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Nordeste (Argentina)

cleopatrabarrios@gmail.com

Alejandra Reyero, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Universidad Nacional del Nordeste (Argentina)

reyeroalejandra@gmail.com

Recibido: 03 de agosto de 2019

Aprobado: 12 de diciembre de 2019

Fecha de publicación: 7 de junio de 2020



RESUMEN

El aceleramiento de la producción, circulación y consumo de imágenes en la era digital complejizó los modos de concepción de lo visual. En este marco, este documento analiza la expansión mediática de dos exposiciones fotográficas argentinas exhibidas en el Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires, Argentina, y en el Museo Paul Getty de Los Angeles, Estados Unidos, entre 2016 y 2018. El abordaje se realiza desde la perspectiva de los Estudios Visuales con herramientas de la semiótica, la estética y la historia de la fotografía. El análisis observa que ambas exhibiciones discuten la condición digital de la imagen fotográfica y revisitan los textos fundacionales de la nación moderna argentina dotándolos de nuevos sentidos entre la sala y la red. Plantean un diálogo y montaje de imágenes que en sus pliegues subvierten los sentidos instituidos en torno a los estereotipos de indios y gauchos, entre otras figuras míticas de la argentinidad. En la muestra “Ser Nacional” del CCK, López como artista visual y curador indaga en la fotografía expandida y genera reduplicaciones de zonas semánticas con efectos retóricos que luego proyecta, intensifica y re-significa en las publicaciones de su perfil personal de Instagram. Por otro lado, la web institucional del Getty funciona como un metamedio y hiperdispositivo que amplía los horizontes de la exposición “Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity” hacia nuevos dispositivos e interfaces.

Palabras clave: indígenas, gauchos, internet, posfotografía, gestión curatorial.

ABSTRACT

The acceleration of the production, circulation, and consumption of images in the digital age made the visual modes of conception more complex. In this framework, this study analyzes the media expansion of two Argentine photography exhibitions displayed at the Kirchner Cultural Center in Buenos Aires, Argentina, and the Paul Getty Museum in Los Angeles, United States, between 2016 and 2018. The study approach constitutes the visual studies perspective on the basis of semiotics, aesthetics, and the history of photography. The study analysis notes that both exhibitions discuss the digital position of photographic imagery and revisit the founding texts of modern Argentina, thus giving them new meanings between the room and the Internet; they propose a dialog and image montage that in their folds subverts the senses instituted around natives and gaucho stereotypes, among other mythical figures from Argentina. In CCK’s “Ser Nacional” show, López as a visual artist and curator explores expanded photography and develops reduplications of semantic zones with rhetorical effects that he then projects, intensifies, and resignifies on his personal Instagram profile posts. In addition, the Getty institutional website works as a meta-medium and hyper-device that broadens the horizons of the “Photography in Argentina, 1850–2010: Contradiction and Continuity” exhibition toward new devices and interfaces.

Keywords: Indigenous, gaucho, internet, postphotography, curatorial management.



RESUMO

O aceleramento da produção, circulação e consumo de imagens na era digital complexou os modos de concepção do visual. Neste marco, este documento analisa a expansão mediática de duas exposições fotográficas argentinas exibidas no Centro Cultural Kirchner de Buenos Aires, Argentina, e no Museu Paul Getty de Los Angeles, Estados Unidos, entre 2016 e 2018. A abordagem se realiza desde a perspectiva dos Estudos Visuais com ferramentas da semiótica, a estética e a história da fotografia. A análise observa que ambas as exposições discutem a condição digital da imagem fotográfica e revisitam os textos fundacionais da nação moderna argentina dotando-o de novos sentidos entre a sala e a rede. Apresentam um diálogo e montagem de imagens que em suas dobras subvertem os sentidos instituídos em torno aos estereótipos de índios e gaúchos, entre outras figuras míticas entre os argentinos. Na amostra “Ser Nacional” do CCK López como artista visual e curador indaga na fotografia expandida e gera reduplicações de zonas semânticas com efeitos retóricos que depois projeta, intensifica e ressignifica nas publicações de seu perfil pessoal do Instagram. Por outro lado, a web institucional do Getty funciona como um metameio e hiperdispositivo que amplia os horizontes da exposição “Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity” para novos dispositivos e interfaces.

Palavras-chave: indígenas, gaúchos, internet, pós-fotografia, gestão curatorial.

El aceleramiento de la producción, circulación y consumo de imágenes, en interacción con los diferentes lenguajes en el mundo del arte contemporáneo y la comunicación digital, complejizaron los modos de percibir y atribuir sentidos a lo visual. En este sentido, Nicholas Mirzoeff (2003) sostiene que la experiencia humana hoy es “más visual y está más visualizada que antes”, que “la vida social se desarrolla en las pantallas” y esto convoca a pensar los medios visuales “como parte de la vida cotidiana” (pp. 17-18).

La estrecha articulación que se establece entre las pantallas, las redes de medios y la cotidianeidad es producto de una transformación tecnológica, comunicacional y cultural profunda ligada al declive de la modernidad, identificada con la revolución industrial, y el advenimiento de la era contemporánea, vinculada a la revolución informática. Como reflexiona Mario Carlón (2014), el surgimiento de internet constituye uno de los principales puntos de inflexión que inaugura una nueva y compleja relación entre arte, medios y vida social.

Sin ánimos de abarcar todos los debates vigentes en torno a este amplio planteo inicial, y atendiendo específicamente a los modos en que el estatuto del arte y de la fotografía se ven afectados por estos procesos, resulta relevante retomar aquí algunos planteos sobre el pasaje de “la era de la fotografía” a la “era de la diáspora y la interconexión global” (Mirzoeff, 2003).



Se trata de un momento en que el valor de la foto comprendida como “registro fiel de lo real” o “huella” de lo que “ha sido” se desplaza hacia su carácter de construcción atravesada por la puesta en escena, el retoque digital, la manipulación e integración de la imagen a nuevos medios y a cadenas discursivas que le otorgan nuevas vidas en la red global. Entre las series de acontecimientos que propician este pasaje, Mirzoeff (2003) destaca la aparición de programas como *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 y/o manipuladas, múltiples campañas y experiencias de montaje publicitario, la convergencia mediática, entre otros. Para Carlón (2015) el solo hecho de que las fotografías ahora puedan ser editadas, comentadas, compartidas por los internautas pone en discusión su valor de verdad basado en la clásica indicialidad.

Este panorama, según advierte Fontcuberta (2016), nos convoca, por un lado, a pensar alternativas de ‘ecología visual’ frente a la ‘polución icónica’; pero, por otro, también a reflexionar sobre los modos en que los proyectos artísticos y expositivos individuales, colectivos, institucionales, se enfrentan a los desafíos que supone la construcción fotográfica regida por la lógica del montaje y las intervenciones.

En relación con esta segunda interpelación, en este artículo se analizan las condiciones, características y modalidades en que ese pasaje de “la era de la reproductibilidad técnica” a la de la “apropiabilidad digital” (Fontcuberta, 2016) se materializa en dos proyectos expositivos artístico-curatoriales ligados a la fotografía argentina a partir del ‘tópico representacional’ de la identidad nacional:

Ser Nacional. Curada por el fotógrafo argentino Marcos López, tomando como eje el tópico *Identidad*, uno de los cuatro de una muestra mayor denominada “200 años. Pasado, presente y futuro”, que tuvo lugar entre agosto de 2016 y abril de 2017, en el Centro Cultural Kirchner (CCK) EN BUENOS AIRES, ARGENTINA.

Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity. Montada en el Museo J. Paul Getty de Los Ángeles, bajo la curaduría de Idurre Alonso y Judith Keller, que tuvo lugar entre abril 2017 y enero 2018, exhibición que luego fue repuesta por la Fundación proa en Buenos Aires (entre abril y julio de 2018).

Dentro del amplio abanico de representaciones incluidas en las exposiciones, este artículo analiza los diferentes modos en que la fotografía argentina, expuesta en las salas de Buenos Aires y Los Ángeles —que extendieron sus discursos en plataformas online—, revisita los mitos fundacionales de la argentinidad. Específicamente, indaga sobre cómo ambas muestras conciben y organizan discursos en torno la imagen del indígena y del gaucho como símbolos de la identidad argentina. Es decir, a partir de qué estrategias visuales y en relación con qué contexto de producción/circulación/consumo las fotografías subvierten y/o reproducen los estereotipos de la nacionalidad argentina. Por otro lado, el trabajo se pregunta en qué medida dichas propuestas discuten la condición digital de la fotografía y las extensiones de los proyectos expositivos en la red.

Dos muestras: identidad argentina y estatuto de la fotografía, en debate

Si bien los dos proyectos presentan diferencias notables en los planteos retóricos y expositivos, ambos coinciden en la necesidad de explorar cómo la fotografía argentina ha sido y se configura actualmente como un medio eficaz para producir y dismantelar construcciones simbólicas ligadas a la nacionalidad y, a la vez, discutir los límites de su estatuto desde su integración con otros medios y géneros (González, 2005).



En la consecución de estos propósitos, las muestras desmitifican la noción de la foto entendida como registro fiel de lo real y revelan su condición de artificio (Fontcuberta, 2010) o de recorte intencional atravesado por un “filtro cultural” (Kossoy, 2001). Por otro lado, desde los temas que referencian, los proyectos se enmarcan en una serie de ofertas culturales y artísticas que surgen en la escena argentina en 2016 con el fin de actualizar los debates sobre la construcción de la identidad nacional, ya que ese año se conmemoró el Bicentenario de la Declaración de la Independencia Nacional (ocurrida el 9 de julio de 1816).

En este contexto se concibe “Ser Nacional”, una exposición guionada por el fotógrafo Marcos López que, a su vez, integró una muestra mayor denominada “Doscientos años. Pasado, presente y futuro”, organizada en cuatro áreas temáticas: Encuentros, Paisajes de nuestro territorio, Identidad e Innovación y Futuro. La exhibición se realizó entre agosto de 2016 y abril de 2017 en el Centro Cultural Kirchner (cck), en Buenos Aires. Reunió la obra de López en interacción con producciones de otros cincuenta artistas que exploran diversas disciplinas de las artes.

“Ser Nacional” se construyó en torno al tópico *Identidad* como una instalación y *work in progress* que ocupó toda una sala en el sexto piso del cck, orientada a revisitar y reversionar los estereotipos sociales de la argentinidad (figura 1). El tema es recurrente en la obra de López y guarda relación con las producciones de su serie más reconocida a nivel internacional denominada “Pop Latino”, construida en la década de 1990, y en especial con la serie “Subrealismo Criollo” que surge en los años 2000 (Barrios, 2016).

López retomó algunos retratos más representativos de esta última serie, como “El cumpleaños de la maestra”, “La carnicera con cuchillo”, “Gauchito Gil”, “Ceferino Namuncurá”, “San Expedito”, las resignificó y expandió en la sala por medio de diferentes operaciones de citas, parodias, apropiaciones, aprovechando las potencialidades de la puesta teatral, la interrelación de medios y la posproducción digital.

Las fotografías fueron intervenidas y puestas a dialogar con pinturas y fotografías de artistas argentinos destacados como Antonio Berni, Nicola Constatino, Sara Facio, Liliana Maresca, Pablo Suarez, Nicolás Goldberg, entre otros. También se vincularon a canciones paradigmáticas del rock o el folklore nacional y 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 y decoración de interiores.



Figura 1. Exposición “Ser Nacional” de Marcos López. (cck, Buenos Aires, 2016)

Fuente: elaboración propia.

La muestra era un gran *collage* tridimensional donde cada grupo o conjunto de imágenes establecía relaciones intra y extratextuales y también intermediales complejas dentro del *ensemble* (Lotman, 1996; González, 2005). Estas relaciones, al decir de Lotman, creaban en la sala zonas o “coágulos de elevada significatividad” y, construían sentidos que excedían ampliamente los límites constructivos de cada cuadro, cada fragmento de pared y de la misma sala, ya que las imágenes que conformaron la exposición —como se verá más adelante— adquirieron nueva vida con retomas de esos nodos semánticos en la web.

Por otro lado, la exposición saturaba en capas que por un lado mitificaban y, por otro, desmitificaban figuras de la literatura, el cine, la música, la historia nacional; o representaciones de la dictadura militar, la religión dominante o el paradigmático mundial del 1978 que coronó a Argentina campeón y convirtió a Diego Maradona en una estrella del fútbol mundial.

En todas las puestas de este *sitespecific*, las composiciones tendían a destacar la postura y los gestos de los personajes ligados a permanentes estados de contención, represión, violencia y deseos de liberación. Este dramatismo se exacerbaba en diferentes zonas de la sala donde se utilizó tinta roja como simulacro de sangre y dolor, que fluía y remarcaba los retratos, las copias, los objetos intervenidos.

En ese sentido, en el extremo izquierdo de la sala, la sangre que brotaba de la mano de “La Carnicera” atravesada por un cuchillo en el retrato realizado por el mismo López en 2005, colgado del techo del salón, cobraba continuidad en el cuerpo muerto de la Difunta Correa (santa popular de San Juan) pintado sobre unos colchones tirados en el piso. Del mismo modo, con la exacerbación del ‘tono de dolor’ que se mezcla con desolación, se destacaba en otro rincón de ese extremo, un pequeño altar erigido en torno al retrato de María Soledad Morales, joven violada y asesinada en la provincia de Catamarca en la década del noventa y devenida en santa popular tras un crimen que continúa impune.

Lo interesante es que el altar de María Soledad se levantaba entre pastos secos y escombros de bultos de próceres, líderes políticos y santos rotos, explicitando así una configuración que retoma el debate en torno a la “degradación de las culturas locales” y el insistente trabajo en la “poética de la periferia” que atraviesa toda la obra del fotógrafo (González, 2010). Además, vale remarcar que el retrato de María Soledad se sostenía sobre una réplica del cuadro “La Vuelta del Malón” (1892) de Della Valle. Se trata del famoso óleo, de grandes dimensiones, construido dentro del género histórico que representa un malón de indios rabiosos que avanzan luego de haber saqueado haciendas y poblados llevando consigo a una cautiva, una mujer blanca profanada.

“La Vuelta del Malón” materializó en la pintura argentina una de las iconografías más pregnantes de la dicotomía *Civilización vs. Barbarie* que fundó el mito de la nación argentina. En el cuadro, los indios representan la barbarie y la mujer blanca la civilización arrasada, discurso visual que llega para justificar el exterminio del indígena en la denominada “campana del desierto” liderada por Julio A. Roca, años antes de la circulación del cuadro, en 1872 (Malosetti Costa, 2001).

Sin embargo, ese gran relato visual justificatorio del exterminio indígena aparece en la recreación de López difuminado en las capas del embalaje plástico. De algún modo, el material poco noble y la copia que contamina la fuerza emblemática del original busca develar la precariedad del relato histórico.

La imagen paradigmática y fundante de la nacionalidad argentina que materializa el cuadro de Della Valle volvió a ser elegida como un ícono clave de la identidad del país en la exposición del Getty Museum realizada en Los Ángeles en 2018. Se da por medio de una resignificación fotográfica de Leonel Luna sobre cuyas características se ahondará más adelante.

La exhibición del Getty Museum contó con casi 300 obras de 60 artistas que representan la historia del medio fotográfico en Argentina. Cifras que impactan por el rango de años que abarca la muestra como por el número de artistas que la componen. La exposición fue comisariada por Judith Keller, curadora del Getty Museum en Los Ángeles, e Idurre Alonso, curadora asociada de Colecciones Latinoamericanas en Getty Research Institute, y la asistencia de Fabián Leyva-Barragán. Incluyó una gran cantidad de obras recientemente adquiridas de la colección permanente del Getty, junto con préstamos de fotógrafos y coleccionistas argentinos y varias instituciones importantes de distintos países.

La propuesta exploraba y se organizaba —al igual que la muestra del cck en Argentina— en cuatro tópicos que enfatizan momentos históricos y movimientos estéticos cruciales del país en los que la fotografía desempeñó un papel fundamental, porque registró situaciones montadas para la cámara en ciertas circunstancias sociopolíticas o porque —por el contrario— desmanteló “símbolos nacionales, visiones utópicas y estrategias artísticas de vanguardia” (Getty, 2017).

Asimismo se planteó una cronología técnica de la transformación del medio: desde las primeras imágenes de viajeros e inmigrantes arribados a la Argentina, pasando por la llegada del primer daguerrotipo, las tarjetas postales de indígenas y gauchos, la fotografía social de personalidades de la política y la cultura local difundida en revistas populares, la fotografía de prensa con registros de íconos urbanos y arquitectónicos de Buenos Aires como ciudad cosmopolita, la fotografía de protesta social, de corte conceptual-documental en el contexto de la dictadura militar de los años 1970, el retorno de la democracia en 1983 y la implementación del modelo neoliberal que favoreció el capitalismo de libre mercado, la crisis económico financiera del año 2000 (en el marco de las restricciones sobre los depósitos bancarios, la flexibilización de los controles cambiarios, el inicio de la

reunificación monetaria y sus efectos en la esfera social visibilizada en la demanda de bienes y servicios, costos de vida, pobreza e inseguridad).

Todos estos aspectos que remiten a la historia del país se organizaron respectivamente en los siguientes ejes: a) Civilización y barbarie, b) Mitos nacionales, c) Gestos estéticos y políticos y d) Nueva democracia hasta la actualidad.

Para la sección dedicada a los Mitos nacionales, el Getty Museum seleccionó aquellos que consideró han moldeado la identidad argentina a lo largo del tiempo: los indígenas, el gaucho, Evita y Buenos Aires como ciudad moderna.

Muchas de las fotografías “históricas” sobre las figuras del indígena y el gaucho que formaron parte de la exposición, tuvieron una profusa difusión mediática en formato postal y contribuyeron de manera decisiva a su construcción exotizante. Es en relación con estas imágenes paradigmáticas (por el modo de representación estereotipada de la nacionalidad argentina), que los registros contemporáneos incorporados a la exhibición cobraron mayor relevancia (por las distancias que plantean respecto de estas en ciertos casos, y por la reiteración o la continuidad, en otros). Se hace referencia tanto a las imágenes de Grete Stern que, al decir de la curadora de la muestra, “ofrecen una visión diferente, más humanizada de los indígenas como individuos, en lugar de estereotipos” (Getty, s.d.), como a la paradigmática fotografía del Gaucho Gil construida por Marcos López.

Las imágenes contemporáneas de carácter etnográfico que se exhibieron en la muestra pertenecen a Grete Stern y Guadalupe Miles. Se trata de imágenes que se complementan con la imagen de otro fotógrafo contemporáneo: Leonel Luna, inscrita en la categoría del collage fotográfico o fotomontaje. Estas 8 imágenes ‘actuales’ subvierten la iconografía de las 8 fotografías ‘históricas’ obtenidas entre 1860 y 1890 aproximadamente. En el caso de Stern, por las características del rostro fotografiado, el abandono de la pose rígida y la sonrisa como signo de vitalidad e intersubjetividad con la fotógrafa. En caso de Miles, por la sensualidad de los cuerpos y el uso del color como signos de plenitud y dignidad. Y en el de Luna, por el color extremo y los encuadres que dan cuenta de una premeditada composición fotográfica, un montaje de escena y un manejo de los retratados que se manifiesta en poses y gestos que evidencian el artificio del imaginario exotista sobre la alteridad.

Pero más allá del aspecto iconográfico de la exposición, de su curaduría y montaje, que sigue más bien un formato convencional, ‘clásico’ (imágenes colgadas en paneles o paredes del edificio), lo interesante a examinar en este caso, a diferencia del anterior (la muestra del cck), es el entramado discursivo que la rodea (particularmente textos de difusión, página web, lista de fotos, audioguía, libro/catálogo, etc.) que en su conjunto devienen un dispositivo de representación del/sobre el arte argentino, cuyas complejidades, tensiones y contradicciones más explícitas pasan por “insertar un modelo de identidad nacional en un circuito global supuestamente posidentitario” (Biczal, 2017, p. 158).

Las imágenes del indio y el gaucho en las retóricas de la nacionalidad

En este apartado se analizarán brevemente una serie de fotografías de Grete Stern y un retrato de Marcos López que se exhibieron en las dos exposiciones de formas diferenciales.

Respecto a la figura del indígena, resultan relevantes las imágenes de la alemana Grete Stern, obtenidas en las comunidades indígenas chaqueñas de las provincias de Chaco, Formosa y Salta entre 1958 y 1964. Las imágenes han sido expuestas y aún siguen siendo expuestas en distintos contextos artísticos y no artísticos en salas de

museos, galerías, centros culturales, de Argentina y del exterior (Asunción, Montevideo, Berlín). A su vez, forman parte del libro *Aborígenes del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern, 1958-1964*, editado en 2005 por Fundación Antorchas y Fundación Ceppa. Tres de estas imágenes y el libro formaron parte de la exposición “Ser Nacional”. Cinco de estas imágenes se exhibieron a su vez como parte de la muestra “Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity”, en el Museo J. Paul Getty.

La característica iconográfica más destacada de la producción de Stern es la captura de la sonrisa como “estrategia estética y hallazgo antropológico”. En muchos de los retratos, se trasluce cierto grado de “dignidad y recato” en las figuras. La sonrisa parece moverse entre la timidez y el consentimiento. Esta suerte de aprobación que parecieran dirigir los retratados tanto hacia la fotógrafa como hacia nosotros receptores/espectadores, se vislumbra en los labios y la profundidad de los ojos, que junto a la postura descubren una “franqueza e ingenuidad” imprevistas (Giordano & Reyer, 2010).

El sujeto representado abandona la pose sobrecogida y turbada (tan frecuente en los registros decimonónicos), pero también deja de ejercer, de auto-representar un rol establecido: el del salvaje cazador, recolector, o el del civilizado de porte controlado y pulcro, obligado a “posar frente a la lente en un encuadre equilibrado que exalte su condición de acatamiento frente a la civilización” (Alvarado & Mason, 2005, p. 10).

Por el contrario, la cotidianeidad de muchas de las tomas logradas por Stern, y la naturalidad de las expresiones faciales de los retratados, deja entrever un quiebre con los estereotipos de ese presente etnográfico que suele enmarcar ciertos rasgos personales y comunitarios en una generalidad exasperadamente neutra y anónima. Y la expresión que más claramente revela este pliegue representacional es la sonrisa, explícita a veces, tenue, sutil, esbozada, otras.

Asistimos entonces a un desplazamiento de la idea de distanciamiento y apropiación de la mirada —de fuerte asimetría y sumisión sugerida en la mayoría de las tomas fotográficas sobre grupos indígenas elaboradas tradicionalmente— a la idea de sonrisa como factor de integración o de intercambio intersubjetivo.

Pero ¿qué cambió en el régimen de visibilidad y en el estatuto de la mirada para que, en lugar del rostro adusto, aparezca la sonrisa? Si bien la producción de Stern no fue concebida explícitamente por ella como una acción política, es interesante analizar sus imágenes en el contexto de los años sesenta en Argentina. Momento en el que las percepciones sobre los pueblos indígenas se alejan de aquellas elaboradas en base a principios de corte racial y religioso. Se produce para entonces un cambio notorio: de la imagen del indígena “salvaje/infiel/bárbaro” —representada por ejemplo en la icónica escena pictórica de *La vuelta del Malón*, de Della Valle— se pasa a la del indígena “víctima” que había sufrido los embates de la cultura hegemónica al apropiarse de sus tierras y haberlo explotado como fuerza de trabajo. Esta preocupación social (centrada en problematizar los estereotipos y la exclusión de las minorías), puso de manifiesto el rol del arte y el artista en la sociedad y la potencialidad de la obra de visibilizar una realidad postergada.

Las imágenes de Stern se abrevan de este contexto. Si bien la fotógrafa se resistió a encasillar su producción e imponerle directivas dogmáticas, no era ajena a las controversias de su tiempo acerca del compromiso social del artista y su deber de criticar la injusticia y la desigualdad social.

La difusión/circulación de esta producción ha sido muy profusa (ya en el contexto inmediato de la propia Grete) y continúa siéndolo incluso hoy (Reyer, 2010). Como se mencionó, tres de las imágenes de Stern cuyos epígrafes describen respectivamente: 1) “Quinta 8, cerca de Presidencia Roque Saenz Peña, Chaco, julio de 1964.

Mujer toba”; 2) “Campo del Cielo, Formosa. 19 de agosto de 1964. Mujer pilagá con hilo para tejer con telar”; 3) “Mujer toba, alrededores de Resistencia, 1959-1960”, y el libro completo formaron parte de la exposición “Ser Nacional”, que tuvo lugar en el Centro Cultural Kirchner (cck) de Buenos Aires.

Lo singular de la presencia de las tres imágenes de Stern (acompañadas del libro) en la muestra curada por López, es tanto el contexto de la muestra en general en el cck, como el montaje de este conjunto en particular dedicado a la fotógrafa alemana (figura 2).



Figura 2. Fotografías de Grete Stern en la Exposición “Ser Nacional” de Marcos López en el cck (Bs. As., 2016)

Fuente: elaboración propia.

Las tres imágenes aparecen enmarcadas con bordes de caña, ubicadas una al lado de la otra en la misma línea de posición, salvo la del centro que se ubica unos centímetros más abajo para dar lugar al libro que se encuentra en el centro de la composición, en el margen superior. Pero lo singular de este montaje es que las fotos no están colgadas sobre una pared para ser vistas de manera vertical, sino que aparecen sobre un fondo de tierra dentro de una vitrina transparente de formato horizontal, de modo que el espectador es invitado a observar el montaje desde arriba. El fondo de tierra pareciera aquí remitir a la naturaleza y a la ecuación: indígena —pureza tan característica de los registros pretéritos—.

Como toda vitrina, esta se trata de un mueble cerrado y acristalado que denota ciertas funciones clave como exponer, pero al mismo tiempo resguardar artículos frágiles o valiosos: en este caso, no se trata de un objeto de porcelana fina, joyas, vajillas, sino de fotos y un libro. Por su origen utilitario, la vitrina, además, preserva los artículos que exhibe de la eventual suciedad, del polvo y los aleja del alcance de personas, en este caso del público/el espectador.

En tal sentido, es relevante destacar cierto tono irónico en la manera en que el curador decide exponer estas imágenes. Al encerrarlas en un cubículo de cristal no solo está ridiculizando la forma convencional en que históricamente ha sido exhibida la fotografía etnográfica, sino que —a la vez— parece restituirle uno de sus contextos de origen: el museo antropológico, la disciplina de la historia natural y la comparación “científica” de culturas sobre la base de la tipología física y racial.

En este contexto, las imágenes de Stern entonces no solo se transforman en objetos, sino que parecen asumir un valor extra fotográfico/visual, propio de aquellos objetos que cargan con un valor ‘simbólico’. Hay una autoridad reconocida-atribuida a la fotógrafa, y su “derecho a mirar” al *otro*. Pero también la autoridad —a través de la lente— para “hacer justicia”. La cámara actúa como legitimadora de un rol de autoridad. Y el libro legitima esa autoridad, porque a su vez es también una fuente de autoridad en la sociedad occidental. Todo ello es digno de ser resguardado y también exhibido —literalmente— en la vitrina de un museo.

Por su parte, la figura del gaucho —otra de las representaciones simbólicas clave de la nacionalidad argentina— aparece en el contexto de la muestra del cck por medio del retrato del Gaucho Gil realizado por el mismo Marcos López (figura 3). Esta fotografía —que volvió a ser exhibida en la muestra del Getty Museum de Los Ángeles—, fue obtenida en 2008 y es parte de la serie “Subrealismo Criollo” que se caracteriza por la utilización de citas y apropiaciones, el montaje de complejas escenografías, personajes, vestuarios y retoques de imágenes que, en términos narrativos, establecen diálogos con obras paradigmáticas de la historia del arte, temas religiosos, míticos y de cultura popular (Barrios, 2016).



Figura 3. Gauchito Gil en fragmento de la Exposición “Ser Nacional” de Marcos López en el cck (Bs. As., 2016)

Fuente: elaboración propia.

El retrato se ofrece como una reinención de la estampita de mayor divulgación del Gaucho Gil, santo popular de mayor difusión en los últimos cuarenta años en la Argentina. El fotógrafo recrea al Gauchito en la piel del actor, escritor y editor entrerriano Damián Ríos, siguiendo así la línea de trabajo orientada a crear imágenes desde una gran puesta en escena, teatral, que incluye una posproducción con actitud totalmente pictórica.

En esta operación de cita y parodia, López plantea un desplazamiento de la mirada y cuestiona tanto el estatismo de la estampita original como la concepción del gaucho apacible y sumiso que ella vehiculiza. Por un lado, recrimina que la estampa de un santo popular, no canonizado por la Iglesia, termine reproduciendo el canon de las representaciones de santos católicos. Por otro, leído desde las retóricas de la nacionalidad, López cuestiona esa pose estática, más vinculada al gaucho obediente y sometido al patrón que se construyó en *La vuelta del Martín Fierro* (segunda parte del poema escrito por José Hernández en 1879). Este texto literario habla del retorno del gaucho que finalmente se somete al orden civilizador, a pesar de las condiciones de explotación a la que es sometido en manos de los poderosos (Barrios, 2016).

En este sentido, López deja de lado la imagen del gaucho que se rinde ante la daga del enemigo sin pelear —como versa parte del final de la leyenda del Gaucho Gil—¹ y rescata el gaucho que prefiere el exilio a ser sometido, que se rebela, que está dispuesto a matar antes de morir y se presenta amenazante mirando fijamente al espectador, un gesto que se refuerza con la firme empuñadura de su facón. La mirada y la empuñadura del facón conforman nodos de alta significatividad, ya que resumen el gesto de rebelión y liberación que López imprime insistentemente en parte de sus obras como contracara de las figuraciones de la opresión y represión (que se vinculan con su crítica al dogma religioso, la estructura represiva instaurada por las dictaduras en la Argentina, entre otros). Por este motivo, allí se focalizarán las tomas fotográficas y audiovisuales que forman parte de las retomas digitales publicadas en la red (figuras 4 y 5).

De este modo, el retrato de López, que funciona como hipertexto en relación con la estampita referida, reconecta la figura del gaucho de los milagros de popularidad contemporánea con la de aquel gaucho referente del periodo de conformación del Estado nación del siglo XIX que se rebeló al orden establecido. Pero, además, busca apartarse de la iconografía cristiana del sacrificio (que en toda su obra remite a las figuras de la contención y opresión) para plantearse del lado de la rebelión y la liberación. En este sentido, vale señalar que la estampita referida, que ocupa el lugar del hipotexto, muestra la imagen del Gauchito con unas boleadoras estáticas colgado de la mano —lejos de cualquier tono amenazante— y sobreimpreso a una cruz, remitiendo a Cristo crucificado.

En relación con el montaje en la sala del CCK, el trabajo de López presenta una trayectoria encaminada a integrar a la fotografía con otros medios y soportes. El retrato fotográfico, que ya es producto de una compleja relación con diversas artes en la puesta en escena, cuenta con posproducción digital, es una copia pintada a mano y ensamblada a un marco con relieve y repisa inferior que transforma la instalación en altar y soporta, a su vez, diversos objetos e imágenes con las que el autor pone a dialogar al Gaucho Gil: fernet con coca cola (bebida típica de la provincia de Córdoba, Argentina) Messi y Gardel (como íconos del fútbol y el tango como sinónimos de la argentinidad en el mundo), entre otros.

1 El gaucho Antonio Mamerto Gil Núñez (1840-1878, aproximadamente) es un santo popular, cuya celebración central tiene lugar a la vera de la Ruta Nacional N° 123 en la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, ubicada en el Nordeste argentino. Un santuario marca allí el lugar donde, según los relatos, fuera degollado en manos de la policía un 8 de enero hace más de 100 años. La leyenda cuenta que Gil era perseguido por desertar del ejército y robar a viajeros y terratenientes. Luego de mucha persecución, él mismo se habría rendido y entregado. Un supuesto milagro que habría realizado poco antes de morir (el de salvarle la vida al hijo de su asesino) y por repartir su botín entre los más necesitados dio origen a la leyenda de gaucho milagroso y justiciero.



En el montaje del Getty Museum, la obra que utiliza como soporte la fotografía y se integra con la pintura, la instalación, la escultura, continúa con esa lógica de mixtura. Sin embargo, el altar en sí aparece mucho más despojado. La repisa agrega como objeto integrado solo unas cuerdas —que remiten a boleadoras utilizadas por el gaucho argentino como instrumento de caza—. Aquí la imagen fotográfica adquiere sentido desde la puesta en escena a un dispositivo que la supera, por contraste a las fotografías históricas del gaucho del siglo XIX y por continuidad a ciertas líneas de revisión y deconstrucción de esa figura que también adoptan las series contemporáneas “Malam-bistas” y “Carnaval” de Gustavo Di Mario, a la vez presentes en la sección *Mitos* de la muestra en el Getty Museum.

Retomas digitales y expansiones de los proyectos expositivos en la red

La capacidad persuasiva de imágenes analizadas —que revisan las construcciones míticas de la nación—, se potencia cuando los proyectos artísticos personales de los artistas e institucionales de los museos ponen a disposición de sus potenciales públicos, otras formas de acceso y exploración. Se verá brevemente cómo Marcos López, haciendo uso de su cuenta de Instagram extendió su propuesta del cck a la red y de qué forma el museo de Los Ángeles exhibe la exposición en su web institucional.

Si bien, López también posee una web personal (www.marcoslopez.com.ar) y otra de un estudio asociado con su trabajo (www.oficinadeproyectos.com.ar) que funcionan como “metamedios”, en términos de Carlón (2015), donde convergen los ingresos a narrativas de medios masivos tradicionales y otras interfaces que redirigen a las narrativas de redes sociales, entre las cuales Facebook aparece con gran actividad y cantidad de seguidores (cerca de 23 y 24 mil respectivamente en el perfil personal y el del estudio), se hará foco en el caso de Instagram que tuvo un rol creativo y de visibilidad relevante durante la exposición “Ser Nacional”.

Como características centrales, esta red social se basa en la creación, edición e intercambio de fotografías y videos cortos (de no más de 60 segundos), con breves notas a pie o descripciones lingüísticas, factibles de ser *likeados*, comentados, compartidos y etiquetados entre usuarios, así como historias que duran 24 horas y funcionan como interpelaciones directas para conseguir la reacción de los seguidores.

La proliferación en los últimos años de los dispositivos móviles inteligentes que posibilitó un mayor aprovechamiento de las aplicaciones asociadas con esta red predominantemente visual, produjo que muchos artistas visuales y también los museos de arte migraran a Instagram y/o incorporan las potencialidades de la red a su relato. El potente atractivo visual, su utilización sencilla y rápida a partir de la generación de contenidos concisos y breves hizo que la plataforma se posicionara entre las más usadas en el ámbito, luego de que Facebook y Twitter lideraran posiciones.

Uno de sus beneficios es que las interacciones se configuran de un modo más horizontal. Esto se vincula al cambio del modelo de circulación de sentidos que propicia internet en la sociedad hipermediatizada. Es decir, obliga a pensar no solo los flujos en términos descendentes tradicionales sino las direcciones horizontales y también ascendentes que se observan en las modalidades de interacción entre diferentes comunidades de usuarios, capaces de propiciar procesos comunicacionales ‘desde abajo’ de alto impacto (Carlón, 2015).

Además de ser utilizada para difundir actividades, exposiciones que tienen lugar en los ámbitos físicos (ya sean museos, galerías, etc.), hace tres años aproximadamente, experiencias en el mundo (lideradas por propuestas como

la del Museo del Prado, el Reina Sofía de España o la Tate Gallery de Londres)² dan cuenta que las interacciones aumentan cuando los generadores de información (instagramers) crean contenidos específicamente pensados para la red: transmisiones en directo para visitas guiadas, clases especiales sobre alguna obra previamente elegida por los seguidores, el lanzamiento de concursos o desafíos a través de hashtags (etiquetas).

En el caso de la muestra del cck, Marcos López creó una serie de contenidos bajo el hashtag #sernacional, publicados en su cuenta @marcoslopezvirtual. En el momento de la exposición (agosto de 2016), la cuenta tenía alrededor de 6 mil seguidores y en junio de 2019 superó los 26 mil. Lo interesante es que los contenidos no solo se configuraron a partir fotos de la exposición que podían verse entre 2016 y 2017 en sala, sino que construyeron narrativas especialmente pensadas y creadas para Instagram que expandieron los límites del marco de la sala que resguardaba la muestra, en tanto macro-historia o contenido principal expandido en la red. Estos contenidos implicaron imágenes fijas directas con epígrafes o descripciones que focalizaban en aspectos de lo exhibido y audiovisuales que funcionaron como avances previos a la inauguración en sala y *spots* que invitaban a visitar el proyecto. En su estructura, estos videos se presentaban como *remakes* de adelantos televisivos con predominancia de la estética del videoclip.

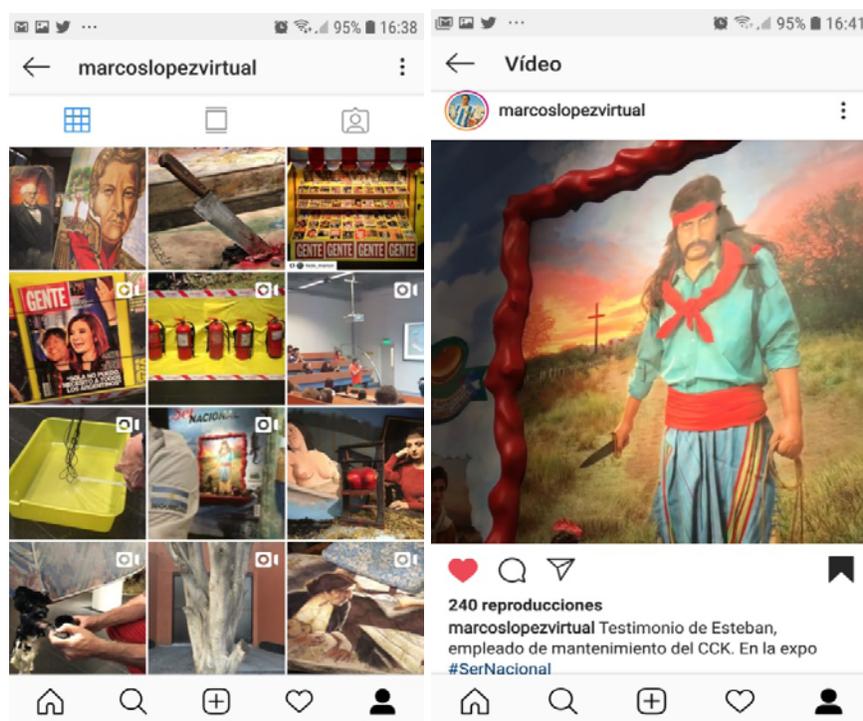
Así por ejemplo, el 5 de agosto de 2016 se publicó un video de 55 segundos que iniciaba con una placa en celeste sobre la cual se dibujaban las letras de molde del título de la muestra —a su vez recreada sobre la tipografía de una marca de un producto de consumo masivo— para dar lugar al visionado de un disco girando y pequeños fragmentos del *work in progress* del montaje de la muestra en el cck, articuladas a la banda sonora del tema “Congratulations and celebrations”, popularizado por Cliff Richard en los setenta (Marcoslopezvirtual, 5 de agosto, 2016).

Como este video-*spot* adelanto, se suceden varios, algunos que reproducen como banda sonora el himno nacional argentino o clásicos del pop, rock o el folclore nacional, todas canciones icónicas que al igual que las imágenes fueron cruciales en la fundación de los mitos nacionales y que sonorizan de modo alternado el *collage*-instalación en el cck. Pero, además de los “adelantos” o historias previas, los contenidos también se focalizaron en mostrar fragmentos de la apertura de la exposición en la sala y las anexiones de nuevas imágenes durante la exhibición que en sí misma fue concebida como *work in progress*.

En este sentido, se destacan retomas digitales de focalizaciones en fragmentos de la instalación con descripciones o preguntas interrelativas a los usuarios que van generando interacciones del artista con sus seguidores (pregunta-respuestas, *reposts*) y también pequeñas historias audiovisuales a partir de relato de la experiencia de los empleados del cck que cuidaban la sala y los visitantes/ espectadores grabadas por el propio López con la cámara del celular en la sala (figura 4).

En el caso de la obra específica del Gauchito Gil, el 2 de agosto de 2016, López publica un video de 16 segundos con el testimonio de Esteban, un empleado del cck (figura 5). En este se observa que la cámara focaliza en el retrato-altar-instalación expuesto en sala mientras, fuera de campo, se escucha parte de la entrevista en la que Esteban señala: “Mi papá es devoto del Gauchito Gil y está igual que en la foto”. A lo que López pregunta: “¿y el cuchillo?”. El entrevistado responde: “Y el facón sería un poco más grande, pero... está igual” (Marcoslopezvirtual, 2 de agosto, 2016).

2 Sobre la tendencia de construcción de “museos instagramers”, se puede consultar en un reciente artículo “Museos Instagramers” de Saioa Camarzana (2019)..



Figuras 4 y 5. Screenshot del perfil de Instagram de Marcos López

Fuente: tomado de @marcoslopezvirtual

El 4 de agosto, López sube otro video, de 59 segundos bajo la descripción “#SerNacional/Orlando, empleado de vigilancia del cck”. Con foco en la insignia de “Seguridad” inscripta en el hombro de la camisa del entrevistado, la cámara muestra luego la mitad de su rostro y continúa en un breve paneo por la exposición, mientras sucede la entrevista. Marcos López pregunta: “¿Le gusta a la gente la exposición?”, a lo que Orlando responde: “La verdad Marcos es un gusto para mí trabajar acá. La gente sale muy contenta de lo que ha visto, de las expresiones, de encontrarse con los sonidos de la memoria sobre todo los que como yo tenemos unos años, y haber vivido esas etapas [...]” (Marcoslopezvirtual, 4 de agosto 2016).

En otro video, del 6 de octubre, la voz fuera de campo de una visitante y la cámara fija de López se centra en el cuadro de Della Valle cubierto de pieles de ovejas ensangrentadas; este se ubica debajo de la foto de una exfuncionaria del Gobierno del expresidente Carlos Menem que escandalizó a la opinión pública al posar con un tapado de piel para una tapa de la *Revista Noticias* y el famoso retrato de López “La carnicera con cuchillo”. La publicación lleva el siguiente epígrafe: “#sernacional conversando con una señora que quedó impactada con los tapados de piel” y en la conversación la visitante le comenta a López: “[...] uno usa los tapados y ahora que lo veo colgados, ver esta mujer con todo eso me parece que no me lo pongo nunca más al tapado de piel [...], la mujer que mira con la carnicería. Una carnicería hemos hecho con todos los animales” (Marcoslopezvirtual, 4 de octubre, 2016).

En otros videos, el mismo artista pregunta a los visitantes frente a la cámara ¿por qué cree que se llama “Ser Nacional” la muestra? Y cada entrevistado brinda una respuesta diferente basada en sus adscripciones o indiferencia frente a ciertos íconos de la cultura nacional. La profusión de placas, micro-videos y diversidad de miradas de los visitantes que también proliferan en el perfil de la cuenta de López, expandiendo el proyecto expositivo del cck a esta plataforma, parecen afirmar la imposibilidad de sintetizar una noción de identidad nacional única y homogénea. Es lo que sostiene el autor en otro texto que recopila muchos de sus escritos volcados a Facebook y publicados en un libro el mismo año del cierre de la muestra: “es tan ridículo, tan poco inteligente representar a la Patria, un concepto infinito” (López, 2017, p. 62).

En cuanto a la web institucional del Getty Museum, por medio de la cual se difunde la exposición “*Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity*”, resulta relevante considerar —a los fines de este trabajo— cuestiones relativas a su configuración y estructura comunicacional *online*, ya que nos permiten reflexionar sobre el estatuto de la imagen fotográfica y su condición digital en el contexto de mediatización del arte contemporáneo.

Como toda página web, la del Getty Museum es una herramienta de marketing, cuyo objetivo es promocionar, en este caso, una exposición artística. Su razón de ser está dada en la posibilidad de que los usuarios decidan visitar la exposición pago monetario (por el acceso al espacio físico del museo) mediante.

La forma en la que se difunde y se exhibe la exposición en línea, mediante imágenes y descripciones verbales, enfatiza este aspecto comercial. La interacción con el material multimedia ofrecida al usuario intenta informarlo, pero también entretenerlo (para que siga navegando en el sitio), e instruirlo sobre la empresa y los productos que ella ofrece. La publicidad está dirigida a captar la atención de los usuarios, a promocionar la exposición fotográfica en particular, y el rol de la institución en el mercado del arte, en general.

En consecuencia, la web del Getty Museum no solo es una vía de comunicación informativa sobre las exposiciones de arte que allí se desarrollan, sino que es una canal de promoción cuyo fin es asegurar el mayor número posible de espectadores —usuarios/clientes— que garanticen la permanencia de la empresa (el museo) y sus productos (las obras de arte que forman parte de su patrimonio).

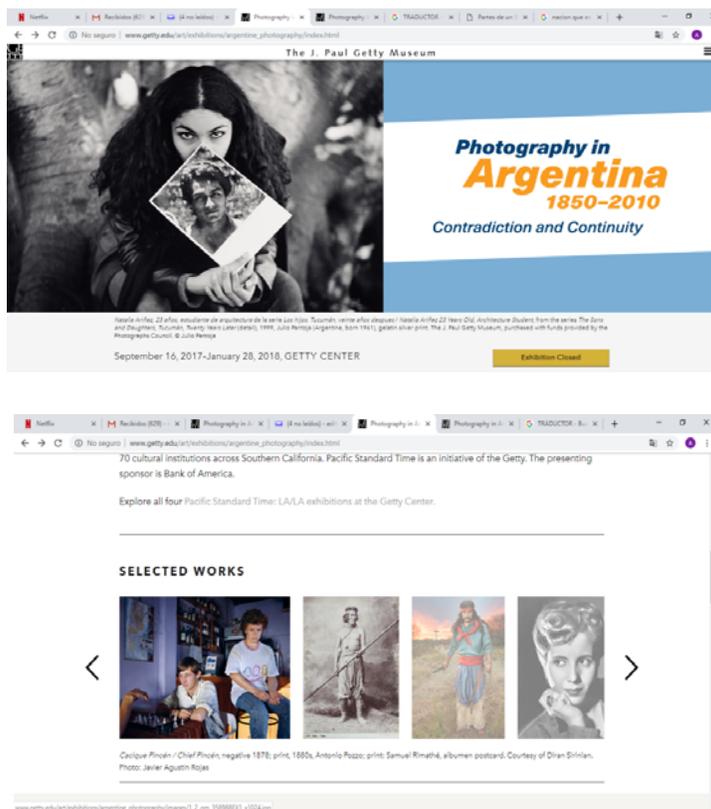
La página se estructura a base de imágenes y textos organizados en distintas secciones y menús principales y laterales con contenido filtrado relevante mediante categorías o nube de etiquetas que el usuario puede elegir consultar de manera independiente.

La portada principal de la muestra se organiza a partir de un *header* cuidadosamente elegido para aludir al soporte conceptual de la exposición. El diseño que contiene el menú principal dirige la mirada del usuario a partir de la imagen principal de difusión de la exposición, el título, la fecha, periodo de duración de la muestra, y el nombre del sitio, institución que la exhibe. La imagen seleccionada se presenta con una paleta cromática en escala de grises, junto con el título de la muestra sobre un fondo que gráfica —formal, figurativa y cromáticamente— y remite a un símbolo patrio: la bandera argentina.

Por medio del uso de recursos retóricos metonímicos, el diseño de la portada enfatiza el vínculo de contigüidad entre el título de la exposición (“Fotografía en Argentina”), la ubicación geográfico-espacial y la nacionalidad del país. El color celeste del símbolo patrio está ubicado en los márgenes inferior y superior de un recuadro (imitando explícitamente a la forma gráfica de la bandera), junto con el fondo blanco del centro en el que se destaca el significante “Argentina” en color amarillo (en alusión a la figura del sol que completa el diseño entero de la bandera argentina).

La elección de los colores y su configuración en el *header* son utilizados así para empatizar al potencial usuario de la web, para generar su interés en visitar y explorar la página a través del sentimiento de identificación con su país, ante y entre los demás ciudadanos del propio país, pero también ante el país extranjero donde tiene lugar la exposición (figura 6).

En términos de organización visual, la portada ocupa la parte superior principal de la pantalla completa. Le siguen otras seis partes con titulares —*claims*— del sitio que invitan al usuario a seguir navegando. Después de la foto principal, junto con el título de la muestra, un texto breve describe sintéticamente el contenido de la exposición. Y luego un *slider* de imágenes con un *Selectedworks* (galería de imágenes/*slideshow*) con fotos que integran la exposición³ (entre ellas dos imágenes que remiten a las figuras clave de la iconografía nacional argentina: el gaucho y el indio, correspondientes a Marcos López (2009) y a Antonio Pozzo (1878), respectivamente (figura 7).



Figuras 6 y 7. Screenshot Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity,

Fuente: captura de la web del Museo J. Paul Getty.

3 El *footer* o pie de página se cierra de forma similar a todas las páginas web: los enlaces a las redes sociales de la institución, el acceso a contacto y los enlaces obligatorios por ley a la Política de Privacidad, Cookies y Condiciones de uso, la dirección, teléfonos, etc.

Las secciones siguientes —accesibles desde diferentes menús de descarga gratuita— guían y direccionan la consulta del usuario mediante ciertos *breadcrumbs* que muestran, junto al título de cada sección, el recorrido y los apartados en torno a la portada principal. Esta organización y funcionalidad permite volver a varios niveles superiores pinchando en los enlaces mostrados en estos *breadcrumbs* y otorgando al usuario la posibilidad de navegar de forma fluida conjuntamente con los menús disponibles en el sitio.

La disposición repetida y regular de la información en formato horizontal, colabora con la facilidad de navegación de la página, manteniendo un orden que permite la fácil visualización de cada uno de los elementos que componen las distintas pestañas particulares de la plataforma: una franja horizontal destinada a sumergir al usuario en la exposición a mediante el título: *Explore the Exhibition* y otra que se organiza en tres columnas verticales de información gráfica y textual sobre otros aspectos como el catálogo de la exposición, la audioguía y la presencia de la exposición en los medios de prensa de EE.UU.

De la sección dedicada a la audioguía (*Mobile - Free GettyGuide. Multimedia Player*), resulta destacable un breve texto en el que se invita al usuario a “conocer cómo los fotógrafos argentinos relataron y desafiaron el desarrollo y la identidad nacional de Argentina” y a tomar un reproductor multimedia de forma gratuita en la entrada del Museo o usar su propio teléfono inteligente en el Wi-Fi gratuito GettyLink: “Toma el tour de audio móvil: getty.edu/argentine”. En la sección del *audio tour*, también se ofrece la opción de: *Locate Center For Photographs, Exhibition Site, Rate This Tour*.

Aquí las fotografías para retratar las figuras icónicas del indígena y el gaucho son el Cacique Pincen de Pozzo⁴ y el Gaucho Gil de López, respectivamente. De ambas es posible un acercamiento óptico para visualizar mayores detalles a partir de la opción “ampliar” (lupa). La información disponible es el texto en off en inglés de 1 minuto 49 segundos de duración para el caso del indígena, y de 2 minutos y 21 segundos para el caso del gaucho. Este relato también está disponible para su descarga (*transcription*). En ambos relatos se insiste en el montaje como una estrategia de construcción estereotipada de las figuras de gauchos e indígenas; los procedimientos y operaciones iconográficas deliberadamente elaboradas para remarcar cualidades simbólicas atribuidas desde un posicionamiento hegemónico como “salvajismo, ferocidad, agresividad, rebeldía” representados por medio de ciertos elementos como el vestuario, el ámbito/espacio/hábitat y ornamentos como arcos, flechas, lanzas, etc. y en la configuración de ciertos mitos alrededor de la dimensión heroica de personajes de la tradición popular.

Tal como puede advertirse, el diseño web utilizado para difundir la exposición no solo está garantizando el cuidado de la imagen institucional del Getty Museum, sino también y especialmente la atracción de usuarios virtuales que luego podrían convertirse en potenciales visitantes o espectadores. El acento en controlar y cuidar el tráfico de usuarios de la web es parte de una estrategia mediática, ya que al compartir el contenido de la exposición fotográfica, que en este caso se promociona mediante el espacio de una tecnología en línea, no solo se espera abarcar el mayor tráfico de potenciales usuarios de la website en general, sino por extensión, de potenciales espectadores dispuestos a abonar el acceso a la exposición analógica, y a futuro las otras exposiciones y/o eventos que esta institución genere en el futuro con muestras transitorias y permanentes.

4 Se trata de un retrato realizado por Antonio Pozzo al cacique Pincén, “donde la vestimenta y accesorios, la actitud del retratado y el fondo de rocas y vegetación, hacen pensar que se hallaba en el desierto, cuando en realidad estaba en el estudio del fotógrafo” (Giordano & Méndez, 2011, p. 162).



El Getty como marca institucional no solo está resguardando así su reconocimiento en el mundo del arte, la gestión institucional y cultural sino también su posicionamiento y sostenimiento en el mercado artístico contemporáneo. Los relatos curatoriales, la planificación y montaje de imágenes seleccionadas para difundir la exposición se estructuran así en consonancia a nuevas narrativas transmediales de comunicación que redefinen el rol del curador, la construcción de guiones, los soportes, registros y medios de exhibición con base en internet. La condición mediática de estos aspectos se define entonces por la existencia de un proyecto concreto, y por espacios de comunicación/difusión institucional en red que implican masividad e interactividad.

Reflexiones finales

La intención de este trabajo fue introducir una discusión acerca del modo en que los montajes dentro de las salas de las exposiciones analizadas y en sus extensiones en la red problematizan los límites del medio fotográfico, la autoría, la propiedad, la originalidad de la obra, así como la división entre esferas del arte, los medios y la vida cotidiana. Dicho de otro modo, cómo frente a la “indicialidad débil” de la fotografía, se resalta su condición de medio capaz de integrarse a otros medios y de plantear un discurso factible de ser atravesado por otros discursos, “no siempre fotográficos, cada vez más post autónomo” (Carlón, 2014, p. 41), como los producidos y difundidos a través de internet.

En el caso de la muestra del cck y su expansión por medio de la cuenta de la red social Instagram de Marcos López, se observa que decididamente el artista indaga en la fotografía expandida desde el montaje en sala hacia la red bajo el hashtag *#sernacional*. Esto interpela a acercarnos a un concepto ampliado del paratexto clásico que advierta su autonomía, más allá de su función periférica. Se observa así que las operaciones semióticas que ensamblan textos dentro de otros textos y generan reduplicaciones de zonas semánticas en la sala del cck producen efectos retóricos de refracción e intensificación de puntos de vista que también se proyectan y re-significan través de “retomas” y nuevos contenidos digitales especialmente creados para la red y publicados en las cuentas personales del artista/curador.

En el caso de la web institucional del Getty Museum, se advierte cómo este “metamedio”, en términos de Carlón (2010, p. 3), puede conceptualizarse como un hiperdispositivo “capaz de ampliar el ‘mundo del arte’ hacia nuevos dispositivos e interfaces”. Tal como lo plantea el autor, los espacios webs institucionales de museos y galerías que son extensiones del “mundo del arte” arquitectónico (real) deciden deliberadamente exponer allí obras artísticas como parte de un proceso de mediatización absolutamente preciso y concreto que produce fenómenos nuevos de producción de sentido:

Que afectan tanto a los proyectos artísticos como a las instituciones, [...] debido a tres razones fundamentales: la crisis de la indicialidad (emergencia de lo digital) en los lenguajes masivos históricos (fotografía digital, cine digital, etc.); nuevas prácticas sociales (de descargar, subir, postear, cortar, pegar, borrar, etc.) y la consolidación de un sistema de nuevos medios (nm) que tiene su centro en la hiperconectividad, los dispositivos móviles e Internet (Carlón, 2010, p. 13).

Esto contribuye de manera decisiva a la desterritorialización y globalización progresiva del “mundo del arte” contemporáneo. Por otro lado, el análisis representacional de las imágenes elegidas como paradigmáticas de la nacionalidad argentina en ambas muestras: el indígena y el gaucho, revela de qué manera estos “tipos sociales”



se construyeron en los diversos textos fundacionales del proyecto nacional como la “barbarie” (salvaje y rebelde) a la que debió enfrentarse la “civilización” para la edificación de la nación moderna. Desde esa lectura, ambas figuras han sido claves en la edificación del ideal de la nación blanca, moderna y eurocentrada sobre la que se creó el mito de la argentinidad. Tales aspectos aparecen abordados explícitamente en la mayoría de los registros históricos que se exhiben en ambas exposiciones y que imágenes como las obtenidas por Grete Stern y a Marcos López subvierten.

Referencias

1. Alvarado, M., & Mason, P. (2005). Fuegian Fashion. Fotografía, indumentaria y etnicidad. *Revista Chilena de Antropología Visual*, (6), 2-18.
2. Barrios, C. (2016). *Viajar, fotografiar, re-semantizar prácticas religiosidad correntinas*. (Tesis maestría, Universidad Nacional de Misiones, Misiones, Argentina). Recuperado de http://argos.fhycs.unam.edu.ar/bitstream/handle/123456789/653/TM_BARRIOS_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y
3. Biczel, D. (2017). Sobre la imposibilidad de trazar un mapa: el “fracaso” de la Bienal de Lima (1997-2002). *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, (11), 152-162.
4. Carlón, M. (2010). *La mediatización del ‘mundo del arte*. Recuperado de https://www.academia.edu/15984155/La_mediatizacion_del_mundo_del_arte
5. Carlón, M. (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* (pp. 24-41). Rosario: UNR.
6. Carlón, M. (2015). Registrar, subir, compartir. Prácticas fotográficas en la era contemporánea. *Actas V Simposio Internacional de Estética: estética, medios y subjetividades*. Recuperado de http://estetica.uc.cl/images/stories/librovsimposio/02_mario%20carlon.pdf
7. Camarzana, S. (2019). Museos instagramers. *El Cultural*. Recuperado de <https://elcultural.com/Museos-instagramers>
8. Fontcuberta, J. (2010). *La cámara de Pandora. La fotografi@ después de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
9. Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
10. Getty (2017). *La exhibición en el J. Paul Getty Museum presenta la más amplia colección de fotografía argentina que se haya visto en los Estados Unidos*. Recuperado de [http://news.getty.edu/images/9036/Contradiction%20and%20Continuity_Press%20Release_FINAL_ES-MX\(2\).pdf](http://news.getty.edu/images/9036/Contradiction%20and%20Continuity_Press%20Release_FINAL_ES-MX(2).pdf)
11. Getty (s.d.). *Photography in Argentina, 1850-2010: Contradiction and Continuity*. Recuperado de http://www.getty.edu/art/exhibitions/argentine_photography/inner.html
12. Giordano, M., & Méndez, P. (2011). La mirada de frailes y fotógrafos a las misiones franciscanas de Chaco y Formosa. Aportes a la historia de la fotografía en el Norte Argentino a principios de siglo. *Revista de la Junta de Estudios Históricos del Chaco*, (5), 157-170.



13. Giordano, M., & Reyer, A. (2010). La representación fotográfica de la sonrisa en las imágenes etnográficas chaqueñas de Guido Boggiani y Grete Stern. *Argos*, 27(53), 59-90.
14. González, V. (2010). Debut y despedida. Fotografías de Marcos López, 1978-2009. En *Marcos López*. Buenos Aires: Ediciones Lariviere.
15. González, F. L. (2005). *Fotografía y pintura: ¿dos medios diferentes?* Barcelona: Gustavo Gili.
16. Kossoy, B. (2001). *Fotografía e Historia*. Buenos Aires: La Marca.
17. López, M. (2017). *Verdad/Consecuencia*. Buenos Aires: Interzona.
18. Lotman, I. (1996). *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.
19. Marcoslopezvirtual (2 de agosto 2016). Testimonio de Esteban, empleado de mantenimiento del cck. En la expo #SerNacional. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BlInqbnPAPRj/?igshid=xtvuom22hhqv>
20. Marcoslopezvirtual (4 de agosto 2016). #SerNacional / Orlando, empleado de vigilancia del cck. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BltYJUFg164/?igshid=1r1x81gob9wj2>
21. Marcoslopezvirtual (5 de agosto 2016). Ser Nacional. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BluXH39ANHd/?igshid=10uess68njm5u>
22. Marcoslopezvirtual(4deoctubre2016).#sernacionalconversandoconunaseñoraquesequedóimpactadacon los tapados de piel. Recuperado de <https://www.instagram.com/p/BLN9wL4AO9o/?igshid=wpnqzh06foa3>
23. Malosetti Costa, L. (2001) *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
24. Mirzoeff, N. (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
25. Reyer, A. (2016). La fotografía etnográfica chaqueña en el mercado contemporáneo del arte: crítica curatorial y circuitos expositivos. En M. Giordano (Coord.) *Prácticas artísticas y científicas en torno a visualidades, desplazamientos y artefactos* (pp. 171-191) Buenos Aires: Biblos.