



In absentia in praesentia

Bocetos de una memoria inasible

Maria de los Angeles Comesana

In absentia in praesentia - Bocetos de una memoria inasible

Proyecto de Graduación de: **María de los Ángeles Comesaña**

Directora: **Licenciada Mariana Mercedes Picollo**



Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón.

Licenciatura en Artes Visuales con orientación en dibujo.



Agradecimientos

A la Universidad Nacional de las Artes, territorio de aprendizaje público, gratuito y de calidad, por ser espacio de contención, amparo y refugio. Porque me ha dado las mejores enseñanzas, aquellas que solo son posibles a través de una red colectiva. Nada de todo esto hubiese ocurrido sin los docentes y amigues que han habitado, junto conmigo, este hogar tan amado por todos.

A Mariana Picollo, por la enorme generosidad para compartir su conocimiento, así como también, por su presencia, mirada y dedicación.

A Manuel Lozza, quien me acompaña con sus sugerencias y propuestas.

A Laura Schultis, mi primera docente en artes del fuego, quien me incentivó a que inicie esta hermosa carrera.

A Gastón Severina, por contagiarme su inagotable pasión por la cerámica.

A Florencia Barroso, por sus enseñanzas y el tiempo compartido en su taller.

A mi familia y amigues, por el sostén, la compañía y el amor.

A mi madre, por estar siempre a mi lado brindándome amor y comprensión.

A mi compañero, por el aguante incondicional en todos estos años de facultad.

A todos mis ausentes que, aún en la construcción de un presente sin su presencia, me acompañan y hacen huella en mi memoria.



(...) Recordar, sí, pero no como lo opuesto al olvido, sino como una manera de dejar ir y de retener a la vez, como un proceso de digestión del éxtasis que liga precaria e inexorablemente lo-sido, con el presente, la pérdida y el porvenir. Recordar, para volver a pasar por la mente y por el cuerpo lo que permanece en el modo de una ausencia, de una evocación o incluso de una visitación. Recordar, con insistencia, para hacer de la memoria común, sitio de reparación y de encuentro creativo.

—Virginia Cano, *Borrador para un abecedario del desacato*



Índice

1. Los espacios y los cuerpos. <i>Reflexiones preliminares</i> -----	12
2. Introducción -----	15
3. Fundamentación -----	19
4. Marco Teórico -----	23
4.1. La huella desde una perspectiva semiótica -----	23
4.2. La Huella iluminada. El dispositivo fotográfico y la imagen como registro arqueológico de la ausencia -----	25
4.3. Evocar lo ausente: operaciones para desconfigurar y re simbolizar la imagen---	29
5. Estado del Arte. Materialidades para la manifestación de lo ausente -----	33
5.1. Re-presentaciones como testimonio de lo que se ha ido -----	35
6. Entre la imagen y la huella: diversos modos de narrar lo inaprensible -----	49
7. <i>In absentia in praesentia. Bocetos de una memoria inasible</i> -----	61
7.1. Esbozos sobre la ausencia -----	73
7.2. Arquitectura para la ausencia -----	87
7.3. Notas para la construcción de una memoria -----	107
7.4. Cuerpo, materia e instante fugaz -----	123
7.5. Páginas frágiles de la memoria -----	131
7.6. Cajas lúcidas -----	139
8. Conclusión: vestigios de lo ausente presente - ¿Quizás una conclusión? -----	147
10. Anexo -----	153
11. Referencias -----	175

Domingo 16 de Septiembre del 2024...

Mientras caminaba por la avenida Álvarez Tomás al 900, algo me inquietó. Un bar lleno de personas, a media madrugada, me generó una sensación particular, algo de ese espacio tenía un aire que me resultaba familiar. Esa percepción hizo que me detuviera para observarlo con detenimiento; indudablemente, ese sitio atraía mi mirada. Tenía la impresión de que había estado ahí en otro momento de mi vida; pero, al mismo tiempo, por más que me esforzaba por buscar en mi memoria momentos del pasado, no podía darme cuenta el porqué de esa sensación. No reconocí vínculo alguno con ese lugar; hasta que, de pronto, una particularidad de la puerta asaltó mis recuerdos. Las reminiscencias aparecieron tan claras como si hubiese sido ayer que habité ese sitio. En ese local, había estado festejando el último cumpleaños de mi suegro. Ese simple detalle que sobresalía, oculto, dentro de la nueva estética del entorno, despertó en mí esos instantes del pasado. De repente, esa experiencia me provocaba sensaciones duales; por un lado, era un lugar especial con cierta carga simbólica y emocional pero; por el otro, ya no era el mismo espacio, sólo quedaba la huella de lo que fue.

Cuando ya no quede nada reconocible, ¿nos hablarán desde algún lugar esos lugares?



Borrador sobre el olvido n°1. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografía, 20 cm x 20 cm.



2. Introducción

Ante una imagen, tan reciente, tan contemporánea como sea, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen solo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión.

—Didi-Huberman, *Ante el tiempo*

El proyecto, titulado *In absentia in praesentia - Bocetos de una memoria inasible*, es una búsqueda, un borrador que surge de la urgencia por retener, registrar y evocar instantes, personas y lugares del pasado en el presente. Un intento por unir con hilos los fragmentos de la memoria y los recuerdos ante el temor de que desaparezcan para siempre.

Mi exploración artística se inicia con el concepto de huella. La huella como una marca que queda después del paso de una referencia. La fotografía como registro de la huella, como testimonio de presencia devenida en ausencia.

Desde esta perspectiva, el aparato fotográfico me permite indagar en otras huellas, en las huellas emocionales que se visualizan a través de la imagen y que se vinculan tanto a los rastros de la ciudad como a las personas amadas. En ambos casos, entran en juego la ausencia y la memoria de aquello que necesito conservar ante la posibilidad de su desaparición. En este sentido, trabajo con lo familiar, con lo perdido que remite a las personas, a los espacios cotidianos y a las instancias de la vida que no volverán a acontecer. A través del discurso fotográfico, puedo encontrar y re-construir instantes.

En mis operatorias, todas las imágenes tienen la cualidad de estar borrosas, desenfocadas y fragmentadas. Mi intención es que se manifiesten veladas, que no sean nítidas. Mediante este borramiento visual constituyo un estatus de apariencia que media entre la apariencia concreta y la desaparición total. De este modo, conforme imágenes desvanecidas que operan de manera similar a como los recuerdos aparecen en la memoria.

Mi recorrido comienza en la Ciudad de Buenos Aires, en el año 2020, durante el contexto de pandemia. Siempre me ha inquietado profundamente la cantidad de demoliciones de edificios antiguos o históricos en la ciudad. Sin embargo, es durante el aislamiento social y preventivo debido al COVID-19 que esta preocupación se torna más personal. Cuando vuelvo a salir a la calle, después del confinamiento, reconstituyo mi vínculo con el espacio urbano. Al observar cómo se destruyen los lugares que conforman mi identidad, me invade un sentimiento de pérdida y duelo. Mi búsqueda visual surge como una urgencia por preservarlos. Conforme avanza mi proyecto, experimento con mi propio cuerpo y las posibilidades de un accionar

Los fragmentos. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, 21 cm x 30 cm. .

simbólico. Por último, apelo a mi memoria e identidad a través de fotos familiares realizadas con cámaras analógicas de la década de los 60', 70', 80' y 90'. La fotografía, en todas estas series visuales, entra en relación con lo muerto y lo sido. En cada operatoria actualizo, a través de formatos y dispositivos que se modifican, aquello que ya no está.

Desde mis exploratorias, la huella opera como significante, es un índice que pone en relación el pasado, el presente y el futuro, que porta en sí la ausencia de la presencia y, mediante ese vínculo, hace aparecer el duelo. La huella es indicadora de un vacío que no se configura como una nada absoluta, sino que contiene, de forma fantasmática, aquello que ya no está. Este estar de lo ausente deviene en duelo. Desde una mirada enfocada en la subjetividad, el sentimiento de la perdida no está en las cosas, sino en quienes portamos la ausencia de las cosas.

En este proyecto, establezco un diálogo entre diversas perspectivas en torno a la huella. A partir de este concepto, abordo distintas manifestaciones que indagan su aparición en el espacio urbano, el cuerpo y las propias vivencias familiares. ¿Cómo se interrelacionan la huella, con la memoria y la percepción de ausencia?, ¿puede haber huella sin memoria?, ¿dónde se registra la huella? Para que haya ausencia previamente debió acontecer la presencia de la cual esa ausencia es su evocación, en este sentido, ¿la misma ausencia no implica una huella?. Estas inquietudes me arremeten a la búsqueda por atestiguar lo ausente en el presente, a trazar las huellas del pasado en un presente que constantemente deviene pasado, en un presente inasible.

En pos de resolver estos interrogantes, investigo, en relación al dispositivo fotográfico, diferentes autores, entre los que destaco: Vilém Flusser, Roland Barthes y Susan Sontag. Por otra parte, me fundamento en la teoría de Theodor Adorno (1970), para establecer el vínculo existente entre el más que acontece en el arte y la huella. Al mismo tiempo, indago en las obras de diferentes artistas visuales que operan desde lo simbólico con los temas mencionados. En este sentido, analizo los trabajos de Oscar Muñoz, Graciela Sacco, Graciela Olio, Adriana Moracci y Ezequiel Verona.

A partir del vestigio lumínico que se constituye en la imagen fotográfica, el rastro se multiplica pero descontextualizado en otra mediatez. Obra fotográfica como conservación de una huella pero también como eco de dicha imagen en otro sustrato, en otras materialidades: arcilla, papel, cemento y vidrio. Nueva apariencia en cerámica, grabado, fotolitografía y antotipia. Técnicas que evocan, en sus diferentes constituciones, lo mismo, la aparición de la ausencia de la inmediatez. Rastro de la ausencia, la única presencia.

En el arte encuentro las herramientas para establecer un diálogo con mi pasado, mis memorias y mis des-memorias. Mediante mi producción visual, construyo y re-construyo los momentos partidos y recupero el ayer en el presente a través de la constante necesidad de hallar otros modos de narrar aquello que ya no está.



3. Fundamentación

Lo que queda inscrito e imprime marcas, prosigue, «no es el recuerdo, sino las huellas, signos de la ausencia». Esas huellas están en cierto modo desconectadas de todo relato posible o creíble; se han desligado del recuerdo.

—J.B. Pontalis, *Ese tiempo que no pasa*

Mi producción se inscribe en una exploración artística a partir del concepto de huella y su vínculo con la memoria y la ausencia. En este sentido, parto de la idea de que la huella es un vestigio de lo que ya no está, un rastro que remite a la ausencia y que, en su fragilidad, sostiene la evocación de lo perdido. El comienzo de mi búsqueda surge hace algunos años cuando comienzo a tomar fotografías de la Ciudad de Buenos Aires, no imágenes al azar, sino aquellos espacios próximos a su desaparición. La ciudad es el punto de inicio de un camino infinito. Me siento atraída por las calles que recorro a diario, pero, al mismo tiempo, me angustia encontrar el vacío de esos lugares o las huellas de lo que había estado allí antes de su demolición. Estos espacios, tan próximos en mi habitar cotidiano, narran las marcas del tiempo, de la presencia y la ausencia. En mis recorridos urbanos, la cámara fotográfica opera como una herramienta de registro, una forma de congelar en el tiempo aquello que está por desvanecerse. Este vínculo afectivo con la ciudad me lleva a indagar acerca de la relación entre lo sentido y lo habitado, lo que hoy está y lo que mañana ya no. Al principio no tengo en claro cuál es la intención de efectuar estos registros. Simplemente anhelo capturarlos con la cámara para, de alguna manera, congelarlos en el tiempo. En este accionar, a partir de la relación entre el espacio, la cámara y mi mirada, encuentro una forma para evocar lo perdido. A medida que pasa el tiempo, reflexiono e investigo acerca de la práctica fotográfica y otras posibilidades de creación de imágenes. En este proceso, surgen nuevas exploraciones a partir de las fotografías de mis álbumes familiares y mi vínculo con otro tipo de ausencias. La relación entre el vacío que me provoca el derrumbe de las propiedades de la ciudad y mis ausencias familiares me permiten comprender el significado de mi proyecto.

Desde una mirada afectiva, el vínculo con la ciudad me motiva a indagar acerca de la relación entre lo que persiste y lo que desaparece. En este camino, comprendo que los espacios se convierten en cuerpos. Cuerpos a los que les quedan grabadas las huellas, las cicatrices del tiempo. En ellos depositamos nuestras vivencias, sueños, tristezas, alegrías y los recuerdos de lo vivido. La vida habita, se inscribe, entre los ladrillos de esas construcciones que, con el fluir temporal, se convierten en ruinas o desaparecen por completo.

Bosquejos para recordar n°2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografía, 29,7 cm x 42 cm

En mi proyecto, la fotografía es el dispositivo inicial que me permite registrar un instante determinado, sin embargo, a medida que pasa el tiempo, incorporo otras técnicas con el anhelo de encontrar diversas huellas. Frente al sentimiento de vacío que me genera lo que ya no está, lo ausente, y desde el afán por traerlo nuevamente a la realidad, manipulo la fotografía para generar otra representación. La huella de lo acontecido en mi memoria y en la fotografía convive ahora con la huella de mi obrar, que lo evoca en una nueva representación producto de la transferencia. De esta manera, se superponen múltiples huellas: las huellas de lo anhelado junto con las huellas de mi obrar, impulsado por el deseo de conformar la imagen evocadora. La huella, como hilo conductor del análisis, interpela a una pluralidad de técnicas. La transversalidad de su aparición se manifiesta en la fotografía como evocación de una mismidad que, sin su referencia inmediata, media su presencia. De igual forma, otras técnicas replican el gesto, pero con un mayor grado demediatez. La ausencia irrevocable de mis añoradas presencias inmediatas, mediadas en la fotografía, vuelven a ser mediadas a partir de fotolitografías, antotipias, transferencias y cerámicas. En este contexto, la transferencia de imágenes se presenta como un intento de reinscripción. Si la fotografía ya es en sí misma una huella de lo ausente, como lo plantea Roland Barthes (1989), al manipular estas imágenes con nuevas materialidades, busco generar otra representación, una nueva huella que conviva con la anterior. La fotolitografía, la antotipia, la transferencia sobre arcilla y otros procedimientos me permiten explorar la superposición de huellas, mediando una y otra vez la presencia perdida. Como una capa sobre otra, estas técnicas no solo evocan lo ausente, sino que también dejan su propia impronta en el proceso.

Desde el marco teórico, mi trabajo se apoya en las ideas de Vilém Flusser, Roland Barthes, Susan Sontag y Theodor Adorno. Flusser (2001) problematiza la imagen técnica y su capacidad para accionar simbólicamente. Sontag (2022) analiza cómo la imagen se constituye en *memento mori* al registrar la fugacidad de un objeto y, por ello, atestiguar su mortalidad. Barthes (1989), con su noción de *punctum*, vincula la fotografía con la muerte y la pérdida. Por último, Adorno (1970) aporta una mirada crítica sobre lo que acontece en la representación más allá de la materia que constituye la representación.

En este contexto, mi trabajo dialoga con artistas que exploran la huella y la ausencia desde diversas perspectivas. Oscar Muñoz (1951) trabaja con la evanescencia de la imagen, Graciela Sacco (1956-2017) explora la luz y la impresión como formas de inscribir la ausencia. En el campo de la cerámica, Graciela Olio (1959) y Ezequiel Verona (1979) desarrollan investigaciones sobre la inscripción y la pérdida de la imagen en la materialidad. Por otro lado, Adriana Moracci (1967) trabaja con autorretratos que se desvanecen, mientras que Natalia

Kerbabian (1982) realiza ilustraciones sobre propiedades de la ciudad que están a punto de ser demolidas, de este modo, debate acerca de la problemática de la desaparición urbana a partir del registro de las mismas. Todas estas obras, resuenan en mis producciones, en las cuales la huella, la memoria y la ausencia se entrelazan en una búsqueda visual, estética y conceptual.

En la experimentación con diversas técnicas busco expandir los límites de la imagen fotográfica. Al integrar la fotografía con la transferencia a distintos soportes, me avoco a generar un discurso visual que dialoga con la pérdida y la reconstrucción y abre nuevas posibilidades para la representación de lo ausente.

Desde mi producción, procuro que mi obra aporte al arte contemporáneo una reflexión sobre la memoria, la ausencia y la huella, no solo como un vestigio del pasado, sino como un campo de posibilidades para reconfigurar lo perdido. A través de la experimentación con diversas técnicas y soportes, exploro nuevas maneras de hacer visible aquello que ya no está. A partir de un diálogo tensionado entre lo efímero y lo permanente, genero diversas narrativas visuales.

De este modo, busco profundizar la huella como rastro de lo ausente, a través del papel de la fotografía y otras técnicas que evidencian la construcción de la memoria. La huella es un vestigio, una forma de presentificar una ausencia.



4. Marco Teórico

Huella y aura. La huella es la aparición de una proximidad, por alejado que pudiese estar lo que la dejó. El aura es la aparición de una lejanía, por próximo que pudiese estar lo que la evoca. Con la huella, nos apoderamos de la cosa; con el aura, es ella la que se adueña de nosotros.

—Walter Benjamín, *Discursos Interrumpidos I*

En el amplio recorrido de las reflexiones en torno al campo de estudio convocado, son varias las aproximaciones que interpelan la noción de la huella y sus vínculos con la memoria y la ausencia. En mi producción artística indago estos conceptos y su afección en el cuerpo y la ciudad. A los fines de profundizar esta búsqueda, dialogo con varíes autores, quienes me aportan distintas perspectivas para comprender mis prácticas visuales y cómo las técnicas que utilizo en mis obras no sólo preservan la ausencia, sino que además reconfiguran su vínculo con el tiempo.

En este camino establezco tres ejes fundamentales. En primer lugar, abordo la huella desde una perspectiva semiótica, como aquello visible que evoca la presencia de lo ausente. Luego, me enfoco en el dispositivo fotográfico como artefacto que fija la huella lumínica de determinado fragmento del tiempo y del espacio y, por este motivo, se convierte en estatuto de verdad de aquello que ha sido. Por último, analizo la descontextualización de la imagen fotográfica a partir de técnicas, tales como antotipia, fotolitografía y transferencia de imágenes.

4.1 La huella desde una perspectiva semiótica

El eje principal de mi producción es el concepto de huella, de rastro. Esta idea inicial posee capas de significación que se entrecruzan con la memoria y la ausencia. Como mencioné anteriormente, en la introducción, mi trabajo se inicia con el recorrido de la Ciudad de Buenos Aires, cuando observo el espacio vacío, producto de la demolición de una propiedad, ese hueco en el territorio no es simplemente un vacío. Ese espacio se entrecruza con los rastros de aquello que sé que ya no está, lo que fue. Entonces, ¿qué es el vacío? Frente a este interrogante la idea de vacío entra en tensión. Al divisar ese hueco en el espacio, emanan de él las huellas de aquello que ya no está; rastros, indicios, cicatrices, que me permiten rememorar lo que había antes de la demolición. ¿Será que no existe experiencia absoluta del vacío dado que la memoria siempre

lo interfiere con lo memorado? La memoria remite a representaciones del pasado, no como reproducción exacta de este, sino como una reconstrucción de interpretaciones.

En el marco de estas reflexiones, considero que la huella no sólo es una marca que deja algo o alguien, sino que además evidencia un vacío, la ausencia de aquello que en el pasado estuvo ahí y dejó un vestigio. Este vacío se vincula a la angustia que me provoca lo perdido, aquello que no puedo recuperar.

Los conceptos de huella, memoria y ausencia interactúan para producir nuevos significados. En la producción de mis imágenes, estos tres componentes se reconfiguran y aportan diversas posibilidades de interpretación que habilitan nuevos vínculos entre el presente, el pasado y lo ausente. Estas ideas, cargadas de significación, se relacionan entre sí y se traman en el lenguaje, a través de una red de signos. Por tal motivo, el lenguaje, al simbolizar y representar los hechos y las cosas, implica una significatividad.

El signo o «*representamen*», dice Charles Sanders Pierce, es lo que sustituye algo por alguien. El signo se dirige a alguien y evoca para aquél un objeto o un hecho, durante la *ausencia* de tal objeto o de tal hecho. Por ello, decimos que el signo significa *«in absentia»*. *«In praesentia»*, es decir, en función del objeto presente que re-presenta, el signo parece plantear una relación de convención o de contrato entre el objeto material representado y la forma fónica representante. (Kristeva, 1988, p.13)

El signo presentifica en ausencia (Kristeva, 1988). Ante la ausencia del referente, el signo es una huella que nos remite al objeto o al hecho representado. Más aún, considero que la representación acontece tanto en presencia como en ausencia del objeto en sí. En este sentido, el objeto real, lo real del objeto, que ni siquiera es objeto, siempre está ausente. Tanto en presencia como en ausencia del “objeto”, sólo tenemos representación, sólo tenemos huella.

Los signos visuales se relacionan con el tiempo, la percepción y la interpretación cultural de aquello que se ausenta. Dentro de esta perspectiva, la memoria, la ausencia y la huella tienen extrema relación con las técnicas que utilizo para mis producciones, ya que posibilitan, al capturar la ausencia y aquello que se ausenta, una re-presentación como rastro material del mundo.

4.2 La Huella iluminada. El dispositivo fotográfico y la imagen como registro arqueológico de la ausencia

La huella, como significante, establece una relación con la memoria, con el paso del tiempo, con las presencias y con las ausencias. El cuerpo lleva consigo el registro de la experiencia del transcurso temporal. La memoria, al recordar, vincula el pasado en el presente, opera como rastro y testigo del tiempo. La huella indefectiblemente interpela la memoria y la ausencia. La huella tiene íntima relación con la fotografía al operar como un signo que posee una conexión física con el objeto representado, es decir, con la presencia-ausencia del referente. Dentro de esta perspectiva, el dispositivo fotográfico no sólo es un medio de representación, sino que además es un modo de comunicación. La cualidad principal de la imagen técnica es su capacidad de significar conceptos (Flusser, 2001). De esta manera, la fotografía es la superficie que evidencia aquello que existe en el mundo. En ella, convergen los reflejos de la impronta lumínica que se posan sobre los objetos y que el aparato fotográfico registra.

El mundo refleja rayos solares y otros rayos registrados mediante dispositivos ópticos, químicos y mecánicos sobre superficies sensibles, que producen como resultado imágenes técnicas. Parecen encontrarse en el mismo nivel de realidad que su significado. (Vilém Flusser, 2001, p.18)

Los aparatos técnicos operan como cajas negras, como dispositivos que capturan imágenes y brindan una nueva posibilidad de accionar simbólico (Flusser, 2001). El acto fotográfico consiste en la administración de un fenómeno físico, la luz, el cual, tras su paso por un dispositivo técnico, deja una consecuencia simbólica, una huella. Por tal motivo, las imágenes son intermediarias entre el mundo y el ser humano, al portar en su superficie un significado, señalan algo que se encuentra afuera, en el espacio y en el tiempo. La imagen fotográfica es una configuración del mundo que opera para señalar eso que aparece en la representación pero que no es ella misma.

El aparato, al ser un dispositivo epocal, configura un modo de comprensión de lo dado en la superficie fotográfica, programa la abstracción que constituye mundo. La fotografía codifica un saber científico en imágenes. Por tal motivo, cada fotografía opera como huella de lo que, en cada época, la técnica fotográfica puede abstraer (Benjamín, 2019). Desde la primera caja negra hasta las nuevas invenciones fotográficas de nuestra actualidad, la fotografía sigue

haciendo huella, huella de la técnica. De esta manera, se traman dos órdenes de huella, la huella de la aparición de la referencia y la huella de los avances en los dispositivos que plasman dicha aparición. Dado que estos dispositivos constituyen un orden de visibilidad, conforman mundo.

La invención de la fotografía permite registrar un instante y congelarlo en el tiempo (Sontag, 2022). Esta cualidad fotográfica, de conservar la huella del pasado, testifica la mixtura del tiempo y trastoca los vínculos con la pérdida, la ausencia y la muerte. En mis primeras búsquedas visuales, en las cuales intento evocar la huella, la fotografía me permite volver a reencontrarme con imágenes de mi pasado y, al mismo tiempo, perpetuarlas en el tiempo. Frente a cada demolición, frente a cada ausencia sólo me queda el registro como testimonio. Cuando contemplo una fotografía reconstruyo el pasado en el presente y establezco un nuevo diálogo con las huellas. De este modo, lo ausente retorna una y otra vez y revive en lo permeable de la existencia.

Como los amigos y los parientes muertos conservados en el álbum familiar, cuya presencia en fotografías exorciza algo de la ansiedad y el remordimiento provocados por su desaparición, las fotografías de barrios hoy demolidos, de zonas rurales desfiguradas y estériles, nos procuran una relación de bolsillo con el pasado. Una fotografía es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia. (Susan Sontag, 2022, p.25)

El acto fotográfico, al registrar la fragilidad y fugacidad del objeto o la persona que se captura en la imagen, atestigua la mortalidad, por tal motivo, las imágenes fotográficas son *memento mori* (Sontag, 2022). Este concepto me interpela en mis prácticas artísticas, ya que intento producir imágenes, tanto de mis seres queridos como de mis lugares cotidianos, para afrontar la mortalidad. Al visualizarlos en la materia pueden perdurar más allá de mi propia existencia.

La fotografía manifiesta su fuerza, su *pathos*, ante la ausencia de la referencia fotografiada. A partir de este movimiento, permite que lo desaparecido, de alguna forma, se mantenga eternamente presente. En este sentido, el dispositivo se convierte en un medio para atestigar lo que se ausenta. Lo que provoca la fotografía es el vínculo constante entre la presencia y el rastro de aquello que no está. La operatoria fotográfica es en sí misma huella al condensar una visibilidad inaprensible. De los infinitos momentos a ser capturados por el obturador, tomo un instante determinado. De esta manera, creo una imagen evocadora que pretende congelar un tiempo y protegerlo del fluir temporal que lo arremete al olvido.

Dentro de esta misma línea de pensamiento, la fotografía transforma a las personas en objetos al condensar el flujo existencial, a partir de una representación en la que la subjetividad es devenida objeto. De esta manera, se vive una micro experiencia de la muerte y los referentes se convierten en *spectrum*, el retorno de lo muerto (Barthes, 1989). “ (...) Imputo la inmovilidad de la foto presente a la toma pasada, y esta detención es lo que constituye la pose. En la foto algo se ha posado ante el pequeño agujero quedándose en el para siempre” (Barthes, 1989, p. 129).

Frente a la fragilidad del tiempo, intento consolar mis ausencias a través de las imágenes. Cuando investigo acerca de las técnicas que utilizo para mis producciones, encuentro el concepto de *punctum*, el cual expresa lo que siento acerca de las imágenes. “Lo llamaré *punctum*; pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)” (Barthes, 2008, p. 58-59). Esta concepción, que ocurre con ciertas fotografías, viene a ser un detalle que se desprende de la imagen y va directo a convocar a quien contempla la representación para herirle en el interior del alma. El *punctum* es ese elemento en una imagen que suscita un estímulo emocional o personal en los espectadores, algo que punza de manera íntima a las personas y profundiza la memoria y la presencia de lo ausente. Aunque Barthes lo desarrolla en el contexto de la fotografía, la idea puede aplicarse a otras formas de representación. Esta herida, que me lastima al observar ciertas imágenes, también me ocurre cuando camino por la ciudad y observo como mi entorno se modifica. Ante la imagen del derrumbe, del vacío, lo que me es familiar desaparece y aparece esa sensación, ese *punctum* que me hiere. Cada vez que me encuentro ante la demolición de una propiedad o cuando contemplo las imágenes de mi familia, en especial las de mi padre, el *punctum* aparece. Ante las fotografías de mis familiares ausentes, la imagen me devuelve ciertos rasgos físicos que creía olvidados. Esos detalles salen de la imagen y me lastiman ante la muerte de todo lo que, de cierta forma, constituye mi identidad. En el instante en que demuelen los espacios urbanos se esfuman partes de mis recuerdos y ese hecho hace que algo de mí también desaparezca. Esta modificación en el espacio, acarrea un cambio en mi vínculo con mi historia y mis memorias. Cuando tomo fotografías de los lugares que están por ser demolidos, esa imagen no restaura lo abolido por el fluir temporal, sino que opera como testimonio del ser que ha sido y, también, del ser que he sido. Recorro a la fotografía por ser evidencia del pasado, porque me permite atestigar, aquí y ahora, lo real del pasado, no ya como presente reconstituido, sino como rastro, como mimesis, como re-presentación, como una nueva presentación de lo impresentable.

En la fotografía del referente desaparecido se conserva *eternamente* lo que fue su presencia, su presencia fugaz – esa fugacidad, con su evidencia, es lo que la fotografía contiene de patético-, hecha de intensidades. Dicho de otro modo: es imposible separar el referente de lo que es en sí la foto. Y de aquí, al cabo, la deducción de Barthes: la esencia de la fotografía es precisamente esta obstinación del referente en estar siempre ahí. (Sala-Sanahuja, 1989, p. 22)

En mis búsquedas visuales, recurro a la fotografía, como una primera instancia de captación de huella, luego la manipulo para traspasarla a nuevos soportes, que dan cuenta de la descontextualización de esa huella, para hacer visible, en otras materialidades, otro rastro diferente de lo mismo. En este sentido, encuentro que la fotografía me posibilita, en el presente, el acercamiento del pasado ausente, las huellas de una transformación en obra. En su propia constitución se traman en combate la memoria y el olvido. Esta lucha también acontece en el cuerpo, el cual registra el paso del tiempo y apela a la memoria para retener el mismo evento que, en el simple acto de recordar, deviene diferente. “(...) la memoria, (...) se mueve entre el intento inútil de medir lo que no tiene medida estable ni común y el esfuerzo im/posible por retener lo que no cesa de partir y transformarse en nosotrxs” (Cano, 2021, p. 11). Por tal motivo, la imagen facilita un re-encuentro, propicia una irrupción. En ausencia de la referencia aparece su fantasma, una presencia ambivalente de una ausencia. La esencia de la fotografía se construye a partir de la conciencia de que lo representado estuvo ahí, no muestra solamente lo que ha sido, sino que demuestra que ha sido. Por tal motivo, la foto conserva, en su propia imagen, un tiempo embalsamado (Aumont, 2013).

La fotografía es más que una prueba: no muestra tan solo algo que ha sido, sino que también y ante todo demuestra que ha sido. En ella permanece de algún modo la intensidad del referente, de lo que fue y ya ha muerto. Vemos en ella detalles concretos, aparentemente secundarios, que ofrecen algo más que un complemento de información (en tanto que elementos de connotación): convueven, abren la dimensión del recuerdo, provocan esa mezcla de placer y dolor, la nostalgia. La fotografía es la momificación del referente. El referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio. (Sala-Sanahuja, 2008)

En mis producciones, recurro al referente que se encuentra congelado en el tiempo a partir de la imagen fotográfica. En cada operatoria que llevo a cabo, tomo ese tiempo y lo

vuelvo a inscribir en el presente mediante la manipulación de dicha imagen, a través de diversas técnicas y materialidades.

La intención de hacer una toma, porta la noción de condensar aquello que pronto no estará ante nosotros, por este motivo, la fotografía tiene futuro. Su búsqueda como imagen parte de la presuposición inapelable de que la pérdida futura acontecerá. “Lo que sabemos que pronto no estará ante nosotros es lo que se vuelve imagen” (Benjamin, 1998, p. 105).

La pérdida se posa en toda fotografía como evocación de aquello que se fue. Esta estructura referencial de la fotografía constituye una espacialidad que, en lenguaje de Walter Benjamin, se denomina su “haber-estado-ahí”. El ahí se presentifica como imagen en la cual lo que estuvo dejó su huella.

Frente al sentimiento de vacío y angustia que me provoca saber que con el tiempo desapareceré; ante esta inevitable constatación de que parte de lo que me rodea, hasta mi propia presencia, se aproxima a su muerte, a su disolución, encuentro en el arte un camino que me permite perpetuar, en la materia, la fragilidad de mi existencia.

“Las obras de arte, cosas entre las cosas, se tornan en algo diferente de lo cósmico” (Adorno, 1970, p. 120). En la obra de arte, la articulación de sus partes no se subsume a su materialidad, sino que en ella, en su materia, se da la presencia de algo inexistente, un más. Este más, más allá de todos los componentes que la constituyen, es la aparición de un espíritu, la huella de una inexistencia, una nada que no se reduce a la realidad de orden cuantificador y, por ello, da cuenta de su estatuto de verdad.

La huella no pretende restituir lo sido, no niega la ausencia, por el contrario, la afirma. Al testimoniar la partida fugaz de la presencia nos deja la visita de su inexistencia. Esta visita de inexistencia es la presencia de lo inasible, de lo que en la materia no se puede materializar.

4.3 Evocar lo ausente: operaciones para desconfigurar y re simbolizar la imagen

La imagen, en el acto de ser traspasada a otra materialidad, adquiere otros sentidos, expande su significado.

Por lo tanto, transferir implica controlar ese plus de sentido, ese exceso de significación que se añade al otro. En la cadena de imágenes que hemos trabajado existe una modificación del sentido de la imagen. En esa cadena de imágenes es precisamente donde hemos vuelto a mirar. (Alcalá y Pastor, 1997, p.13)

En el concepto de transferencia entran en diálogo la imagen y el contexto en el cual se la vuelve a inscribir. Cuando me apropió de una fotografía, para transferir a otro soporte, modifiqué su sentido. El desplazamiento de la imagen resignifica al destino y lo destinado, al soporte y su imagen. ¿Qué queda de la imagen fotográfica transferida? La fotografía transferida a una nueva materialidad se desmaterializa, se fragmentan los pigmentos de la celulosa del papel para volverla a materializar en un nuevo soporte. La fotografía, al ser intervenida, cambia y muta. Al pasar a un nuevo sustrato constituye una nueva significación. Por otro lado, también quiebra los distintos soportes sobre los que trabajo, como forma de dar cuenta que no existe un sustrato transtemporal e inmutable. En estas operaciones, al intervenir la imagen fotográfica con otras sustancias y materialidades, la nueva representación produce otra huella, otra huella de lo mismo. Huella en la foto, huella en su transferencia, apariciones diferentes de lo mismo inaparente, lo que queda es la huella de la misma ausencia.

Esta segunda huella, que aparece en la nueva materialidad, es también el rastro de la operación que realicé para evocar la presencia de mis ausencias. A través de mi accionar con la materia aludo a la imagen que aforo, a aquello que necesito proyectar como eco del recuerdo. La imagen transferida no conserva la misma nitidez que en la primera representación. En esta construcción visual vuelvo borrosas y desenfocadas las imágenes de las personas afectadas como forma de apelación a los recuerdos y el transcurrir temporal.

La acción de transferir conlleva las marcas del proceso y recontextualiza la imagen. Cuando descontextualizo la imagen de su soporte original resignifico su contexto, su historia y su significado. La nueva espacialidad, en la que acontece la imagen, opera como territorio para la extensión de la memoria. Mi intención es encontrar, en cada nueva transferencia, otra ocasión para el acto de recordar.

A partir de mis producciones visuales, de transferencias fotográficas a nuevos soportes y materialidades, no sólo traslado la huella fotográfica, sino que además intensifico los vínculos con la memoria y la ausencia. La transferencia de imágenes a otros soportes, a través de la antotipia, la fotolitografía, la arcilla y el vidrio, amplifican la concepción de las imágenes técnicas como medio para registrar lo ausente. Mediante el traspaso de imágenes, provoco una suspensión entre el pasado y el presente, entre aquello que recuerdo y aquello que se ha ido. Cada vez que vuelvo a transferir imágenes les otorgo nuevas interpretaciones en las cuales la memoria se desdibuja pero, al mismo tiempo, se preserva. De alguna manera, intento tomar un tiempo en mis manos para inscribirlo en la imagen. En cada retorno a la imagen le doy al tiempo una nueva oportunidad de existir. Ante la imposibilidad del retorno del tiempo, me abriga la posibilidad del retorno a su imagen.

En las líneas anteriores hablo del concepto de *punctum*, aquello que sale de la imagen y punza. Al transferir imágenes a nuevos soportes, el *punctum* se intensifica al hacer que lo ausente se manifieste en un nuevo contexto, su presencia en otro escenario tiene el peso punzante de su re-presentificación.

Mi intención es preservar la memoria mediante la transformación de la huella fotográfica. En cada nueva representación, la imagen pervive como testimonio de lo que ya no está pero, además, profundiza la idea de evocación y modificación a partir de nuevas huellas, nuevas memorias y nuevas ausencias. La posibilidad de sumergirlas en diversos soportes, de volverlas a inscribir en otras materialidades me permite ampliar su futuro. En mis producciones, se observan sillas vacías, rostros desdibujados, escombros, entre otros, que apelan a la ausencia y a la idea del vacío frente aquello que se ha ido.



5. Estado del Arte. Materialidades para la manifestación de lo ausente

En fin, ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de duración. La imagen a menudo tiene más memoria y más porvenir que el ser que la mira.

—Didi-Huberman, *Ante el tiempo: Historia del arte anacronismo de las imágenes*

El concepto de huella, como remisión, su implicancia en la ausencia y su interpelación en la memoria resulta un tópico frecuente en el espacio artístico. La huella tiene su peso como lucha contra el olvido, el borramiento. Existen sucesos del pasado que constituyen nuestra historia. Estos acontecimientos del pasado ocurren en el mundo sensible y, por el paso del tiempo, perviven en la memoria.

El hombre hace esto (es decir, modificar las cosas externas sobre las que imprime el sello de su interior), para quitar al mundo exterior, en cuanto sujeto libre, su dura extranjería y gozar en la figura de las cosas una realidad externa de sí mismo. (Adorno, 2004, p.111)

Frente a la disolución existencial, producto del paso del tiempo, nuestra memoria se alza para combatir el olvido. El arte aparece como resistencia al hacer de ese recuerdo interior algo exterior nuevamente sensible. Esta nueva sensibilidad, si bien no es la reconstitución absoluta de la entidad ausente, es la huella de su antigua presencia, de alguna manera, una apariencia fantasmática.

Los conceptos de huella, memoria y ausencia interpelan a la misma materialidad a partir de la cual se tejen mis obras. La fotografía es el artilugio que me permite encontrar y reconstruir recuerdos con la intencionalidad de generar memorias. La fotografía registra y conserva, como documento que atestigua el tiempo, aquello que se posa frente a la cámara fotográfica

La fotografía es netamente huella, huella de la luz. La luz toca la materia y registra su paso en la cámara oscura o, mejor dicho, la cámara lúcida (Barthes, 1989). Para que haya luz tiene que haber oscuridad, oscuridad en la que esa luz impresiona su huella. Para que haya instante tiene que haber memoria, memoria en la que ese instante imprime su rastro.

Para recuperar ese instante y darle visualización, recurro a la arcilla, como soporte de transferencias de imágenes fotográficas, ya que visibiliza el rastro de aquel fenómeno acontecido en el registro fotográfico, ahora como huella en el barro.

La arcilla es una roca sedimentada compuesta por silicatos de aluminio hidratados provenientes de la descomposición de rocas. La arcilla porta, desde su génesis, el transcurrir de las eras geológicas de la tierra y atestigua los vestigios de la humanidad. Su materialidad permite registrar la acción humana. La arcilla posee distintas cualidades. Si se encuentra en estado de cuero adquiere plasticidad y, al hornearla, se transforma en un objeto cerámico, se vuelve rígida y frágil a la vez. Las obras del proyecto, pasan por el accionar del horno y se tornan piezas cerámicas. Previo a estos cambios de estado, quiebro las planchas de arcilla con el fin de unir los fragmentos cerámicos con hilos de bordar. Esta operatoria me permite recomponer los fragmentos y volver a construir una representación que, si bien intenta recuperar el pasado, trae consigo una nueva significación. En este proceso, pongo de manifiesto la fragilidad de la materia y, con ello, visibilizo estas características en la memoria. Idea y apariencia sensible se hermanan y el dispositivo se vuelve, en sí mismo, la aparición sensible de la idea, la aparición de la huella, la ausencia y la memoria.

A lo largo de mi producción incorporo las técnicas de fotolitografía y antotipia con el objetivo de experimentar otras maneras de crear imágenes. En esta búsqueda visual, lo fundamental es estudiar de qué manera, a partir de sustancias fotosensibles y procesos fotográficos, se plasman las ideas rectoras de este proyecto.

En la fotolitografía trabajo con una chapa de offset. Es sobre ella, y gracias al líquido revelador, donde se hace visible la huella del accionar lumínico. Utilizo planchas pre-sensibilizadas de aluminio que, en una de sus caras, contienen una emulsión fotosensible. Sobre un acetato imprimo imágenes de la ciudad de Buenos Aires, que luego serán las que queden reveladas sobre la matriz. Acto seguido, realizo el proceso de insolación: exponer la matriz y el acetato a la luz. De esta manera, la imagen se transfiere, no como copia, sino como una inscripción tenue, casi espectral. Luego, coloco la chapa en una batea con líquido revelador. Allí, mediante un baño químico, la imagen se fija, lo que fue luz se vuelve forma. Finalmente, con esa placa ya constituida, realizo las impresiones. Con este proceso busco que la imagen no sea algo dado, sino algo que se revela, que aparece como huella; no como evidencia, sino como resto.

La antotipia consiste en crear imágenes a partir de la acción de los rayos solares y una emulsión foto-sensible de origen vegetal. La imagen se hace visible a raíz del accionar de la sustancia fotosensible y los rayos lumínicos pero, una vez que la imagen queda grabada en el

soporte, con el paso del tiempo la misma exposición a la luz genera su desaparición. Uno de los agentes que la hace ser huella, la hace desaparecer.

5.1 Re-presentaciones como testimonio de lo que se ha ido

La materia no es expuesta por su textura sino especialmente por su memoria, por la carga experiencial que la diferencia de otras materias.

—Iliana Diéguez, *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*

La fotografía da espacialidad a un rastro y detiene la desintegración de las huellas. “Ante una imagen se está ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2011, p. 31). La imagen propicia la reconfiguración del presente y posibilita la reconstrucción de la memoria. Las representaciones, a partir del aparato fotográfico, son fragmentos de la historia, instantes que se alojan en la materia por medio del accionar lumínico y se hacen visibles en la oscuridad del laboratorio.

A lo largo de la historia, en el afán de enfrentar la erosión de la memoria, vislumbramos diversos intentos por traer al presente las imágenes del pasado. Este accionar, plagado de resignificación, habilita nuevos vínculos que re-simbolizan la historia y se organizan como urgencias de un presente que, en la lectura del pasado, intenta construir un futuro.

En esta lógica, una diversidad de artistas de la contemporaneidad experimenta con el recuerdo y establecen una dialéctica entre el pasado y el presente.

En las siguientes líneas, expongo mis filiaciones con una variedad de artistas cuyas obras me interpelan para efectuar mi producción visual. En algunos casos, el interés surge por la materialidad que utilizan en sus trabajos, por los conceptos que desarrollan o por las técnicas que emplean. Uno de los primeros artistas es Gerhard Richter (1932) quien elabora pinturas a partir de fotografías. En su carrera artística realiza un sinfín de producciones, desde cuadros abstractos hasta hiperrealistas. En la década del sesenta, sus producciones pictóricas están delimitadas por la foto-pintura, es decir, la fusión de pintura y fotografía. En esta etapa, la mayoría de sus obras son monocromáticas y utiliza el pincel seco para generar un efecto borroso y desenfocado que hace que sus representaciones parezcan fuera de foco. En 1961 inicia una búsqueda de fotografías, recortes de diarios, dibujos y documentos con los cuales crea la obra *Atlas* (2006). Esta producción conforma un total de 5000 registros fotográficos, periodísticos, entre otros, que están ordenados temáticamente y cronológicamente. *Atlas* apela

a la memoria colectiva y a los vínculos familiares en una Alemania marcada por la postguerra, como por ejemplo, su obra *Tío Rudi* (1965).

Richter, como técnica, recurre al *blur* o desenfoque pictórico, un recurso que le permite dar cuenta de las formas de la pervivencia de la huella a través del paso del tiempo. Esta operatoria tiene profunda influencia en mi proyecto, ya que el borramiento afecta la evidencia e interrumpe la claridad de la apariencia para dar paso al testimonio de la huella.



Gerhard Richter, *La familia Ruhbau*, 1968, óleo sobre lienzo 130 cm x 200 cm.

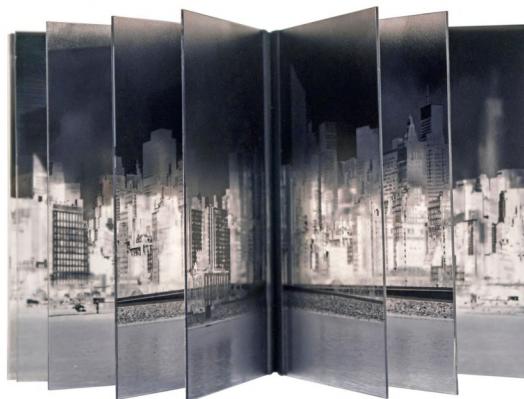


Gerhard Richter, *Baader-Meinhof-fotos - 19 Oktuber 1977. De la serie Atlas Sheet: 477, 1968*, óleo sobre lienzo 275 cm x 290 cm.

Jacques Bedel (1947), a partir de diferentes técnicas: escultura, fotografía, dibujo y pintura; y diversas materialidades: bronce, arena, acetatos, polilaminados, entre otras, intenta plasmar la propia transmutación del tiempo y de la imagen. En su obra *Obelisco* (2017) crea, a partir de la yuxtaposición entre una imagen fotográfica y su transferencia a un soporte multilaminado, una distancia entre las representaciones. Este espacio, entre ambos registros, inhiere la obra de profundidad y movilidad. La movilidad es la condición de posibilidad de expresión de la huella.

Algunas de sus obras operan como restos arqueológicos, huellas y rastros del tiempo que el artista intenta documentar y visibilizar. En las representaciones que forman parte de su exposición *Rapsodias* (2023), trabaja con impresión digital sobre policarbonato. Las imágenes con las que elabora sus obras abarcan desde la naturaleza hasta los espacios urbanos. En este último motivo, mediante imágenes desenfocadas, destaca el movimiento de las ciudades a partir de la transformación edilicia acontecida a lo largo del tiempo.

Mi conexión con este artista ocurre a partir del uso que hace de la fotografía. Mediante esta técnica, visibiliza, a través de transferencias a otros soportes, el fluir de los espacios urbanos. Jacques Bedel indaga sobre diversas materialidades para representar relatos visuales. Las obras que forman parte de la serie *Ad infinitum* (2013) son libros gráficos que vinculo de lleno con mi proyecto. Jacques Bedel trabaja con impresiones sobre policarbonatos, en las cuales realiza libros de artista sobre diversas temáticas. De igual forma, a través de mi proyecto, hago visible las huellas del pasado por medio de: vidrios, objetos, fotografías, entre otros.



Jacques Bedel, *Nueva York City*. De la serie *Ad infinitum*, 2013, impresión digital sobre policarbonato, 30 x 20 cm.



Jacques Bedel, *Obelisco*, 2017, impresión digital sobre plástico laminado, 40 x 40 cm.

Marcelo Brodsky (1954), a partir de la fotografía, indaga en torno a la identidad y los derechos humanos. A través de sus trabajos, posibilita un diálogo en el que la imagen fotográfica opera como memoria. Muchas de sus obras relatan situaciones de protesta, violencia, persecuciones y desapariciones forzadas de personas, acontecidas durante la dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). Marcelo Brodsky utiliza la fotografía como testimonio; a partir de su fuerza como documento y archivo, inscribe el pasado en el presente. En el año 1996, al conmemorarse los 20 años del último golpe militar, se realiza un acto en homenaje a los 105 estudiantes desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires. En este espacio, Brodsky expone la serie fotográfica *Puente de la Memoria* (1996), en la cual se exhibe la obra *Buena Memoria* (1967 – 1996). Aquí Brodsky recupera una fotografía de la *6ta división del año 1967* del Colegio Nacional de Buenos Aires. De la imagen original, efectúa una copia amplificada y la interviene con inscripciones manuscritas que narran el destino de cada persona retratada. Muchos de sus compañeros se encuentran desaparecidos por las fuerzas del estado durante la dictadura.



Marcelo Brodsky, *La clase, 1er año, 6ta división*. De la serie *Buena Memoria*. 1967-1996
Fotografía intervenida sobre papel, 121,0 cm x 180,0 cm.



Marcelo Brodsky, *Puente de la Memoria #5*. De la serie *Buen Recuerdo*, 1996.
Fotografía, Impresión inkjet sobre papel de algodón, 23,6 x 19,6 in.

De esta manera, los retratos propician la memoria de las personas desaparecidas y gestan una tensión entre la existencia y la ausencia. El artista, en este trabajo, recupera una imagen fotográfica y la actualiza, la resignifica.

Decidí incluir en la muestra fotográfica la foto grupal de 1er año, modificada con mis textos y los relatos actuales de mis compañeros. Las fotos permanecieron expuestas en el Colegio durante unos días. La luz cenital del sol que atravesaba los enormes ventanales del claustro daba en la cara de los estudiantes que se detenían a observar, y producía un reflejo sobre el vidrio que protegía la foto intervenida. El relato de esos reflejos constituye una parte fundamental de este trabajo, ya que representa el momento de la transmisión de la experiencia entre generaciones. (Brodsky, 2006, p.58)

Su obra, *Puente de la memoria 5* (1996), es el registro fotográfico que el artista captura del acto en homenaje a los 105 desaparecidos del Colegio Nacional de Buenos Aires. En este trabajo, el artista propicia una intersección de tiempos a partir de una misma representación. A los rostros de las personas presentes en la foto de 1967 se anexan los reflejos de las caras de las estudiantes de 1996 que se aproximan a ver esa imagen. Un instante en el cual una generación se refleja en su generación pasada para garantizar la transmisión histórica.

Dentro de esta coyuntura del arte como denuncia social y política, encuentro la producción visual de Tomás Espina (1975), quien indaga en torno a las huellas y los rastros que dejan diversos elementos sobre el sustrato en el que acontecen. Para ello, utiliza diversos materiales tales como: pólvora, humo, hollín y carbonilla para narrar sucesos históricos e invocar a la memoria colectiva. Algunas de sus representaciones aluden al estallido social del año 2001 en la Argentina. Tomás Espina recupera archivos gráficos de medios de comunicación y los transfiere a otros soportes. A partir de la pólvora, como indicador de la violencia suscitada por aquellos tiempos, elabora algunas de sus representaciones. La pólvora, canalizadora de la violencia que reprime al pueblo que se manifiesta a raíz de la crisis política, social y económica, es ahora, en la obra de Espina, la materialidad que la denuncia.

El hecho de que utilice pólvora responde a una necesidad expresiva. Pero siempre la imagen está de por medio, el material nunca termina de independizarse. Y la historia que cuenta mi obra tiene que ver con ciertas imágenes que están clavadas en el inconsciente colectivo, puede ser de imágenes periodísticas hasta cuadros históricos. (Espina, 2006)



Tomás Espina, *Sin título*. De la serie *Humo*, 2006, 160 x 240 cm.



Tomás Espina. De la serie *Retrato*, 2023, 160 x 240 cm.

En su serie *Retratos* (2023), utiliza óleo y pólvora sobre tela para luego exponerlos al fuego y a la ceniza. Los rostros de las obras quedan desfigurados, perforados, trastocados. Doble huella, huella del paso del fuego que deja su marca y huella del rostro que aún persiste tras las cenizas.

Hallo una filiación entre las representaciones de Tomás Espina y las mías, ya que el artista experimenta con la imagen fotográfica y rastrea la huella. La fotografía es la huella de la acción de la luz, de igual forma, en la obra de Espina, la pólvora es huella, no sólo de la aparición de la imagen, sino también del testimonio de la violencia acontecida. La pólvora aparece en la historia y deja violencia, aparece en la obra de Espina y vuelve a hacer huella, pero como denuncia de esa violencia.

La artista argentina Lucila Quieto (1977) realiza, en su serie *Arqueología de la ausencia* (2008-2009), treinta y cinco fotografías en blanco y negro, cuyo tema es la ausencia y el vacío a partir de la desaparición forzada de su padre. El 20 de agosto de 1976, Carlos Quieto es secuestrado por un operativo ilegal. Lucila, aún en el vientre de su madre, no puede conocer a su padre. Ante este arrebato, ante esta sustracción de un trayecto de vida compartido, la artista encuentra en la fotografía un medio para constituir nuevas imágenes de recuerdos nunca acontecidos pero imaginados. Lucila Quieto compone un nuevo tiempo e instituye una posible memoria de aquello que no sucedió pero que, habita en su ideario como posibilidad imposibilitada. “Que no es ni el tiempo de la foto del pasado, ni la foto del hijo sosteniendo la foto de su padre ausente mostrándola hoy. Un tercer tiempo ficcionado, que no está claro” (Quieto, 2009, p.4). Su intención es construir una imagen en la que ella esté con su padre, romper los límites de la imposibilidad del encuentro, del tiempo que no fue, de la ausencia. A partir de una yuxtaposición de imágenes constituye una representación, nunca sucedida, que les muestra juntas. “Lo que tengo que hacer, se dijo, es meterme en la imagen, construir esa imagen que siempre he buscado” (Quieto, 2009). En el derrotero de esta misma búsqueda, Quieto indaga sobre cómo se vería la apariencia de su padre si hubiese atravesado el paso de los años. En esta operatoria, por medio del collage, intercala imágenes de su padre con las de familiares de diversos rangos etarios.

Las obras de Quieto, a través del uso de la fotografía y la proyección, constituyen nuevas representaciones en el presente. En intertextualidad con su trabajo, en una de mis obras, utilizo las fotografías de mi abuela para proyectarlas sobre la pared y crear nuevas representaciones en las que me incorporo. De esta manera, se entrecruzan tiempos dentro de un tiempo, el presente. Las obras de Quieto me cautivan por la manera en que la artista narra, a través de la construcción visual, no sólo su historia, sino la de todas las personas que transitan la ausencia y la desaparición de las personas amadas.

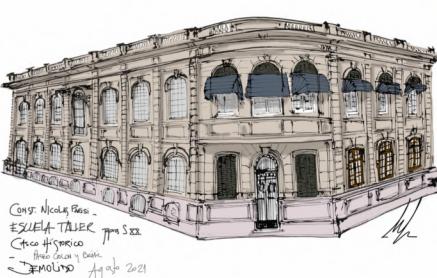


Lucila Quieto. De la serie *Arqueología de la ausencia*, 2008-2009. Collages fotográficos, dimensiones variables.

Por último, Natalia Kerbabian (1982) lleva a cabo el proyecto *Ilustro para no olvidar* (2022) que consta de varios dibujos sobre la arquitectura de la Ciudad de Buenos Aires. Su corpus de obra inicia post pandemia, en el momento en el cual la artista vuelve a transitar las calles de la ciudad y se encuentra con los cambios drásticos del espacio que habita, tras las demoliciones arquitectónicas. El impacto que le causa este hecho la impulsa a registrar, a través del dibujo, aquellas viviendas, muchas de ellas declaradas patrimonio arquitectónico, próximas a ser derribadas. Su proyecto busca preservar, por medio del arte, la memoria de la arquitectura urbana y la identidad de los barrios.

Hay otro caso que trajo muchas memorias que es la casa azul de Giribone en Villa Ortúzar. La dibujé no porque sea patrimonial academicista sino porque era una huella, un hito para el barrio, una referencia y un símbolo de identidad. Sabes dónde estás, quién sos, dónde vivís. Se demolió. Cuando la dibujé fue por honra, por amor, y a partir de ella apareció medio mundo. (Kerbabian, 2023)

Encuentro un vínculo profundo entre las obras de Natalia Kerbabian y las mías, ya que la artista, a través de sus dibujos, intenta conservar aquello que está próximo a su desaparición. En este sentido, la búsqueda artística surge frente a la necesidad por resguardar esos espacios en la imagen y en la memoria. Sus obras y mi producción operan como ensayos que pretenden congelar esos lugares, denunciar su devastación y perpetuar su memoria.



Natalia Kerbabian. De la serie *Ilustro para no olvidar*, 2021. Ilustración.

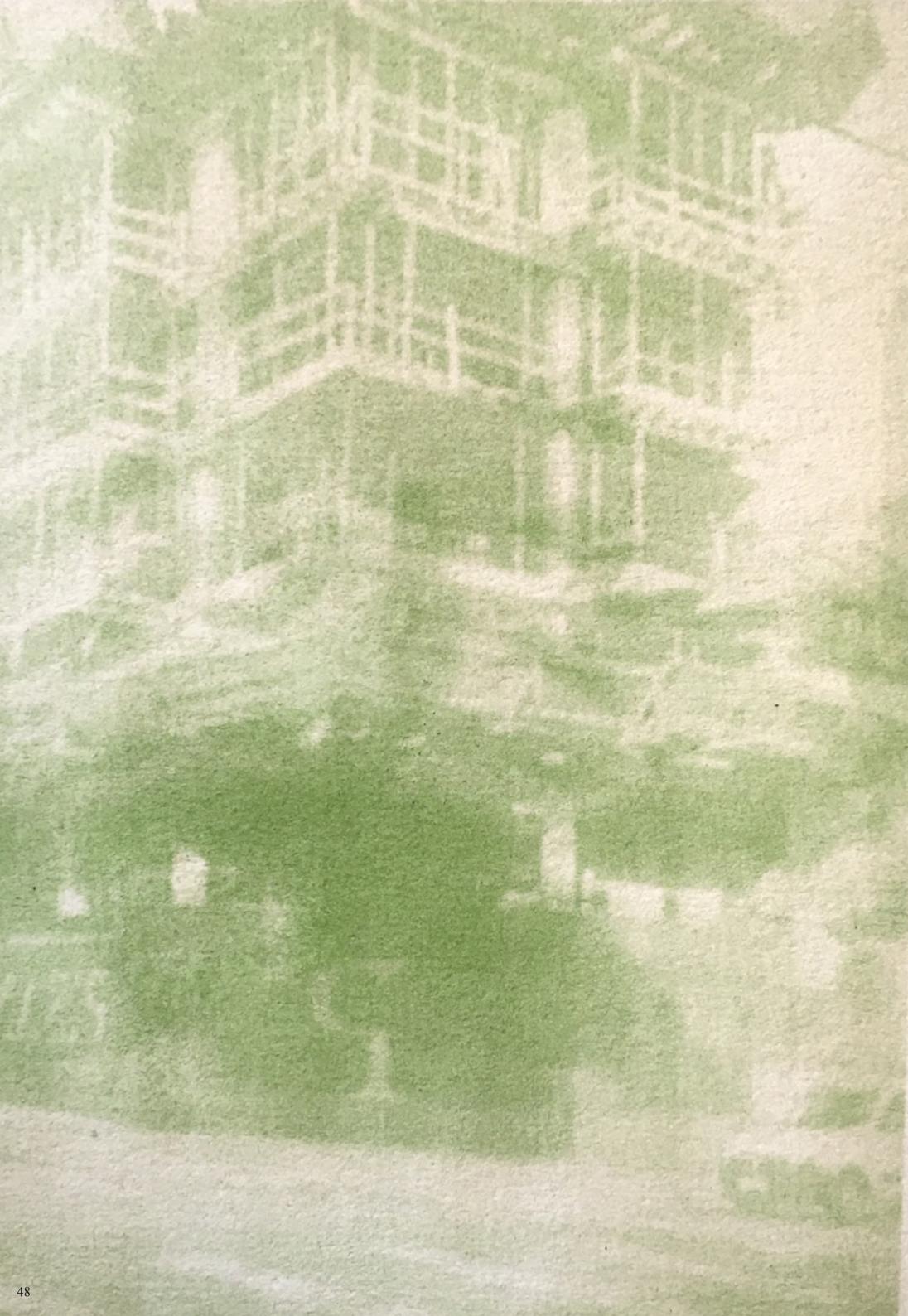


Registro fotográfico de la Escuela Taller del Casco Histórico, Av. Brasil 200, demolido en Agosto 2021, Imagen recuperada de @buenosairesperdida,

Andrea Giunta (2019) hace hincapié en el modo mediante el cual los dispositivos permiten representar aquello que ya no está. Los retratos y los nombres se constituyen en una espacialidad en la cual se inscriben los cuerpos y las identidades para enfrentar la ausencia. De igual forma, las ciudades contemporáneas retratan, hacen visibles las huellas del pasado a través de la constitución de un espacio evocador de la memoria y conforman un significante de ese significado que resiste el olvido. Las calles de ciertas urbes se encuentran impregnadas por los rastros del tiempo y propician, en quien las recorre, el acto de recordar.

En el rumbo de las producciones visuales, una diversidad de artistas trabaja con la idea de la memoria, la ausencia y la huella desde distintas perspectivas y técnicas. Artistas como Gerhard Richter, Marcelo Brodsky, Lucila Quieto y Tomás Espina, no son el punto de partida de su obrar artístico, sino que su accionar es el acontecimiento mundo, temporal, social e histórico que se manifiesta en sus trabajos. Sus producciones conllevan las marcas de las violencias históricas, que acontecen en el cuerpo y los registros simbólicos. Sus obras son un constatar el ahí de la Historia. Es la Historia haciendo huella en la historia, (Barthes, 2002, p.65) es la época testimoniándose, fuera de sí, en la materia. Este movimiento de la huella, es algo que de forma inasible intento evocar en mi obra.

Mi investigación aborda estas ideas mediante materialidades cuyas propias apariencias son apariencias de los conceptos. Si bien, en una primera instancia utilice la fotografía para captar los instantes fugaces, con el tiempo incorporó nuevos dispositivos: la antotipia y la cerámica, entre otros, los cuales interpelan a la memoria desde su propia conformación. La antotipia da cuenta de la constitución efímera de la imagen. En esta técnica, el accionar de la luz sobre el papel fotosensible, aun cuando posibilita la representación visual, a medida que pasa el tiempo, la hace desaparecer. Por su parte, la cerámica, en su fragilidad, también refleja la finitud de su existencia. La propuesta en este proyecto es investigar sobre los diversos modos de narrar la ausencia, la huella y la memoria.



6. Entre la imagen y la huella: diversos modos de narrar lo inaprensible

Nuestra historia son muchas historias, algunas memorables, otras oportunamente silenciadas y todas quieren ser rescatadas del viejo álbum, del polvo, del olvido. Esperan a que llegue su momento y entonces, no las podáis olvidar.

—Tania Muñoz, *Contando cuentos*

La imagen construye, bifurca y reproduce la memoria, provoca un acercamiento a aquello que muchas veces creemos olvidado. Desde esta impronta, es en la imagen donde habita la capacidad de re-presentación de lo ausente (Didi-Huberman, 2014). Esta potencia de la imagen interpela, en quien la contempla, determinados sentidos. El acto de recordar jerarquiza afectivamente nuestro imaginario.

A partir de la relación entre la huella, la memoria y la ausencia comienzo a investigar sobre una variedad de artistas que han desarrollado el tema y se convierten en el marco referencial para profundizar acerca de mi producción visual. Mis referentes son: Oscar Muñoz (1951), Graciela Sacco (1956-2017), Graciela Olio (1959), Adriana Moracci (1967) y Ezequiel Verona (1979).

Oscar Muñoz trabaja con técnicas poco convencionales para poner en diálogo la fragilidad y lo efímero de la percepción acerca de la identidad y la memoria. *Aliento* (1996) consta de varios espejos en los cuales, a medida que el público exhala sobre ellos, se reflejan en la superficie, de forma temporal y fantasmagórica, retratos de personas fallecidas. De esta manera, es el público quien completa la obra. En el video *re/trato* (2004), Oscar Muñoz intenta dibujar su autorretrato sobre el agua caliente. El resultado de esta operación es que las líneas que el artista dibuja se evaporan antes que la imagen se concrete. En este trabajo busca desmaterializar el soporte de la imagen mediante la evaporación. El autorretrato flota en la superficie del agua pero todos los elementos que la contienen, el círculo del fondo y el sonido del agua que corre, indican que la imagen está pronta a su desaparición. La representación plantea dos momentos: el autorretrato y su sombra. Cuando ambas imágenes están a punto de encontrarse se funden en una mancha que desaparece. “¿Cómo lograr que la fotografía no detenga ese instante, que el retrato no dé muerte a la imagen, sino que prolongue su existencia?” (Muñoz, 2003).

En *Re/trato* (2003), a partir del cemento como soporte y mediante un pincel, traza con agua los rasgos de un rostro. A medida que transcurre el tiempo, el agua se evapora y las representaciones se desvanecen. En la dureza del cemento, la evaporación del agua se hace más



Oscar Muñoz. *Narcisos Secos*, 1994, instalación, Polvo de carbón sobre papel y vidrio, dimensiones varias.

extrema. Oscar Muñoz trama un vínculo entre presencia y ausencia. En la sólida presencia del cemento se desdibuja la presencia del rostro, el cual, ahora devenido ausencia en el cemento, se torna apariencia en la memoria. De esta forma, la memoria es un reducto de la resistencia, una espacialidad desde la cual el fenómeno clama para evitar el olvido. Las obras de Oscar Muñoz interpelan la memoria. En su operatoria visual hay un juego constante a través del cual se intenta asir lo inasible, así como también una dualidad entre lo que se ve y lo que no se ve.

En su producción *Narcisos* (1994), apela a la idea de las distintas etapas de las personas en el transcurrir de la vida. En la serie *Narcisos Secos* (1994), representa el fluir de la imagen desde su creación hasta su finitud, manifiesta el despojo de la imagen fotográfica y su eco en la posteridad. Para ello, utiliza la ceniza sobre el agua con el objetivo de representar rostros que se van desdibujando mientras esta corre por el desagüe. Esta trasmisión de lo efímero de la existencia encuentra un eco en mi proyecto. El recuerdo nos presenta las imágenes de forma fragmentadas o difusas. Esta situación evoca el anhelo de congelarlas antes de que se desvanezcan por completo.



Oscar Muñoz. *Aliento*, 1996, instalación, 12 discos metálicos, serigrafía sobre película de grasa, 20 cm diámetro c/u.

Graciela Sacco pone en diálogo las distintas técnicas fotosensibles al servicio de una poética que narra la fragilidad de los acontecimientos. Sacco trabaja con el concepto de huella y acerca al público a la idea del vacío. De este modo, inicia su construcción visual con la técnica de la fotografía, la cual le permite captar el tiempo de determinado espacio político y social. A través de medios analógicos y digitales, reconstruye, con la técnica de la heliografía, una nueva representación que da como resultado transferencias de imágenes a otras superficies u objetos. A partir de la heliografía, los objetos reciben un tratamiento con sustancias fotosensibles que permiten su impresión al entrar en contacto con la luz. Sacco juega con la luminosidad, las sombras, el espacio, el tiempo y el movimiento para introducirlos en su narrativa visual.

Lo que describimos se encuentra cerca de la lógica que articula al dispositivo fotográfico. Sobre todo su condición indicial. El registro de las luces y las sombras, da como resultado una imagen, que como huella da cuenta de los cuerpos confinados en un tiempo que pertenece al pasado. (Beltig, 2012, p. 268)

En la serie *Cuerpo a Cuerpo* (1996-2015), Sacco recurre a imágenes documentales sobre manifestaciones tomadas de archivos históricos que datan de mediados de los años noventa hasta entrada la década del dos mil diez. La artista utiliza estas fotografías y las vuelve a inscribir mediante transferencias de imágenes a otros soportes. De esta manera, la crisis social, testimoniada en el documento fotográfico, vuelve a hacer huella, a partir de la transferencia en maderas recuperadas de la calle. Estas representaciones se disponen en una instalación cuya superficie total es de 200 cm de alto por 260 cm de ancho. Estas vastas dimensiones constituyen un espacio que interpela al público y le recuerda su huella en la historia.

Las obras de Sacco exponen la existencia de los cuerpos que ya no están pero que operan como referentes de una contigüidad que deviene huella. La artista argentina se convierte en una referente icónica por su producción e investigación visual y conceptual. Utiliza, como punto inicial en su trabajo artístico, elementos técnicos como la fotografía y la heliografía que coinciden con mi búsqueda.



Graciela Sacco. *Adelante*. De la serie *Cuerpo a cuerpo*, 1996-2015, instalación, incrustación fotográfica en 19 piezas de madera, 200 x 260 cm.

Graciela Olio, en sus obras, *Proyecto Sur Serie Home* (2009-2010) y *Lo pequeño de las casas* (2023), resignifica y revaloriza la arquitectura de adobe al realizar, con este material, una serie de casas típicas del norte argentino en pequeña escala, a las cuales les transfiere imágenes.

¿Qué es resignificar y revalorizar? Es dar una nueva mirada, una mirada desde el arte, una suerte de homenaje a lo primario, de celebración de lo básico, de lo que nos constituye como seres sociales. Esta muestra incluye una serie de sencillos mini muebles y artefactos domésticos de uso cotidiano: son lo pequeño de las casas, lo pequeño de esas casas. Esta obra es un ensayo, no está acabada. Apela a la memoria, para que no nos olvidemos. Es pequeño, mínimo, breve y es de barro; es de tierra, es de fuego y es de agua. (Graciela Olio, 2023)

Graciela Olio resulta inspiradora, no sólo porque apela al concepto de memoria y por la materialidad que utiliza para representar las ideas, sino también por sus investigaciones en el campo artístico, las cuales incluyen un análisis profundo en torno a la cerámica gráfica. A partir del abordaje de sus teorías, indago sobre diversos modos de representación en el mundo cerámico.



Graciela Olio, Serie *Inmigrantes*, 2008, Fotocerámica desde un collage fotográfico hecho con recortes de revistas. Proceso de goma bicromatada sobre pasta blanca de baja temperatura. 1040°C



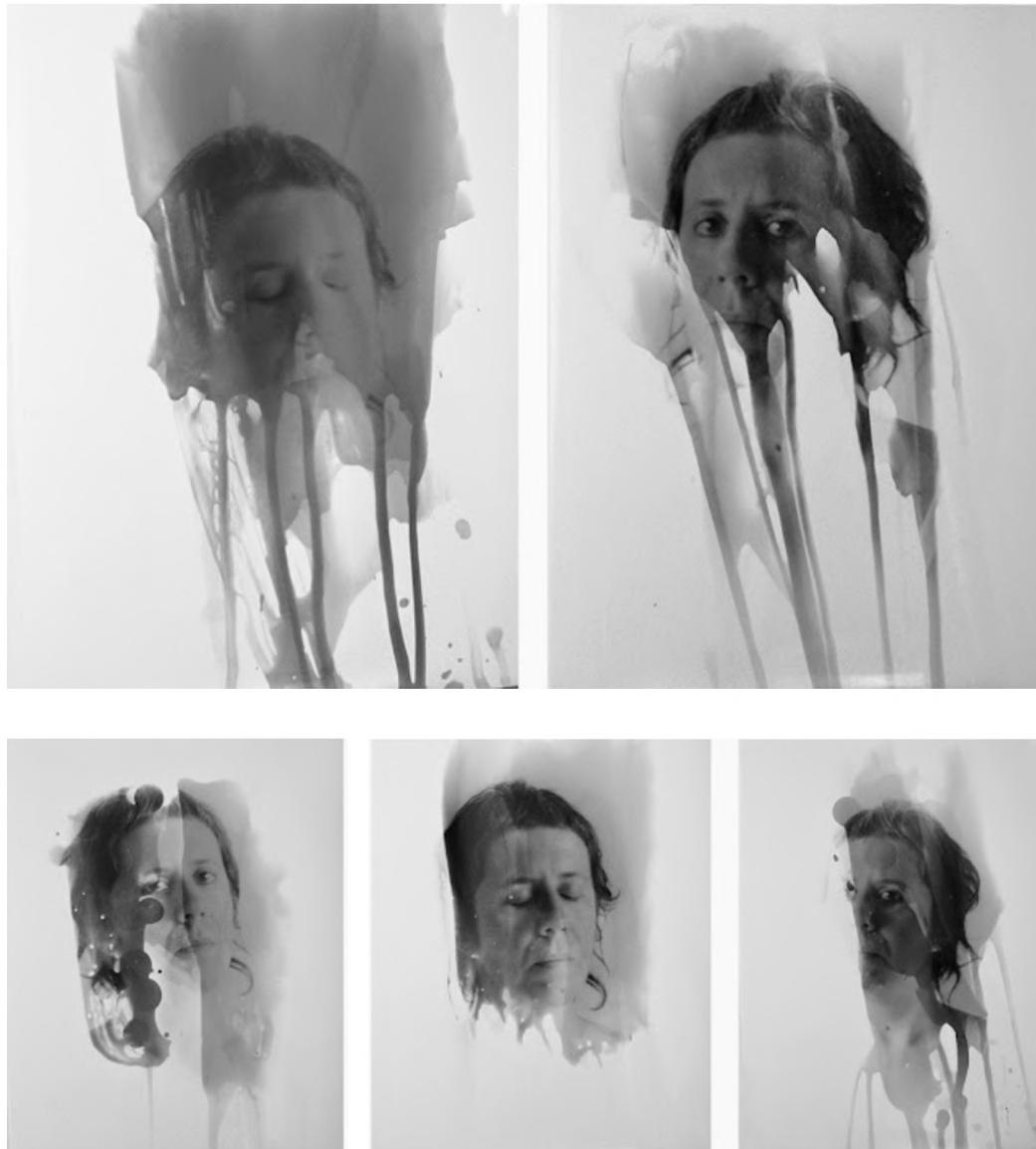
Graciela Olio, de la serie *Proyecto Sur Serie Home*, 2009-2010, Fotocerámica

Adriana Moracci, en *Los abrazos* (2005), mediante la fotografía, registra el instante de un abrazo ante la posible pérdida física de una persona querida. La imagen se convierte en signo y refugio frente a la ausencia inminente que acarrea la muerte y el duelo. La representación cumple la función de ser el lugar de contención y encuentro de ese momento vivido. Su fotografía habilita no sólo la posibilidad de recordar, sino que además revive, a través de la imagen, lo sensorial de ese instante compartido.

En el año 2005 y como necesidad urgente en salvar la pérdida inminente de un ser querido, tomé la cámara fotográfica para registrar un abrazo, el mío con mi abuela. Salvar de alguna manera ese contacto físico era indispensable, no me interesaba solo capturar el retrato de mi abuela sino lo más importante era testimoniar nuestro abrazo, nuestro encuentro físico. Esa fotografía se convirtió para mí en un signo y una permanente evocación del encuentro corporal, un “lugar” al que puedo regresar al contemplar la imagen. (Moracci, 2006)

Su serie *Instalación Poética de lo Efímero* (2005) se compone de varios autorretratos que se llevan a cabo por medio de grabado, pintura y fotografía. Los diferentes rostros de la artista se encuentran borrosos, fragmentados o tachados; algunas veces por manchas de pintura blanca sobre el centro de la imagen, otras por líneas finas y negras que tapan su rostro.

Moracci resulta una referente, ya que toma, desde lo conceptual, la idea de la memoria y la ausencia. Sus autorretratos dan cuenta de la acción del borramiento sobre la figura, de la desaparición de la presencia o de la aparición de la ausencia.



Adriana Moracci. *Poética de lo Efímero*, 2005, Tinta china y óleo sobre papel.

Ezequiel Verona trabaja con objetos que encuentra en la calle, bloques de cemento, muebles, aberturas, revestimientos arquitectónicos, así como también fotografías y transferencias fotográficas. Según el artista, el acelerado cambio tecnológico, el acceso a internet, la masividad de la información y el crecimiento urbano provocan un cambio en la percepción de las historias. Los relatos y las noticias se olvidan con facilidad a raíz de la incesante información que se recibe a través de una multiplicidad de dispositivos. En esta coyuntura, Ezequiel Verona construye un recorrido artístico que opera como forma de resistencia frente al constante flujo de información que atenta contra la reflexión y fomenta el olvido.

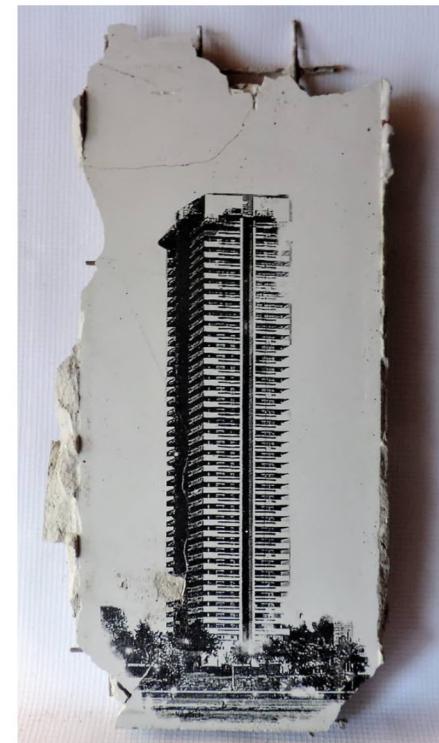
Estos ensambles relatan una sensación sobre lo que pudo haber sido, condensando la idea de una casa muerta, un espacio obturado y sellado, un no adentro, una muerte de la funcionalidad de sus objetos, pero a la vez un revivir de esa memoria, trayéndola al presente. (Verona, 2019)

En *De Los Destierros* (2017) elabora veintitrés esculturas de 30 cm x 30 cm con cemento encofrado, hierro y vendas. Estos objetos abandonados, que encuentra en diversos sitios, evocan la idea del duelo al rememorar su funcionalidad perdida. Según Verona, las materialidades que interviene se hallan inscriptas en una historia. Esta potencia simbólica sólo puede ser reconstituida a partir de quien las especta. “La gente se encontraba con el barrio de la infancia, patios de abuelas y casas de tíos, pero estas eran sepulcros de esas historias y veneraban esa memoria” (Verona, 2021).

Ezequiel Verona rescata imágenes de archivos históricos y foto-periodísticos para transferirlas sobre bloques de cemento. En estas representaciones, al transferir imágenes a una nueva materialidad, su intención es interpelar a la memoria colectiva sobre determinados hechos del pasado. *La dicha, la relocalización y la demolición* (2018) es un tríptico de cemento y malla metálica que expone las imágenes del albergue Warnes a través de transferencias fotográficas. Verona, en esta producción, trae a la memoria las vicisitudes en torno al albergue, un espacio que, diseñado para ser un hospital de cuidado para la niñez, nunca pudo cumplir su destino y fue demolido. El artista visibiliza no sólo los despojos del edificio, sino también la desintegración de un proyecto de contención social. Verona considera que los vaivenes del albergue forman parte de nuestra identidad social.

Estas piezas se sumergen en la práctica del memorial y el ensamble de técnicas y materiales. La práctica artística de la memoria como hecho político revela el drama y acata la necesidad primordial del arte en su función social: Delatar contextos y sostener la memoria. (Verona, 2024)

Las obras de Verona buscan visibilizar y reconstruir, a partir de estos hechos históricos e identitarios, una memoria colectiva para que el pasado no caiga en el olvido. La mayoría de sus producciones artísticas tienen una amplia difusión en las redes sociales con el objetivo de hacer masiva las problemáticas actuales y, de este modo, concientizar sobre las situaciones que ocurren en la cotidianidad. El artista argentino es un referente ya que apela a la memoria, a través de la fotografía y la transferencia de imágenes sobre diversas materialidades, al construir narrativas visuales que testimonian hechos históricos.



Ezequiel Verona , S/T. Imagen de archivo Foto - Periodistico Web. Transferencia sobre cemento. 17 x 43 cm.



7. *In absentia in praesentia. Bocetos de una memoria inasible*

Una fotografía no es sólo una imagen (del mismo modo que la pintura es una imagen) que interpreta lo real; es también una huella, algo estampado de la realidad, como una huella de un pie o una máscara mortuoria.

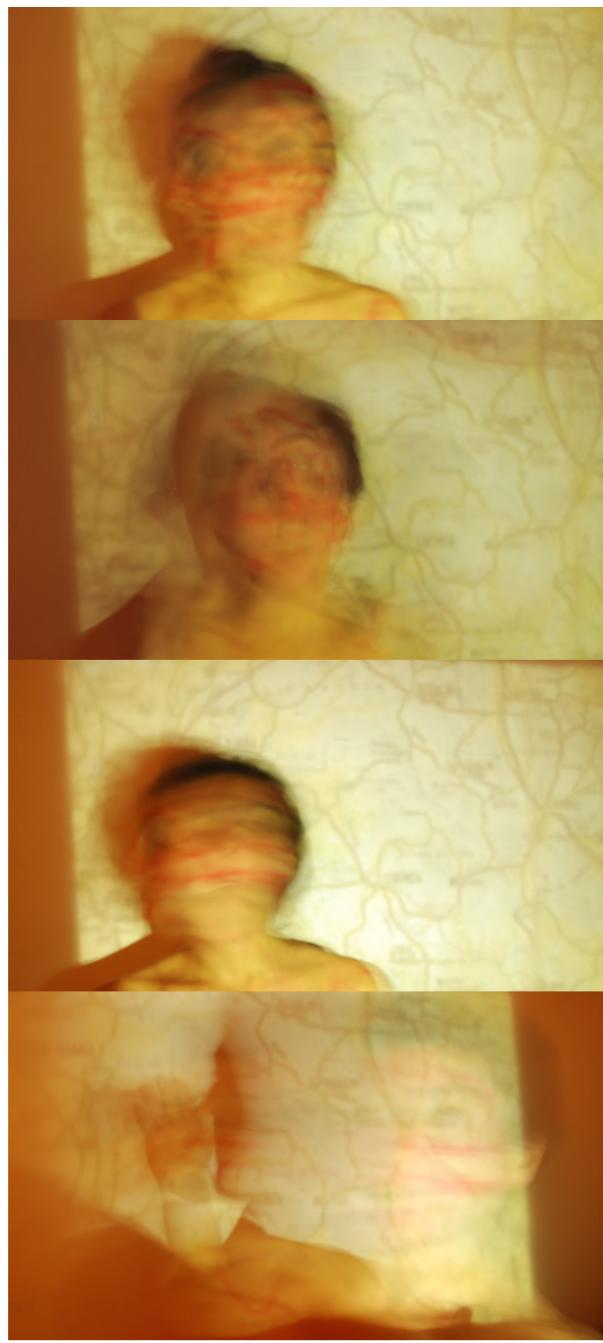
— Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

Mi proyecto surge a partir del año 2020, en un contexto complejo. El encierro, el aislamiento social y el vínculo con la muerte, a causa del covid19, afectan las relaciones entre las personas. La posibilidad del contagio imposibilita la proximidad con la otredad e impone un nuevo régimen de interacción social que suscita un extrañamiento colectivo. La experiencia de encierro, ausencia y duelo interpela de forma profunda mis emociones en torno a la dinámica presencia-ausencia. En esta coyuntura, sobre poblada de ausencias, la memoria, como instancia presente que toca lo ausente, encuentra en la cámara fotográfica una aliada para arremeter contra el vacío. Mediante el registro de lo corpóreo atestiguo el vínculo con la materia, el movimiento y el tiempo. El cuerpo opera como terreno, en el cual las huellas del tiempo dejan su rastro. La huella es un indicio de lo mismo y lo diferente, eso mismo que aconteció en el cuerpo y que nunca podemos leer igual.

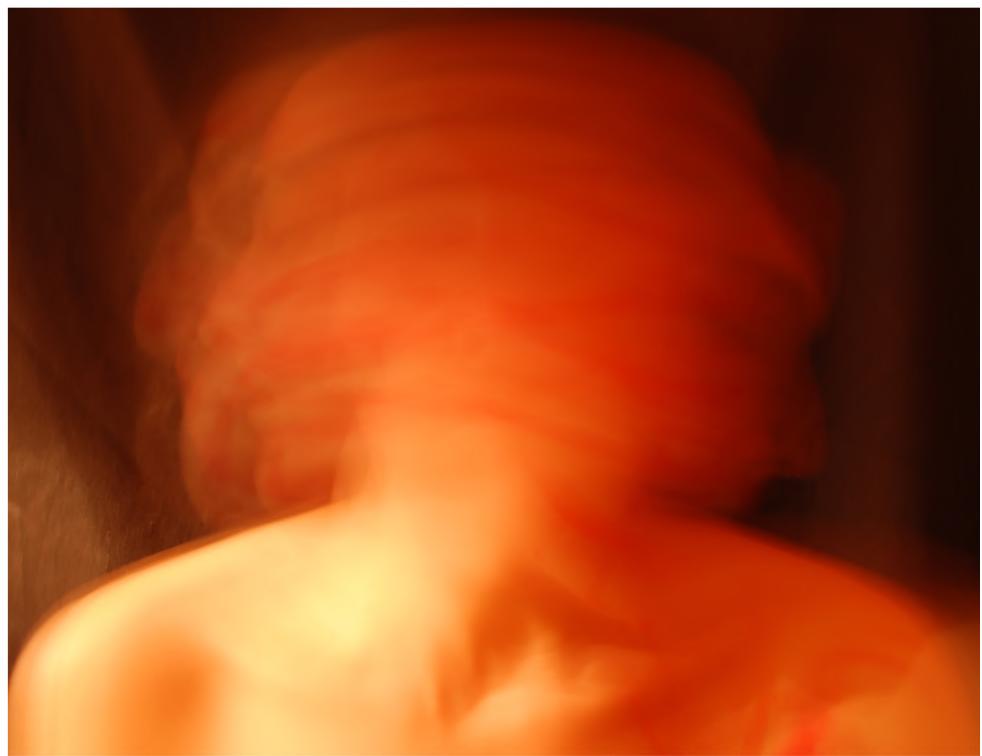
En esta primera etapa, por intermedio de la cámara fotográfica, capturo autorretratos que testimonian el paso temporal al mostrar como mi silueta se vuelve difusa, borrosa y desenfocada. En estas fotografías, mi intención es manifestar el flujo de mis movimientos y lo efímero de la existencia. En algunos autorretratos, dibujo en mi rostro líneas de color rojo para explorar, tras capturas en las que modiflico el tiempo de exposición de la toma, como esas marcas en mi cuerpo se desplazan, cambian y mutan. La idea en estas representaciones es registrar como el cuerpo se vuelve inaprensible.

Para el proceso de elaboración de estas representaciones utilice un proyector y una cámara digital. El proyector lo fabrico a partir de una caja de cartón. Luego de pintar su interior de negro, perforo una circunferencia en la posición frontal a la que le introduzco dos lentes unidas. De forma opuesta a las lentes, coloco un celular con la imagen a ser proyectada. Una vez con la imagen proyectada en la pared, inicio una serie de fotografías digitales de larga exposición. Estas fotos, tomadas en modo bulbo, son autorretratos en constante movimiento para que la imagen salga difusa.

Autorretrato n°7, 2020, fotografía digital.



Autorretratos, 2020, fotografía digital.



Autorretrato n°8, 2020, fotografía digital.



Autorretratos, 2020, fotografía digital.



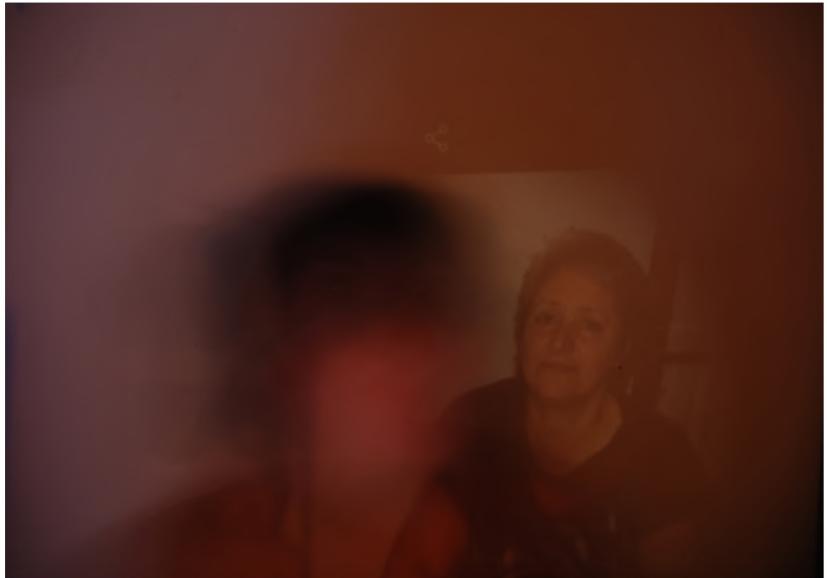
Autorretratos, 2020, fotografía digital.

Conforme avanzan mis exploratorias visuales, me encuentro con las fotografías de mi álbum familiar. La obra *Autorretrato para un retorno* (2020) consiste en evocar la memoria de mi abuela fallecida. Para este propósito, recupero una foto de mi infancia junto a ella y la proyecto a la pared. Luego, me colocó delante de la proyección para efectuar una toma del conjunto. A partir de este montaje, pasado y presente se entrecruzan para construir nuevos discursos que apelan a la memoria, ¿o es al revés?, ¿son los discursos los que construyen la memoria o es la memoria la que construye los discursos? La memoria es en sí misma un discurso. No hay discurso sin huella, ni huella sin memoria. La memoria es y se hace discurso y el discurso es y se hace memoria. Ambos términos son una diferencia de lo mismo que se trama en una dialéctica inescindible.

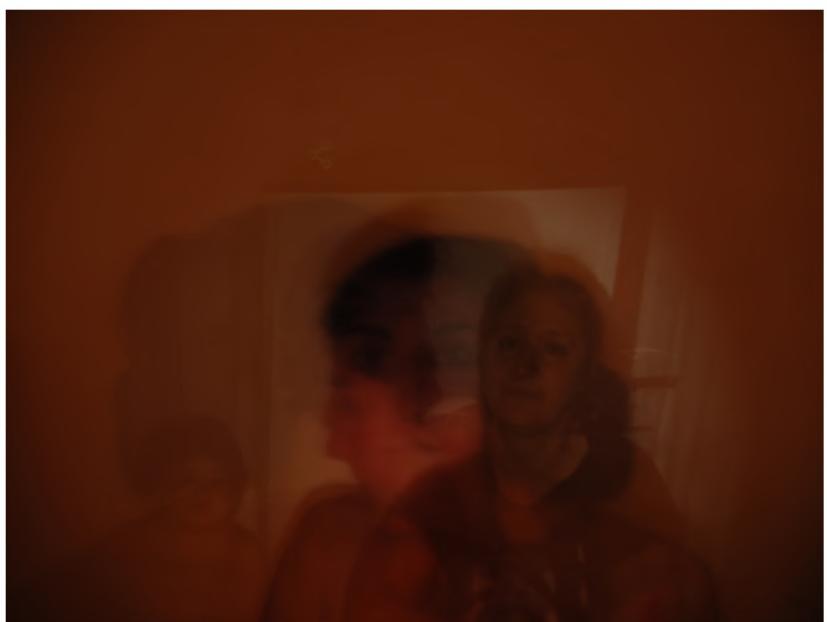
En estas exploratorias visuales realizo representaciones dentro de otras representaciones, por ello es una *mise en abyme*, una puesta en abismo, es decir, dentro de una narración irrumpen otra narración. Narraciones que no se pudieron tocar, que se abisman; una abuela que observa lo que no pudo ver, la adultez de su nieta; también una nieta adulta viéndose vista por su abuela. Espacios imposibilitados, interconectados en una nueva representación como acontecimiento de lo no acontecido.

En *Autorretrato para un retorno* constituyo un relato con mi abuela en un presente sin su presencia. Genero una representación que incorpora imágenes de ella junto a nuevos autorretratos con el objetivo de crear una narración que nos muestra juntas. Uno varios tiempos. A través de esta obra, figuro un hecho imposible en el tiempo actual, no sólo en el registro de la imaginación, sino también en el mundo sensible, visible, táctil.

La fotografía me permite, de alguna manera, compensar mis ausencias. A través de la captura fotográfica, intento establecer cierto equilibrio entre la presencia y la ausencia. Aquello que registro, que queda impregnado en la fotografía, no volverá a suceder jamás. La imagen, la huella, es lo que hace que lo que ya no está siga presente pero no como realidad, sino como lo real, su ausencia.



Autorretrato para un retorno, 2020, fotografía digital.

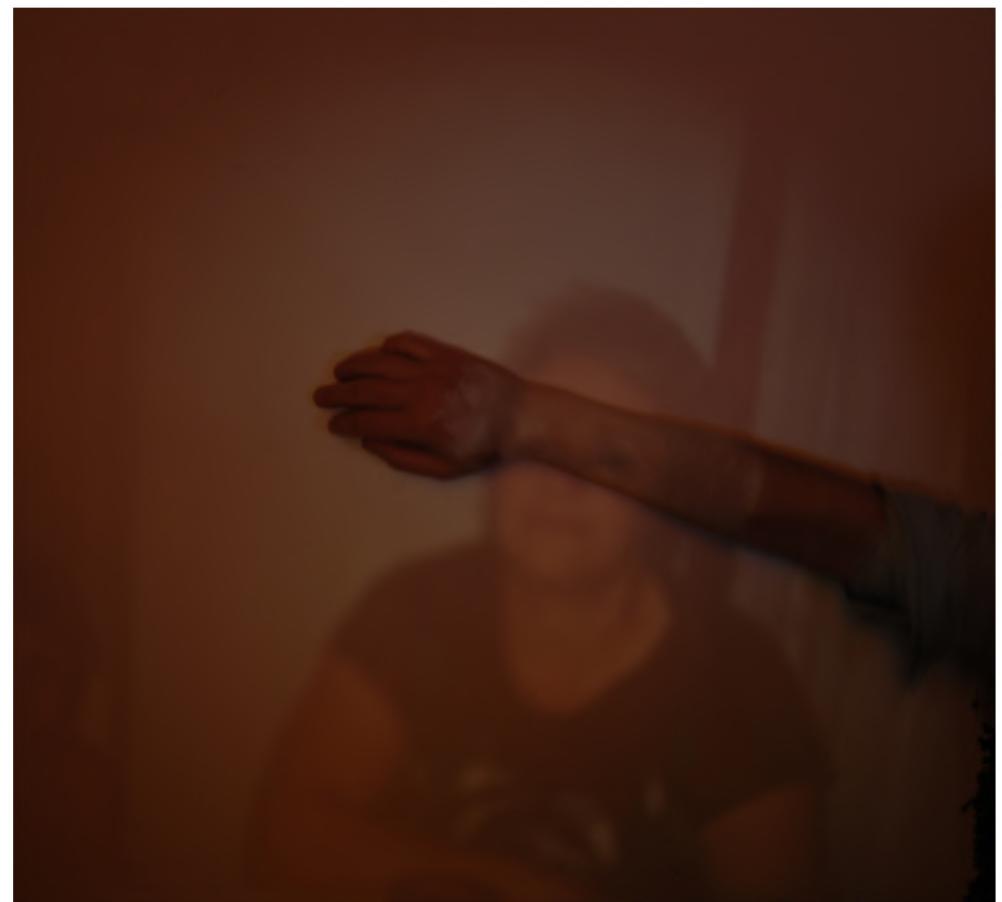


Autorretrato para un retorno, 2020, fotografía digital.

En mis operaciones me adueño de la fotografía y de su estatus de verdad para generar una nueva imagen. La imagen de mi abuela y mi propia imagen, a partir de nuevas representaciones, convergen en un mismo tiempo y lugar.

Durante mi exploratoria visual, tengo una urgencia por rescatar relatos del pasado e insertarlos en el presente. La fotografía me permite traer al presente algo de lo añorado. La imagen sirve para exorcizar la angustia (Susan Sontag, 2022), canalizarla en el afuera, alojarla en la representación. La fotografía es un modo de compensación para los vivos (Susan Sontag, 2022). A través de la captura fotográfica puedo lidiar con la pérdida, el transcurrir temporal y la muerte. La fotografía crea un equilibrio entre la ausencia y la presencia. Esta idea de compensación me permite mantener cerca lo que ya no está, lo sido o lo que está próximo a su desaparición. Mi producción visual dialoga con estas ideas. A través de mi proyecto, intento recompensar mis ausencias. Esta posibilidad de congelar instantes del pasado y construir nuevas representaciones en el presente permite subsanar mis sentimientos, mis memorias y mis des-memorias. La captura fotográfica me ayuda con la transitoriedad de la vida. Al fijar lo efímero, la toma, de alguna manera, afronta la pérdida. Sin embargo, la fotografía sólo preserva como ilusión, contiene una representación, no lo real.

El curso de mi investigación se trama en un diálogo profundo con la noción de *memento mori* (Susan Sontag, 2022). Mediante la fotografía, como artilugio que captura lo fugaz, indago acerca de la disolución de la presencia en el tiempo y en el modo en que los recuerdos se desvanecen en la memoria. Las imágenes que se presentan borrosas en la memoria, se presentan borrosas en la materia. Las obras dan cuenta, de forma externa, de lo interno que le sucede a la memoria. La presencia del borramiento en la representación es la exteriorización del *memento mori*, es el recuerdo de que en la imagen retorna la muerte. En la fotografía vuelven los recuerdos. El recuerdo tiene como contracara la muerte del instante recordado. Retorno de muerte, retorno de memoria o bien, retorno de memoria, retorno de muerte. El recuerdo aloja en la memoria lo sido, lo difunto.



Autorretrato para un retorno, 2020, fotografía digital.



7.1 Esbozos sobre la ausencia

Toda fotografía constituye una promesa de eternidad, a costa de descubrirnos a todos como cadáveres: la imagen permanece cuando el cuerpo se desvanece.

—Joan Fontcuberta, *Última hora*

La huella pone en evidencia la presencia de alguien o algo que se ha manifestado, en un determinado tiempo y espacio, y ya no está. La huella testimonia la presencia de una ausencia. En esa remisión el presente toca el pasado y, en ese tacto, lo que ahora está ausente es el ausente vivo de lo que fue pasado presente.

Luego de experimentar con la fotografía digital recurro a la fotografía estenopeica¹, la cual permite la intervención de quien la ejecuta en cada etapa de la construcción visual, desde la fabricación del aparato fotográfico hasta el revelado de las imágenes.

Las características de la fotografía estenopeica me llevan a indagar sobre sus posibilidades técnicas. Para su construcción utilice pequeñas cajas de cartón a las que les pinto el interior de negro. Luego les hago un pequeño agujero cuadrado en la parte frontal de la caja. Por último coloco, en el lugar de la perforación, un cuadrado de aluminio con un pequeño orificio en el medio para formar el estenopo. El papel fotosensible lo ubico paralelo a esta abertura en el interior de la caja. Este proceso lo efectúo dentro del cuarto oscuro para evitar que el papel fotográfico se vele. Para tomar fotografías con la cámara estenopeica considero el tiempo de exposición de acuerdo con las condiciones climáticas. A mayor grado de luminosidad, menor tiempo de exposición. En este proceso realicé unas 20 cámaras estenopeicas. Con las cámaras finalizadas salgo a la calle con mi bici y un cuaderno para anotar las direcciones de los lugares en los que llevo a cabo las fotografías, el horario de cada registro y el tiempo de apertura del estenopo. A cada caja le coloco un nombre o número para tener un orden en las pruebas. En el cuarto oscuro opero el mágico proceso del revelado fotográfico. Los primeros intentos resultan un fracaso, todas las imágenes salen blancas o negras debido al exceso o defecto en el tiempo de exposición. Después de varias semanas de tomas, la imagen empieza a vislumbrarse en el papel fotográfico y las incorporo al trabajo.

En esta instancia de producción, con fotografías estenopeicas, realicé autorretratos, con el objetivo de captar lo elusivo del cuerpo; y registros sobre las viviendas de la ciudad de

¹ Consiste en una técnica a partir de la cual se obtienen fotografías y negativos con un equipamiento básico. Esta cámara radica en una pequeña caja cerrada dotada en su interior con papel fotográfico contrapuesto a un estenopo (orificio del grosor de una aguja).

Buenos Aires, con la intención de construir memoria sobre los espacios que habito en la cotidianidad y que están en constante cambio.

Al transitar la ciudad y atravesar sus rincones entrelazo los vínculos entre los fragmentos del pasado y el presente. Estar presente en el espacio y en el tiempo conlleva estar permeable a las sensaciones que esos lugares propician al recorrerlos.



Autorretrato de lo inmanente, Toma n°4., 2020, fotografía estenopeica



Autorretrato de lo inmanente, Toma n°3., 2020, fotografía estenopeica



Autorretrato de lo inmanente, Toma n°8., 2020, fotografía estenopeica



Toma contra el olvido, edificio n°3, n°4 y n°5. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.



Toma contra el olvido, edificio n°6. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020,
fotografía estenopeica



Toma contra el olvido, edificio n°7. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020,
fotografía estenopeica



Toma contra el olvido, edificio n°8. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.



Toma contra el olvido, edificio n°9. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.



Toma contra el olvido, edificio n°11. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.

Toma contra el olvido, edificio n°10. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.



Toma contra el olvido, edificio n°13. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.

Toma contra el olvido, edificio n°12. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica.



7.2 Arquitectura para la ausencia

El resultado más imponente del empeño fotográfico es darnos la impresión de que podemos contener el mundo entero en la cabeza, como una antología de imágenes.

— Susan Sontag, *Sobre la fotografía*

Frente a la demolición de un edificio siempre queda su huella, su rastro. Espejos quebrados, azulejos de baño suspendidos en una medianera a la altura de un cuarto piso, molduras, radiadores, trazados de escaleras constituyen la arquitectura de una ausencia.

Ante la percatación de que muchos espacios están próximos a su demolición, me surge la necesidad de utilizar la fotografía como herramienta para, de alguna forma, conservar las construcciones que en algún futuro dejarán de existir. La foto se vuelve un medio para contemplar aquello que fue derruido. Ante el derrumbe, una imagen. El martillo, golpeando una pared para voltearla, no sólo golpea al ladrillo, golpea la historia, golpea un vínculo de identidad con la espacialidad.

Mis exploraciones, a partir de la fotografía estenopeica, digital y el montaje, registran los sitios que están a punto de desaparecer, las huellas de los que ya no están y el borramiento del pasado producto de las construcciones nuevas. A medida que avanza el tiempo, añado otras técnicas pero siempre con la imagen fotográfica como punto inicial de la producción visual.

La calle tiene la potencia de construir significantes. En la acción cotidiana de transitar la ciudad, para ir de un lugar a otro, construyo un vínculo afectivo con el entorno. La calle no es sólo una configuración geográfica, sino el horizonte en el que se testimonia la vida.

Mediante mis producciones visuales, centradas en el espacio urbano, rememoro aquellas construcciones que han sido parte de una identidad colectiva y barrial. El registro de estos espacios opera como huella de nuestra historia.

Desde esta perspectiva, la calle no tiene una ubicación unívoca, sino que se predispone en un espacio sensible e inteligible. Aparece en el tránsito sensible de nuestro cuerpo y en el tránsito inteligible de nuestra memoria. Con el correr del tiempo se modifica el entorno y la ciudad pierde su fisonomía. Tras la demolición de una vivienda se conforma un vacío. Los escombros, devenidos restos arqueológicos, se configuran como huellas de lo inteligible, de aquello que ha dejado de ser en el espacio físico pero que aún habita en la memoria.

Estos lugares son portadores de sentido, forman parte de la historia. En la medida en que desaparecen se desintegra parte de la identidad de las personas que lo habitan. La imagen quema por la memoria y así manifiesta su vocación por la supervivencia (Didi-Huberman,

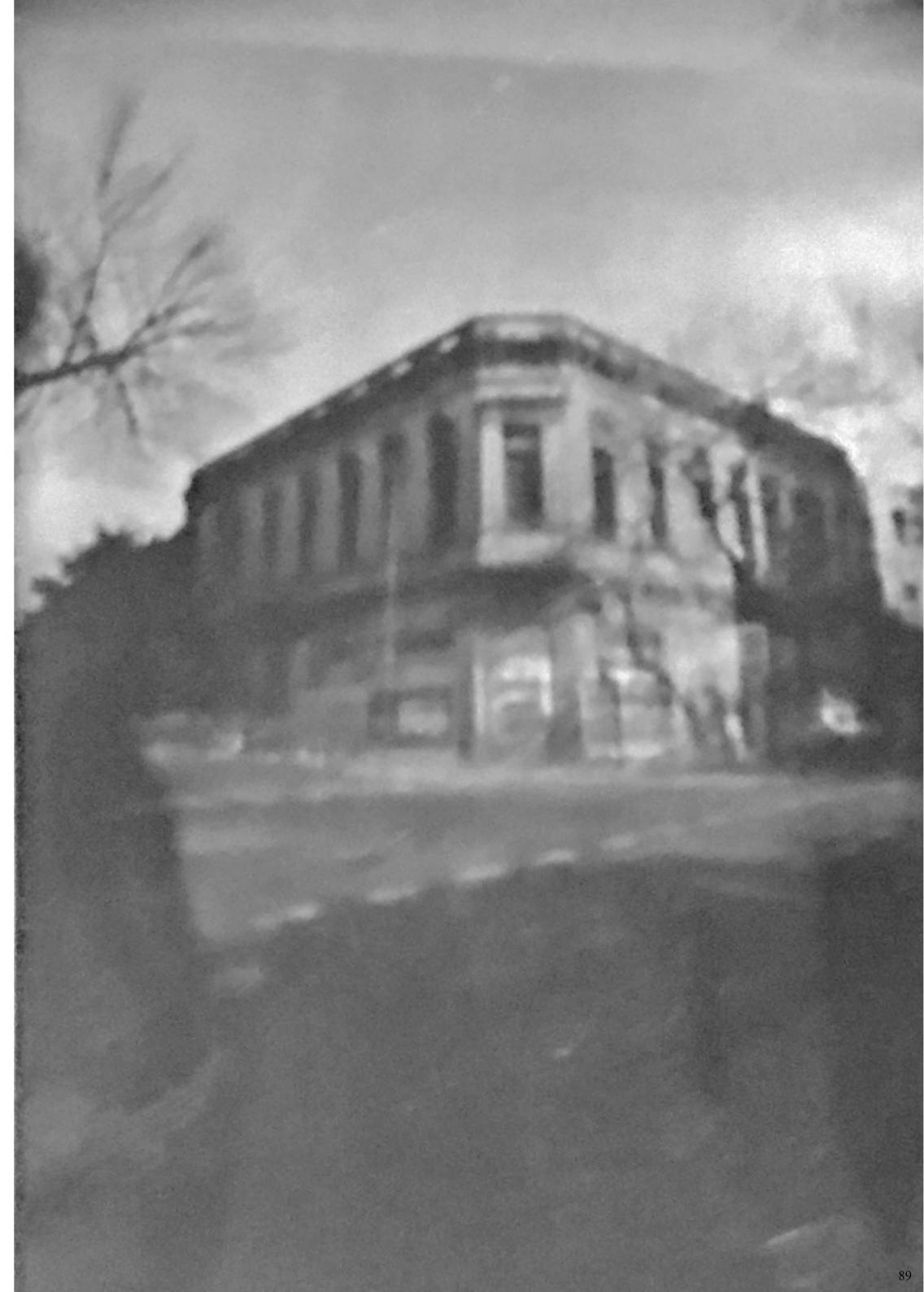
Aquellos derruidos. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, montaje de fotografía digital y fotolitografía

2008). El eje conceptual que encausa esta búsqueda visual está marcado por la aparición de la ausencia.

Fotografía en latín se diría: *imago lucis opera expressa*, es decir, imagen revelada, salida, elevada, exprimida por la acción de la luz. Y si la fotografía perteneciese a un mundo que fuese todavía algo sensible al mito, no podríamos dejar de exultar ante la riqueza del símbolo: el cuerpo amado es inmortalizado por mediación de un metal precioso, la plata, a lo cual habría que añadir la idea de que este metal, como todos los metales de la alquimia, es viviente (...) Es quizás por el hecho de que me encanta saber que la cosa de otro tiempo tocó realmente con sus radiaciones inmediatas la superficie que a su vez toca hoy mi mirada..." (Barthes, 1989, p. 127)

Frente a esta situación, atestiguo la secuencia del proceso de destrucción edilicia y la consecuente pérdida de una identidad barrial. Esta exploratoria, devenida huella, se vuelve una resistencia contra el olvido y una forma de reivindicar un habitar cotidiano y social que lucha en la memoria. La huella testimonia y señala aquello que ha sido. Para llevar a cabo esta propuesta, en la obra *Registros inasibles n°1* (2023), realice tres tomas fotográficas: la propiedad antes de su demolición, el espacio vacío que queda producto de la destrucción y la nueva obra. Luego transfiero cada una de estas tres imágenes, que forman parte del mismo espacio pero en distintas etapas temporales, sobre un soporte de vidrio y las monto, una detrás de la otra, sobre una madera. A través de estos registros visuales, visibilizo aquello que ha estado en un determinado tiempo y lugar y pongo en evidencia el pasado, el presente y el futuro de los espacios habitados. Quienes observan la imagen, en la cual se superponen las representaciones de aquello que ha estado, aquello que está y aquello que estará, se abren a una dimensión vincular con la obra cual máquina del tiempo.

En la obra *Lugar n°3* (2020), a través del dispositivo fotográfico, capturo al referente de una manera difusa, inasible. Llevo a cabo esta operatoria visual para representar de alguna forma la memoria y lo intangible de su construcción icónica. Para ello, consolido una nueva imagen digital a partir de la superposición de imágenes estenopeicas y digitales. Por último, transfiero esta imagen final a otros soportes, tales como vidrio, cerámica y papel. Mediante el fotomontaje testimonio el borramiento espacial en un determinado tiempo y lugar.



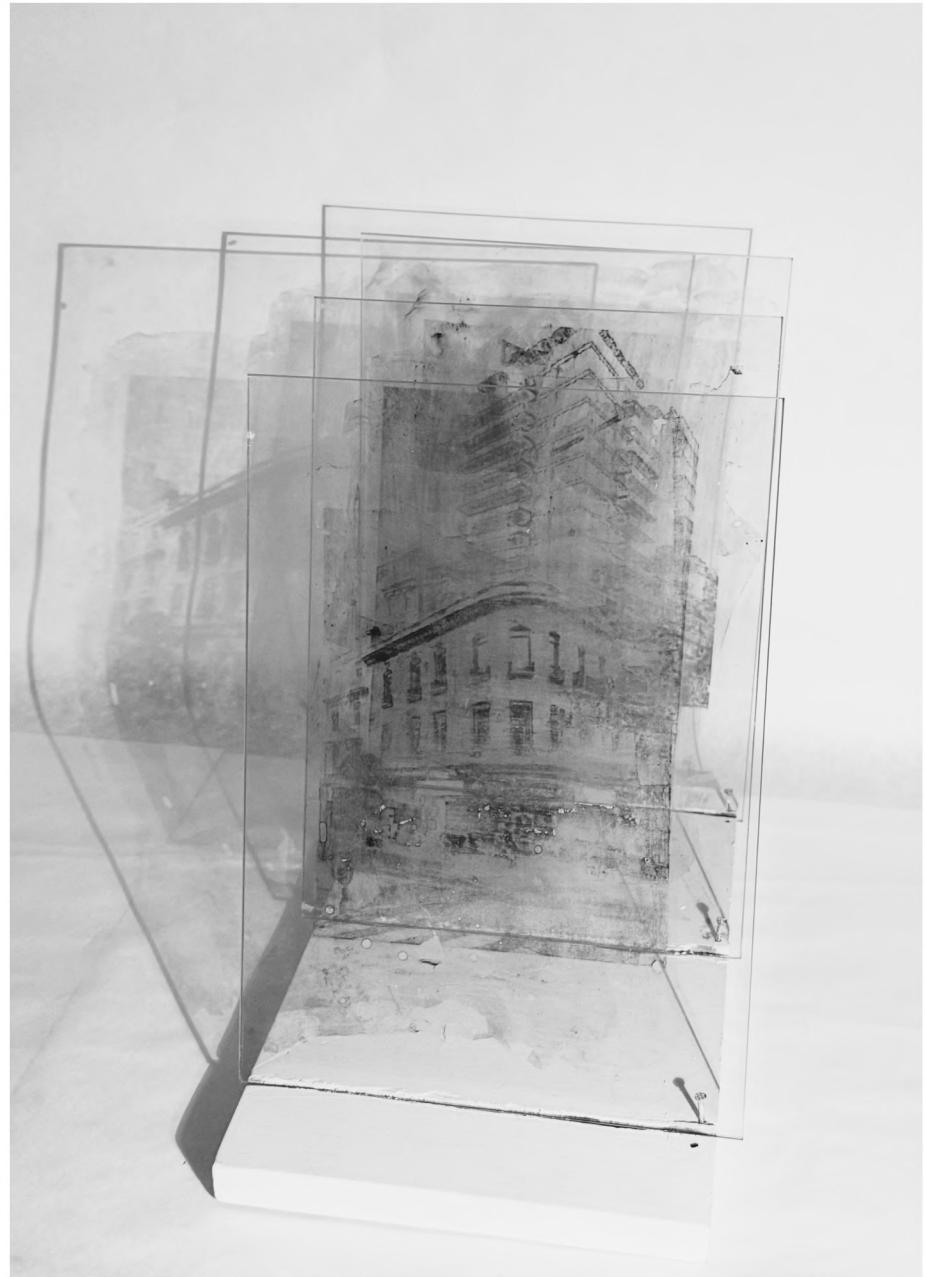
Toma contra el olvido, edificio n°2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotografía estenopeica



Lugar n°3, 2020, fotografía estenopeica y digital sobre montaje digital.



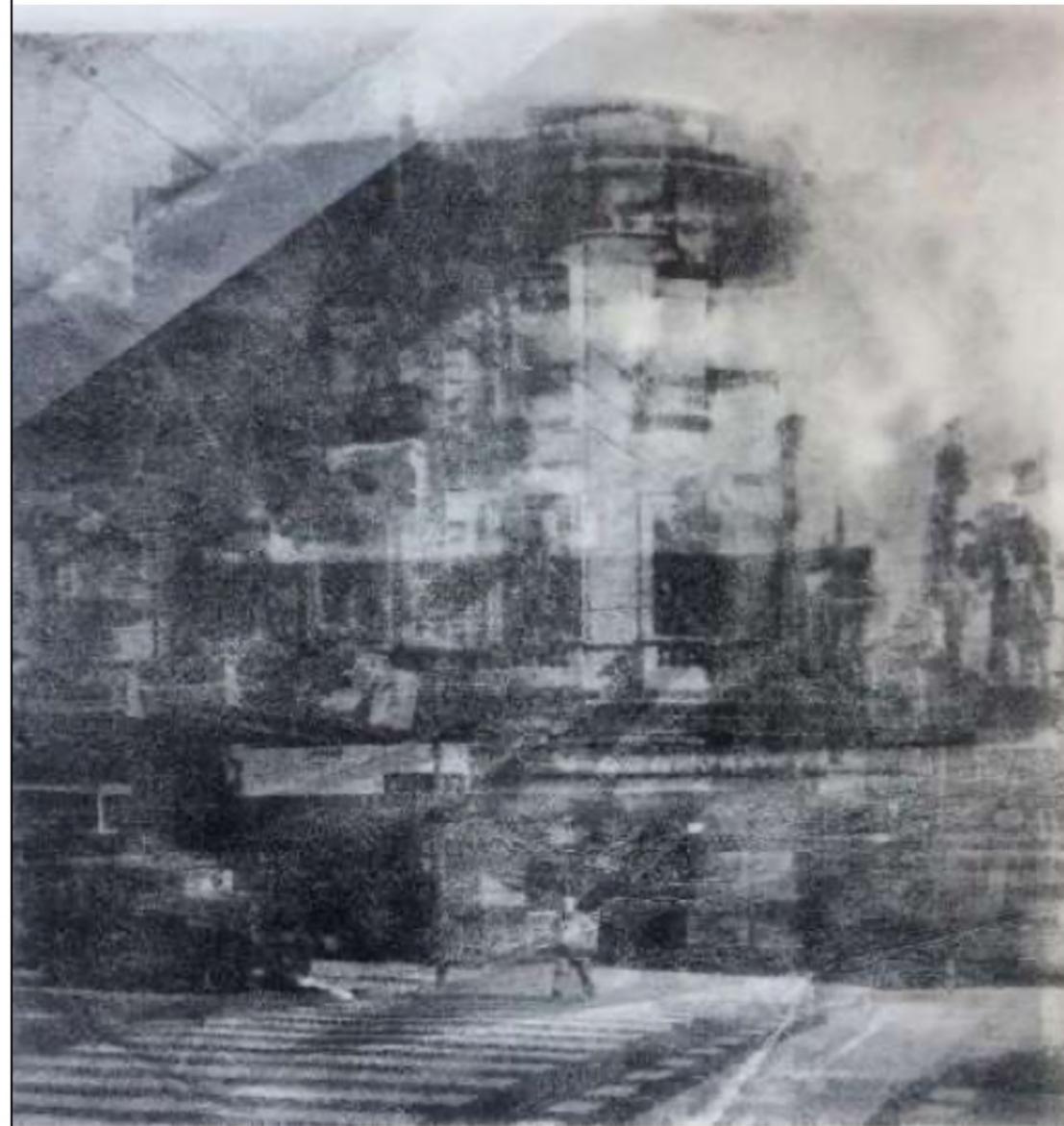
Registros inasibles n°1. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020,
transferencia de imágenes fotográficas a vidrio, 21 cm x 30 cm.



Registros inasibles n°1. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020,
transferencia de imágenes fotográficas a vidrio, 21 cm x 30 cm.

Conforme avanco con la investigación, incorpo nuevo dispositivos que se caracterizan por operar del mismo modo que el fotográfico. En esta etapa introduzco la antotipia y la fotolitografía, en ambas técnicas la imagen se hace visible por el uso de sustancias fotosensibles que aplico en la superficie y se graban por el accionar lumínico, tanto del sol directo, como de la luz artificial. Mediante la antotipia, experimento con la clorofila y utilizo imágenes fotográficas, de las viviendas de la ciudad y de mi álbum familiar, que transfiero a un acetato o película gráfica que luego expongo al sol y se impregna en el papel. De esta manera, la imagen desaparece con el transcurso del tiempo y se pone de manifiesto la ausencia. A partir de la fotolitografía, trabajo con imágenes de la ciudad de Buenos Aires que estampo en papel de calco, papel de algodón y papel transparente, entre otros. El objetivo es que la imagen se presente fantasmagóricamente y se aproxime a las fotografías estenopeicas. En este sentido, trato de hacer un borramiento de los márgenes de la fotografía para representar imágenes desdibujadas y fragmentadas que manifiestan el movimiento del acto de recordar.

Lo que me interpela acerca de la técnica fotolitográfica es el modo de elaboración de la imagen. La imagen, además de necesitar de la matriz fotosensible de la luz y del líquido revelador, queda impresa en el papel a partir del uso de la tinta y la prensa de grabado. En la fotolitografía uno de los temas a tener en cuenta, para que la estampa salga como deseamos, es el proceso de entintado de la matriz. Las primeras pruebas salen con algunas manchas de tinta producto de la falta de práctica con la técnica. Con el tiempo, las producciones mejoran. Mi intención, en estas reproducciones, no es que sean iguales a las fotografías que ya tengo, sino aprovechar la fotolitografía para experimentar con la superposición de varias imágenes en diferentes tipos de papeles. Por tal motivo, comienzo a trabajar con diversas opciones para dar con aquello que quiero que se refleje en la estampa. Después de diferentes muestras tentativas en papel de *washi*, de calco y de algodón encuentro lo que estaba buscando. La idea es crear representaciones fuera de foco o difusas. Estos trabajos son imágenes de la Ciudad de Buenos Aires que registro con la cámara digital y estenopeica. En algunas producciones coloco dos estampas juntas, una impresa en papel de algodón y la otra sobre hoja de calco. Finalmente, estas obras reflejan la sensación fantasmagórica buscada.



Borrador sobre el olvido n°1. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografía, 20 cm x 20 cm.



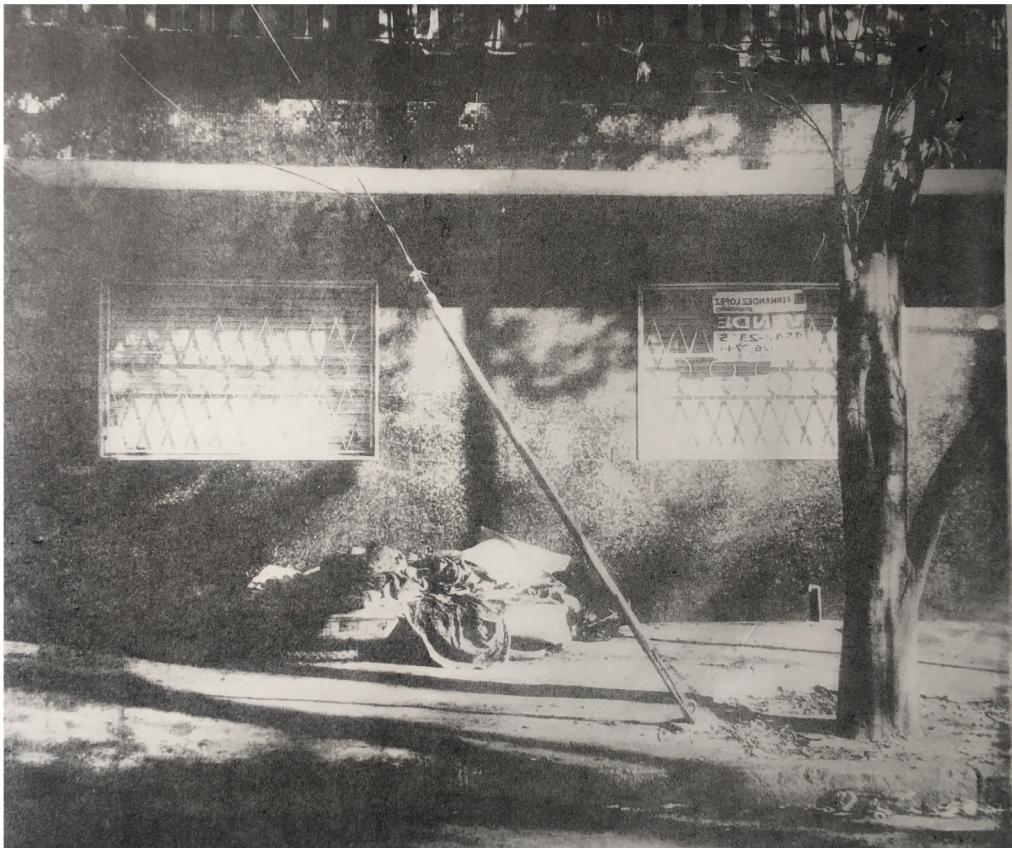
Bosquejos para recordar n°2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografia, 29,7 cm x 42 cm



Bosquejos para recordar n°3. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografia, 21 cm x 29 cm.



Bosquejos para recordar n°4. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografía.



Bosquejos para recordar n°5. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2020, fotolitografía.

Mi experimentación con la antotipia surge del interés por indagar otros modos de creación de imágenes que se relacionan con la fotografía. Las primeras pruebas con antotipia no resultan lo esperado ya que la hoja no muestra registro alguno. Tras agregar más líquido foto-sensible y ampliar el tiempo de exposición de la hoja al sol, obtengo las imágenes deseadas. Estas exploratorias me resultan pertinentes por manifestar la desaparición de la imagen con el tiempo.

La obra *Sobre lo inasible n° 1*, de la serie *In absentia in praesentia*, es el registro de una casa de la Ciudad de Buenos Aires, que se ubicaba en el barrio de Belgrano, entre las calles Vidal y Rivera, lugar por el que transitó asiduamente.

Al encontrarme con su cartel de venta estimo su destino de desaparición y decido fotografiarla. Luego, con la foto impresa, realizo su transferencia con la técnica de la antotipia. Actualmente, donde habitaba la casa, existe un edificio de 8 pisos. La ausencia del viejo inmueble me genera un vacío, su calle ya no es la misma calle, ya no es "su" calle o, mejor dicho, ya no es "mi" calle. Dado que me atraviesa un vínculo relacional con el espacio, la pérdida de esa propiedad es la pérdida de mi propia relación con ese espacio. Esta serie de obras se nutre de mis recorridos cotidianos por la ciudad y de la nostalgia de aquello que ahora sólo perdura en mi memoria y en la representación de mis trabajos.



Sobre lo inasible n°1. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.



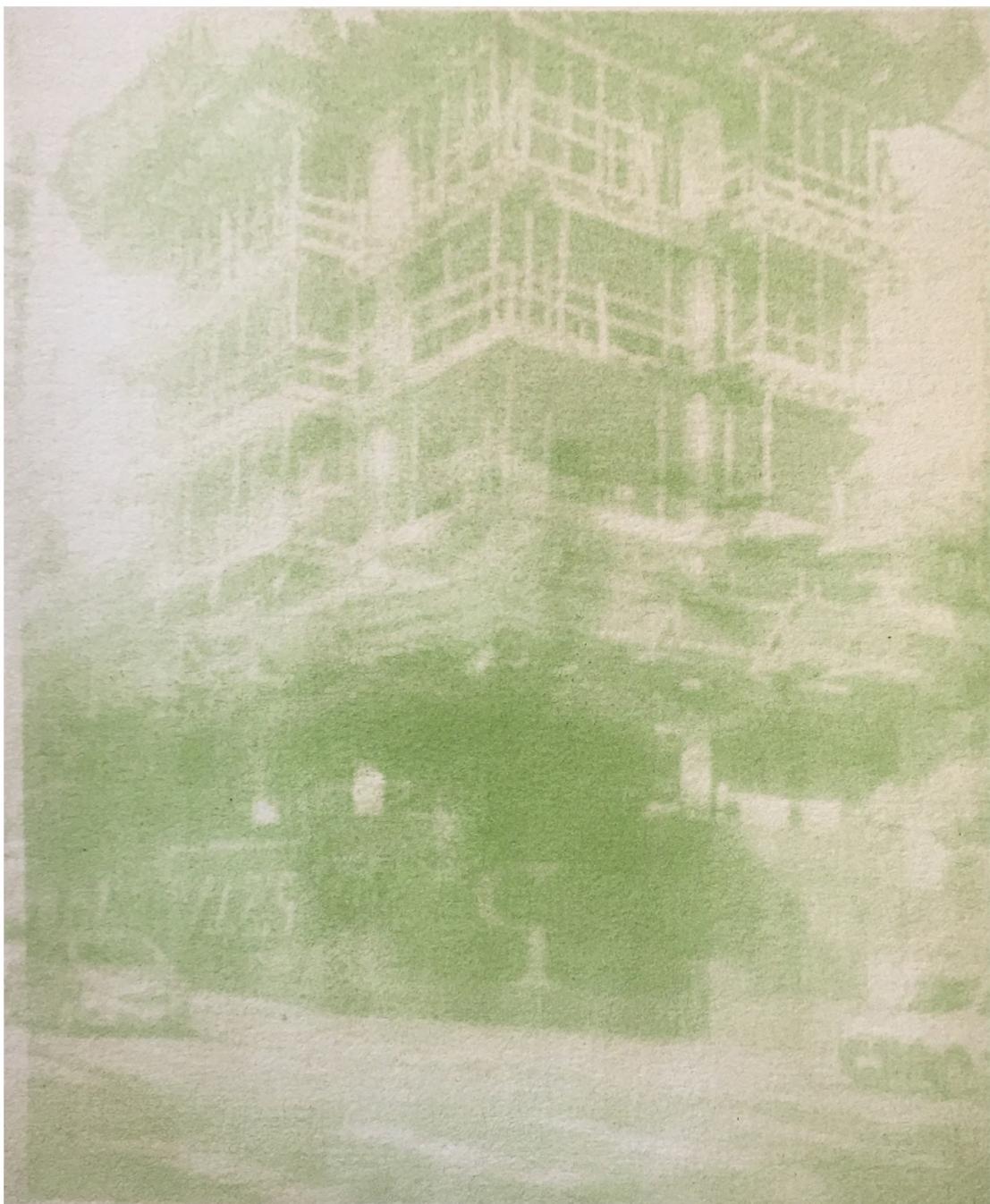
Sobre lo inasible n°2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.



*Sobre lo inasible n°3. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.*



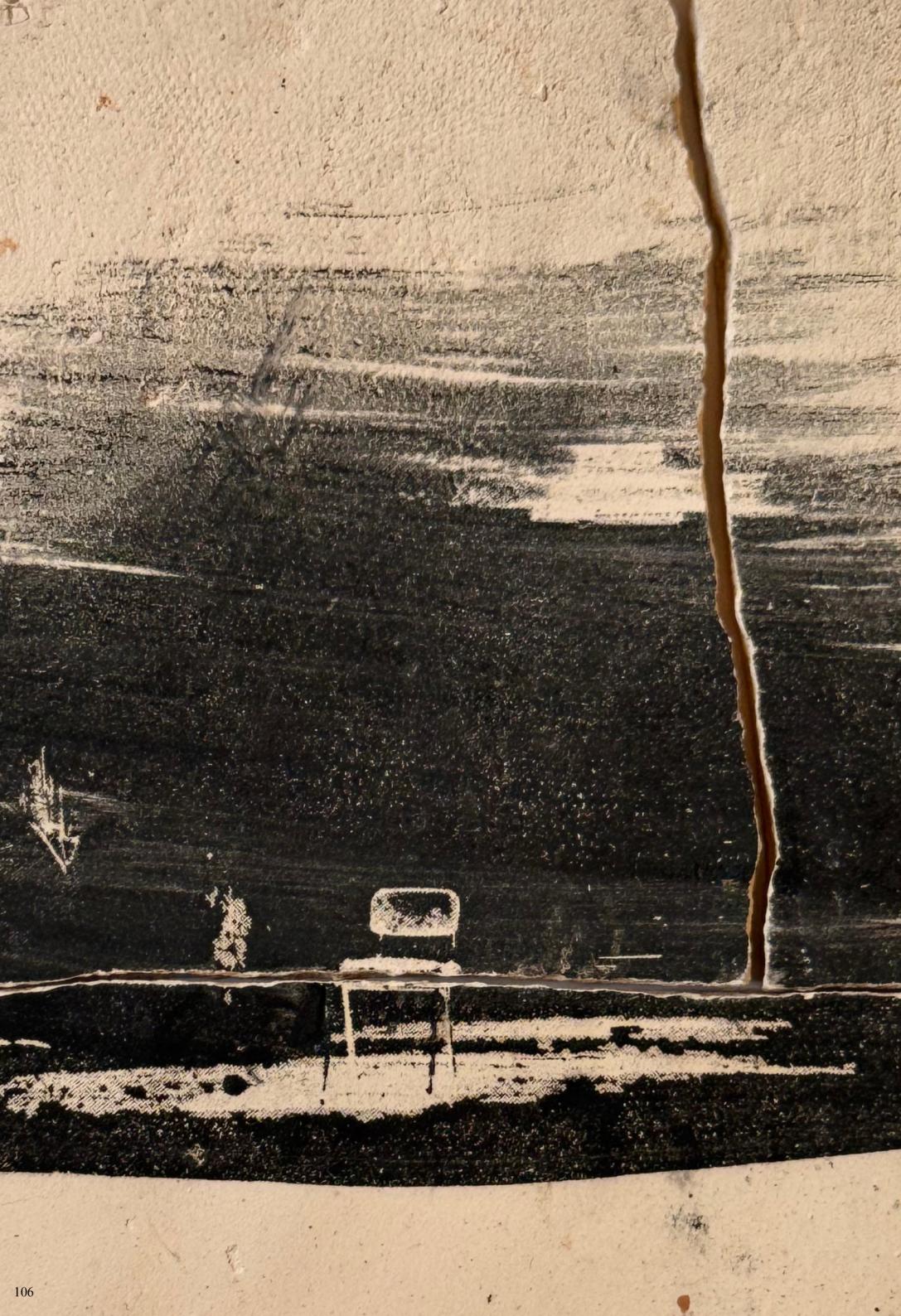
*Sobre lo inasible n°4. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.*



Sobre lo inasible n°5. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.



Sobre lo inasible n°6. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.



7.3 Notas para la construcción de una memoria

Los recuerdos explícitos anidan en los lugares. Las teorías clásicas defendían que los recuerdos debían basarse en lugares: *topoi*. Cicerón atribuía a Simónides de Ceos la invención del arte de la memoria. Cuando un terremoto destruyó la sala donde se celebraba un banquete matando a los allí presentes se llamó a Simónides, que se había ausentado del festejo poco antes del sismo, para que identificara a los cadáveres porque recordaba el lugar donde estaba sentado cada uno. A raíz de este incidente lamentable Simónides descubrió la conexión esencial que existía entre los recuerdos y los lugares.

—Siri Hustvedt, *La historia de mis nervios*

En el transcurso del año 2022 y 2023, incorporó al proyecto la transferencia de imágenes sobre la arcilla. De esta manera, recuperó el álbum de fotografías familiares y le otorgo un nuevo sentido a las imágenes. Indagar acerca de la propia historia acarrea inevitablemente un vacío, aquel que se configura por la ausencia y el paso del tiempo. Cuando observo las imágenes que muestran los álbumes de fotografías, recuerdo instantes vividos, que creía olvidados, y se me hace latente una sensación de extrañamiento.

El valor cultural de la imagen tiene su último refugio en el culto al recuerdo de los seres queridos, lejanos o desaparecidos. En las primeras fotografías vibra por vez postrema el aura en la expresión fugaz de una cara humana. Y esto es lo que constituye su belleza melancólica e incomparable. (Benjamin, 1989, p. 31)

La fotografía tiene la cualidad de captar un instante temporal que se fija sobre un soporte y narra los fragmentos de un momento que queda inmovilizado en el tiempo. Cuando transfiero imágenes a otro soporte estas adquieren un nuevo significado. La elección de la materialidad cerámica se vincula a la cualidad que porta este substrato. La arcilla, para convertirse en cerámica, debe transitar por la temperatura del horno. De ser una materia efímera, que puede desaparecer al entrar en contacto con el agua, pasa a conformar otro tipo de materialidad. De ser blanda y manejable pasa a ser rígida y constante pero siempre frágil.

En estas nuevas producciones, trabajo con la fragilidad propia del objeto cerámico y, desde aquí, resignifico las imágenes fotográficas. Trazo un paralelismo entre el material que

elijo y la idea de la memoria. La materia habla por sí sola, evoca, en su fragilidad, la fragilidad de la memoria. En algunos trabajos presento piezas cerámicas quebradas que uno con hilos. Por intermedio de esta unión plasmo la lucha de la memoria ante la dispersión y el vacío a la que la somete el flujo temporal. El vacío produce angustia, se instaura en el espesor de nuestros recuerdos y nos aterra con aquello que, en las fronteras de la simbolización, parece esfumarse para siempre. Nos amenaza con el dolor indescriptible de olvidar hasta a quienes hemos amado. Esa nada es y habita en nosotros.

En este camino de exploratoria entre la arcilla y la imagen inicio una búsqueda sobre las maneras para transferir fotografías al barro. Comienzo este proceso con la construcción de planchas de arcilla blanca y fotografías que modiflico en Photoshop para luego imprimir en hojas A4. Con respecto a la tinta, utilizo pigmentos negros bajo cubierta y engobes. Una vez con las imágenes transferidas a la arcilla me cuestiono ¿qué más puedo hacer con ellas? Ahí inicio unas exploratorias y pienso el por qué y el para qué de estas transferencias. ¿Qué quiero contar con estas piezas en el marco de la huella y la ausencia? Las imágenes, en el acto de recordar, aparecen difusas, inconclusas y fraccionadas. Con estas inquietudes en la cabeza, abordo la labor sobre algunas representaciones. En ciertas piezas, luego de transferir las imágenes a la arcilla, pincelo la superficie con un pincel de cerda suave con el objeto de desenfocar la imagen. Retrato imágenes familiares con engobes y luego, para afectar su nitidez, las distorsiono con pinceles, tinta y agua. Otras obras las parto como si fueran un rompecabezas en el cual la imagen queda fragmentada. Así, construyo una serie de obras y experimento con varias materialidades.

En cada producción visual indago distintos modos para narrar la ausencia. En algunas de ellas, utilizo las fotografías analógicas de los años 60', 70' y 80' en las cuales aparece mi padre en diferentes etapas de su vida. En la obra *Retrato de lo inasible n°1* (2023) realicé la transferencia con pigmento negro bajo cubierta y, luego, con un pincel borro la nitidez de la imagen para referir a la evanescencia del tiempo compartido juntos, de la vida que ha sido.

En *Los fragmentos de la memoria n°2*. (2023), no modiflico la nitidez de la transferencia, sino que quiebro las piezas de arcilla con el objeto de constituir una representación fragmentada. La idea que tengo de mi padre, su juventud y los instantes que compartimos, conforman distintas piezas en mi memoria. A partir de su ausencia física, intento reconstruir su imagen, su historia y mi historia como un rompecabezas que armo con los fragmentos que me quedan de él.

En *Los fragmentos de la memoria n°3* (2023), a través de hilos, intento dar cuenta de la resistencia de la memoria ante la dispersión y la pérdida. En esta ocasión, a partir de piezas

fragmentadas, los hilos se tienden para sostener la unidad. Todas las obras que componen la serie *In absentia in praesentia* narran, de alguna manera, la lucha de la memoria por no ceder ante el olvido.



Los fragmentos de la memoria n°5. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



Los fragmentos de la memoria n°2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, 21 x 30 cm.



Retrato de lo inasible^{°3}. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, 21 cm x 30 cm.



Los fragmentos de la memoria n°4. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, 21 cm x 30 cm..



Retrato de lo inasible n°I. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



Fragmentos para la memoria n°6. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



Espacio en des-construcción n°7. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



Los fragmentos de la memoria n°3. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.

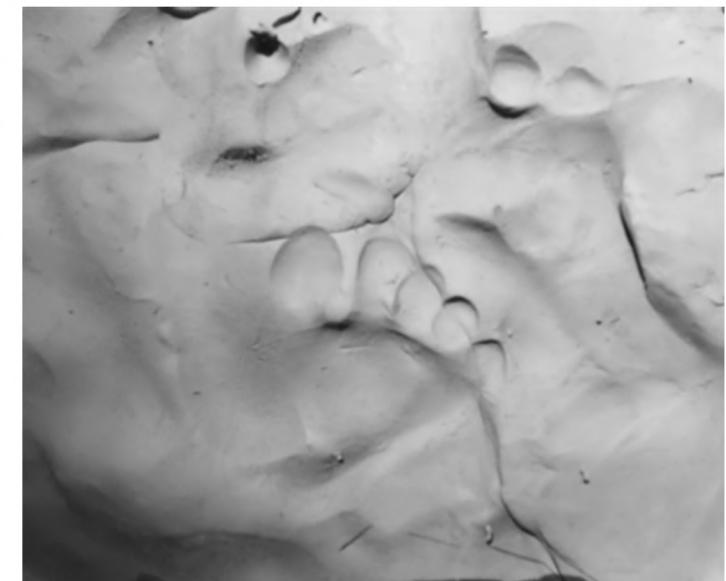


Fragmentos de la memoria n°9. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



7.4 Cuerpo, materia e instante fugaz

En estas producciones, a través de diversas performances, que registro en video y en fotografía, utilice el cuerpo como soporte en el cual se inscriben las huellas del tiempo. En la realización visual, pinto el cuerpo con diversas sustancias: acrílicos, engobes y pigmentos. Concluida esta primera etapa, le adhiero arcilla con el objetivo de transferir las huellas de la pintura del cuerpo al barro. Mediante estas exploratorias trabajo con un doble substrato, primero el cuerpo, espacio en el que produzco los accidentes de la pintura, luego la arcilla, lugar en el que transmito los accidentes que previamente suscito en el cuerpo. De esta manera, la arcilla se vuelve el nuevo substrato en el cual el cuerpo deja su impronta, su huella. La huella en la arcilla da cuenta del rastro del cuerpo, su contorno testimonia un contacto físico que hoy se percibe por el contacto visual. La mirada toca la materia y se percata de la acción de una agencia que moldeo la materia y de la ausencia de dicha agencia.



La piel que des-habito n°2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, registro fotográfico.

La piel que des-habito. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, registro fotográfico.



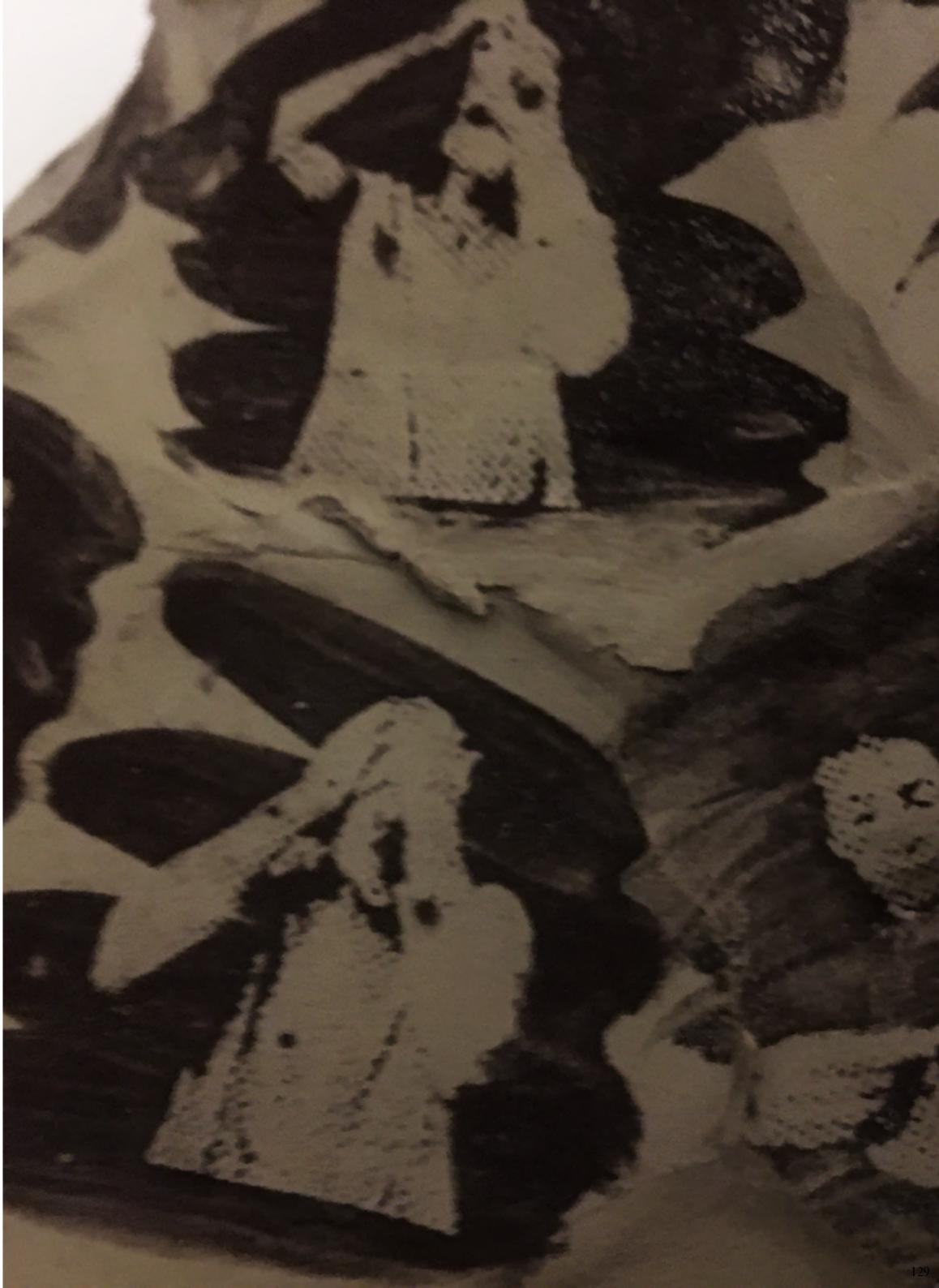
La piel que des-habito. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, registro fotográfico.



La piel que des-habito n 2. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, transferencia sobre arcilla, dimensiones variables.



La piel que des-habito n.º 3. De la Serie *In absentia in praesentia*,
2023, transferencia sobre arcilla, dimensiones variables.





7.5 Páginas frágiles de la memoria

No es así que lo pasado arroje luz sobre lo presente o que lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera de una relámpago en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso.

—Walter Benjamin, *La obra de los pasajes*

En esta etapa, elaboro libros cerámicos que contienen en su interior fragmentos de transferencias de las imágenes fotográficas. Uno cada página del libro con hilos de bordar. Esta operatoria objetual me permite narrar de otro modo la idea de la memoria. Quienes observan son quienes eligen como abordar la obra. Por otra parte, opera el concepto de fragilidad propio del acto de recordar. En este sentido, considero el uso de la cerámica como soporte que habilita nuevos modos de representar y re-pensar las ideas. Tanto la memoria como la cerámica de las páginas del libro de artista se encuentran amenazadas por la futilidad de su existencia. Erosiono el libro de artista con cada movimiento de sus páginas y afecto la memoria en el fluir de la conciencia. Cada página que voltea en la memoria y en el libro expone la fragilidad de su constitución. La materialidad del libro de artista entra en comunión con la memoria, su sufrida evanescencia es testimonio vivo de la muerte operando en ella. Los libros de artista son espacios que se encuentran en constante interacción. A través de ellos, lo imaginario refiere a lo presente y a lo ausente (Vilchis Esquivel, 2009). En este sentido, el imaginario se desplaza, deforma, recrea, transgrede, expande o transforma para conceptualizar los indefinidos límites de sus contenidos. El libro de artista es un texto visual y, como tal, habilita un espacio abierto que vincula y construye determinados saberes.

En el transcurso del 2023, comienzo a realizar los libros de cerámica. La idea de efectuar libros visuales de pequeña escala tiene que ver con la posibilidad de que el público pueda manipular sus páginas, que logre vincularse con el libro no sólo desde la visión, sino también a partir del tacto y la audición. Al girar las páginas del libro, la cerámica cruce. Esto da la sensación de fragilidad propia de la materia y la memoria. Para la elaboración de esta serie requiero que la arcilla sea delgada como una hoja de papel. Por tal motivo, investigo de qué manera lograr una materia fina sin que se quiebre. En esta búsqueda, encuentro al *paperclay* o pasta de papel, una de las cualidades de esta arcilla es que la fibra de las células de papel permiten realizar piezas muy finas y livianas, sin afectar la resistencia de la materia. Si bien, al hornear la arcilla la pulpa de papel se quema, las piezas bizcochadas adquieren resistencia y vivacidad. Esta particularidad del *paperclay* es lo que busco para la construcción

de los libros cerámicos. Efectúo algunas pruebas con barbotina y pulpa de papel y, con el tiempo, incorporo mayor porcentaje de celulosa. De esta manera, arribo a la composición final, constituida por una base de arcilla blanca y 40% de pulpa de papel. Con esta fórmula, elaboro una serie de 9 libros cerámicos de una capa muy fina de arcilla. Esta materialidad no sólo facilita que las piezas sean más delgadas y resistentes sino, que posee una relación conceptual con las ideas de mi proyecto.

Con estas producciones participo de algunas convocatorias. La obra *Bocetos de una memoria inasible*, de la Serie *In absentia in praesentia* es seleccionada para la V Bienal de Libro de Artista, en la Casa Museo Carnacini y para el premio Prilidiano Pueyrredón, en la Casa del Bicentenario. En este último espacio obtiene el 2º premio.



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*,
2023, cerámica gráfica e hilos, dimensiones variables.



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*,
2023, cerámica gráfica e hilos, dimensiones variables.

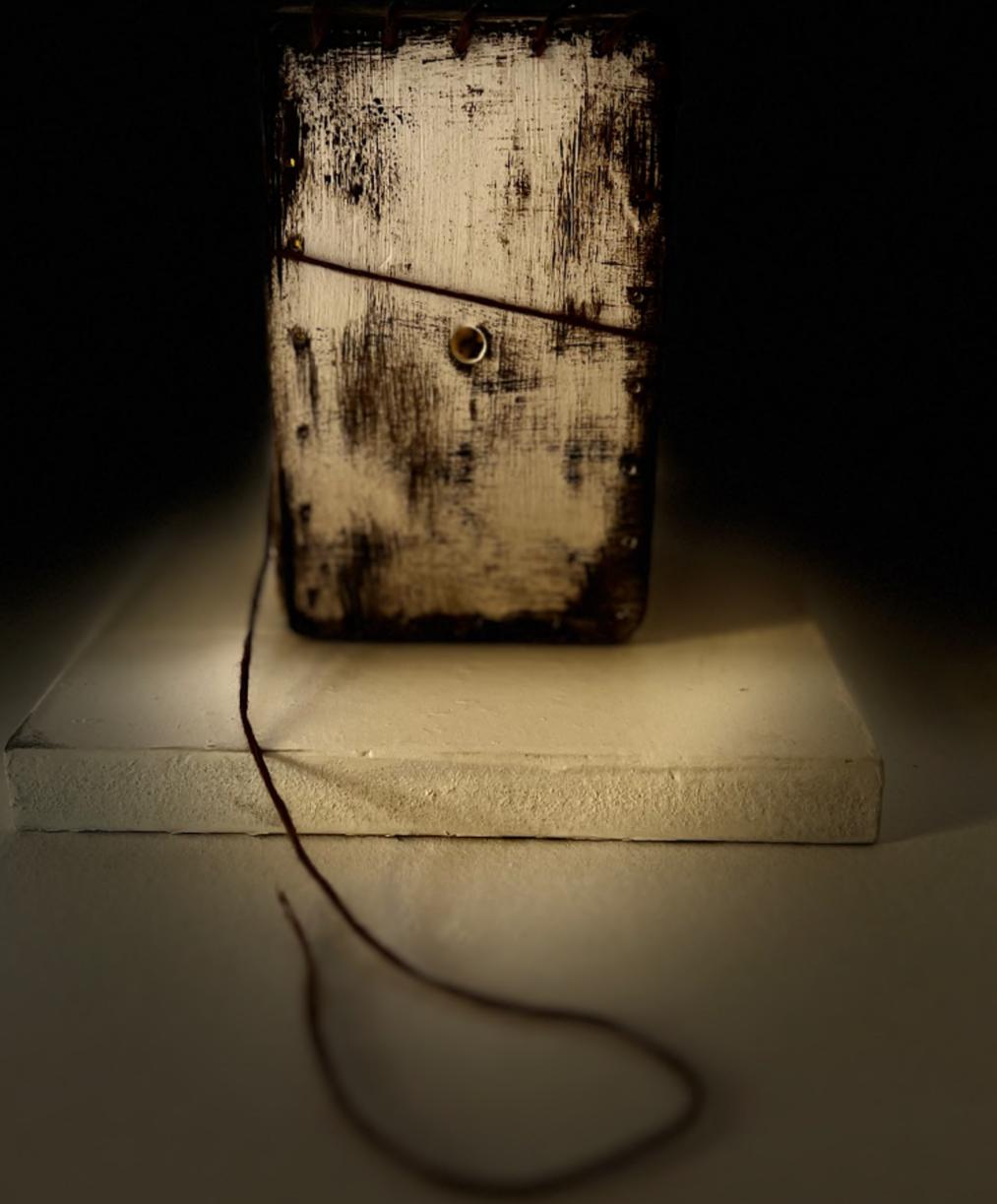


Presentación fotográfica para la V Bienal del Libro de Artista, Museo Carnacini.

Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, transferencia cerámica, hilos de bordar, hilos encerados, papel seda y lienzo, dimensiones variables.



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica e hilos, dimensiones variables, fotografías de Julio Sevald.



7.6 Cajas lúcidas

Las cajas lúcidas tienen, en su propia constitución, una similitud con las formas en las que opera la memoria. Del latín, *memoriae, memor*² más el sufijo *ia.*, en una de sus tantas acepciones, implica guardar, retener en la mente, contener como lo hace una caja. A partir de estas nociones, exploró la huella y la memoria mediante la producción de cajas cerámicas. Mi intención es retomar el punto de partida del proyecto, volver a la idea de la huella circundada por una caja, otra vez estenopeica ahora cerámica. La caja cerámica es un cubo de arcilla que porta un orificio en el centro de su cara frontal. Hacia el interior de la caja, en paralelo a este orificio, se encuentra la imagen representada y una luz en la parte superior que la ilumina y permite su visión. De este modo, quien observa a través del orificio contempla la imagen. La conformación de la cerámica como caja, como espacio que contiene, interpela a la memoria como recinto que preserva. En el interior de la caja, habita una imagen, una huella; de la misma forma, en el interior de la memoria reside un recuerdo. A su vez, el espacio de aproximación a la imagen del interior de la caja implica el contacto con una profundidad, una intimidad, la misma intimidad que configura la memoria en su afán por dar con el recuerdo. El objeto cerámico es frágil, sin embargo, puede perpetuarse en el tiempo; por su parte, la memoria también es frágil pero resiste el olvido al existir fuera de sí, en la representación, en la cerámica. Toda la estructura de la obra implica una dedicación, un ritmo, una cadencia a partir de la cual sólo percibimos la imagen luego de un tiempo de búsqueda, de aproximación al interior. De igual forma, la memoria posee sus ritmos, si bien algunas veces opera de forma súbita, en otras ocasiones, la búsqueda en ella implica una dedicación y un tiempo para dar con las imágenes del pasado.

¿Qué se posa hacia el interior de la caja? ¿Sólo se posiciona una pose o múltiples poses? Cuando capturo una imagen fotográfica, la luz se posa en una configuración espacial y temporal que no volverá a ocurrir jamás. También me poso ante la lente para perpetuarme en el instante. También poso mi ojo en la cámara para captar la imagen. También mi mirada se posa sobre la foto y la foto se posa en mis ojos. Por su parte, el orificio de las cajas me convoca a una pose, me invita a posicionar el ojo, a posar la mirada hacia el interior de un recinto. En ese interior, se da con otra pose; en el fondo de la caja, algo posa, aquello que posó antes, como diría Barthes, lo que posó ante el agujero del dispositivo fotográfico quedando en él para siempre (Barthes, 1989) ¿Qué queda para siempre? La huella...

² Memoria – ar, f. (Memor + ia). The power or faculty of remembering memory. 2.a – a tenere (or retinere). To be able to recall remember; also, to keep in mind. Oxford Latin Dictionary.

Las cajas narran un sinfín de ausencias, ausencias edilicias, ausencias familiares. Una de estas cajas muestra en su interior una silla vacía. Veo a la misma abandonada en el medio de los escombros de una demolición. La observo a través de un orificio dispuesto en los tapiales que impiden el acceso al baldío. Contemplarla por un orificio me propicia un espacio íntimo, un espacio de caja. Una silla que ha sido sentada, ¡cuánta ausencia!

Las cajas cerámicas son ocho cajas de medidas variables que se ubican sobre tarimas de diferentes alturas, en el medio del espacio expositivo, para que personas de distintas edades puedan recorrerlas y posar su mirada.

Para la elaboración de estas obras, realizo varias planchas de arcilla. Acto seguido, transfiero las imágenes en algunas de ellas. Con barbotina, arcilla y las planchas conformo una caja. La parte de arcilla que contiene la imagen transferida la coloco en su interior. De forma frontal a la transferencia, realizo una pequeña perforación circular en el medio. Luego, la parte exterior de algunas cajas, las pinto con óxido de manganeso y, otras, con pigmento negro bajo cubierta. A los fines de poder bordar las cajas tras su salida del horno, previamente perforo algunas de ellas en sus extremos para pasarles los hilos. Una vez que las piezas fueron biscochadas, coso las cajas y les introduzco luces para que se pueda contemplar la imagen que mora en el interior del objeto cerámico.

En julio del año 2024, la obra *Caja lúcida n°1*, de la Serie *In absentia in praesentia*, participa del 33º Salón Pequeño Formato de la Bienal Internacional de Escultura 2024, en el Museo de Bellas artes René Brusau Casa de las Culturas, celebrado en la ciudad del Chaco. En abril del año 2025, la obra *Caja lúcida n°3*, de la Serie *In absentia in praesentia*, queda seleccionada para el Festival Artístico de la Universidad Nacional de las Artes, Fauna 2025. En este último espacio obtiene una mención en el área de obra tridimensional.

En este proyecto intento manipular la materia, sea esta cerámica, fotolitografía, antotipia, entre otras, para darle en su nueva conformación la transferencia de mi realidad interna, mi memoria, como realidad externa. En esta exteriorización me baso en una cierta “intemporalidad” de los materiales de la obra para contrarrestar la finitud de la existencia. La evanescencia de la memoria se sirve de la pervivencia de la materia para asegurar su continuidad. El pasado se intercala con el presente para resignificarlo.

La memoria se espesa, se constituye a partir de una pluralidad de recuerdos. Estos recuerdos se suscitan a través de algo que los evoca, una fotografía, un determinado aroma o bien por espontaneidad de la propia memoria. La memoria es más que el recuerdo, pero no puede ser sino en los recuerdos. Su ser no materializado, inaparente, debe garantizar su existencia en la apariencia. Esta apariencia puede ser sensible o inteligible, es decir, puedo

recordar a un ser fallecido o bien lo puedo retratar, a partir de ese recuerdo, de forma sensible en alguna materia.



Caja lúcida n°3, de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, 20 cm x 13 cm x 13cm.



Caja lúcida n°1, 2, 3 y 4, de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



Cajas lúcidas (vista interior), de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica, dimensiones variables.



8. Conclusión: vestigios de lo ausente presente - ¿Quizás una conclusión? -

Toda imagen es la re-presentación del ausente, lo que, a su vez, nos obliga a cargarla de un determinado sentido de que existe o existió, de lo que es o fue, estableciendo una jerarquía afectiva en nuestro imaginario categorizado a partir de los recuerdos, y estos de la historia de contexto que aloja la memoria.

—Didi-Huberman, *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*

La huella, la memoria y la ausencia constituyen un hilo esencial de la obra artística. Estas nociones se encuentran íntimamente relacionadas, se apelan entre sí. La condición de existencia de uno de estos conceptos es condición de posibilidad de la existencia del otro. Los rastros del pasado dejan huella en la memoria pero, a su vez, sin memoria la huella no se conforma como tal. Por su parte, la ausencia es ausencia de una presencia, un estar de un no estar que deja huellas en la memoria. En este sentido, memoria, huella y ausencia se traman en una dialéctica inescindible. ¿Qué es la huella? La huella es el rastro del andar, el vestigio del ser. La huella no es estática, se mueve como el ser, muta cambia pero siempre es huella. La ausencia día a día hace nueva huella, aquel ser que ya no está multiplicará su ausencia en la presencia de quienes lo trascendieron. En los hitos de la vida, la ausencia se hace más presente que nunca, su pasado se actualiza. La huella es una presencia con un más, es algo más que un simple rastro, es una evocación a lo inasible. Como sostiene Adorno, el arte porta este más, no se agota en su materialidad, la trasciende, por eso es huella, huella de su más. ¿Acaso la huella no es el componente esencial de toda obra artística? La obra atestigua, hace visible los rastros de lo ausente en el presente, de esta manera, estas huellas no sólo habitan en la memoria, sino que, además, dialogan con ella en el presente, en el objeto en sí, fuera de la memoria.

A partir de esta investigación inicio nuevos horizontes para seguir indagando en torno a la huella, la ausencia y la memoria y como evocarlas. El peso existencial que tiene la huella en el arte resulta fundamental. A las obras de arte les acontece la visita de un espíritu. No son sólo cerámicas, lienzos, líneas trazadas, piedras grabadas, etcétera. Algo más deja su rastro para hacer de estos materiales otra cosa. Algo más que lo sensible en lo sensible acontece. Tratar de dar con su huella es la inagotable tarea infinita.

La huella da cuenta del accionar de un ser. De alguna forma, el ser se posicionó sobre algo, sobre alguien, dejándonos la ausencia de su inmediatez a través de la mediatez en un vestigio. La inmediatez del accionar del ser, no deja al ser, deja su rastro, su huella, su mediación. A partir de esta, recuperamos al ser simbólico y el ser real queda siempre ausente.

Dado que nos dejó su rastro, nos testimonia su ausencia. La ausencia es lo que nos ha quedado para siempre, no cualquier ausencia, la ausencia de esa presencia.

Las re-presentaciones son la constancia de una reiteración de una mismidad que nunca podrá ser la misma, de ahí la nostalgia. En esta investigación he posado, sobre distintas materialidades, algo que se posó en mi memoria. Materia y memoria se hermanan en ser espacio de posición de aquello que se re-presenta, se presenta otra vez. ¿Es lo mismo lo que se posa en la materia que lo que se posa en la memoria? Son apariciones diferentes de lo mismo.

Eso mismo fugaz, inaprensible, ante el terror de su disolución en la memoria deja su más en la materia como forma de perdurar en el tiempo. Porque algo posa, deja huella y deja su huella porque posa en algo. Algo materia, algo memoria. Pero estos algos, materia y memoria posan y se dejan posar. El posar se da en un lugar, pero ese lugar también posa. El instante fugaz posa en la persona y así la persona se vuelve territorio, un espacio de *memento mori*. Luego ese territorio, como persona, se vuelve a posar en la memoria de una otredad como territorio, para trascender en el tiempo. Posar y ser posado. Todo lo finito posa en lo infinito pero eso infinito sólo se ve en lo finito. Posar y ser posado. Ser y hacer la huella, somos la huella de una historia que hace historia como huella.

En mis obras, aparecen rostros que se difuminan, imágenes borrosas, contornos que resisten la evanescencia, piezas que separo y aferro a un hilo ante el terror de la dispersión. De igual forma, los recuerdos emergen en la memoria, a veces de forma clara, otras veces de manera desdibujada, confusa e ininteligible, como lapsos de luz entre sombras para hacer visible algún instante del pasado. Ese pasado pega una vuelta por la memoria pero como eco, como reverberación, como la constatación de una huella que sólo deja la ausencia de la presencia anhelada.

Este camino de exploración, con diversas técnicas y materialidades, me permite poner la imagen como el refugio de lo que puede ser destruido, borrado y olvidado, como el amparo de un resto, aquello que se sustrae a la devastación. En estas operatorias puedo evocar la ausencia al insertarla en otra realidad, la imagen. Frente a la posibilidad del borramiento de mis existencias amadas me consuela crear imágenes que reconstruyan el ayer. En el fluir constante de la producción visual logro re-componer mi memoria. Descubro que yo también me construyo frente al inevitable futuro de mi muerte. Somos memoria, somos territorio, somos el todo y la nada, somos la huella perpetuándose en la representación...



Sobre lo inasible n°3. De la Serie *In absentia in praesentia*, 2021, antotipia.



Anexo

V Bienal Libro de Artista

Museo Carnacini
2023



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, año 2023, cerámica gráfica.
Exposición exposición en la Bienal del libro de Artista en el Museo Carnacini, 2023.





Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, año 2023, cerámica gráfica.
Exposición exposición en la Bienal del libro de Artista en el Museo Carnacini, 2023.



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, año 2023, cerámica gráfica.
Exposición exposición en la Bienal del libro de Artista en el Museo Carnacini, 2023.

Premio Prilidiano Pueyrredón

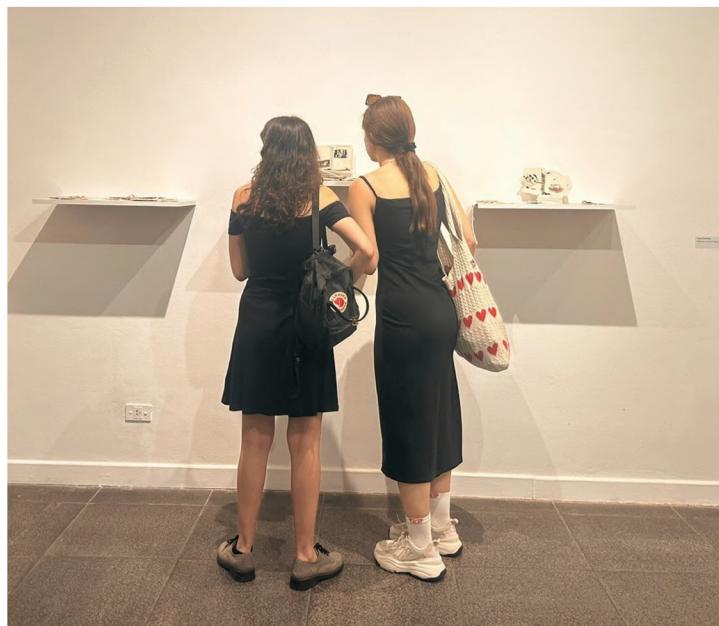
Casa Nacional del
Museo Bicentenario
2024



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, año 2023, cerámica gráfica.
Exposición Premio Prilidiano Pueyrredón, Casa Bicentenario 2024



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, año 2023, cerámica gráfica.
Exposición Premio Prilidiano Pueyrredón, Casa Bicentenario 2024



Bocetos de una memoria inasible. De la Serie *In absentia in praesentia*, año 2023, cerámica gráfica.
Exposición Premio Prilidiano Pueyrredón, Casa Bicentenario 2024

33° Salón Internacional de Cerámica Pequeño formato

Museo de Bellas Artes René Brusau
2024



Caja lúcida n.º 7, de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023,
cerámica gráfica, hilo, medidas 15 cm x 10 cm x 10 cm.
Exposición 33° Salón Internacional de pequeño formato, 2024.

Fauna

Paseo de las Artes
Pedro de Mendoza
2025



Cajas licidas, de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica e hilos, medidas varias.
Fauna 2025, Paseo de las Artes Pedro de Mendoza.



Cajas lúcidas, de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica e hilos, medidas varias.
Fauna 2025, Paseo de las Artes Pedro de Mendoza.



Cajas lúcidas, de la Serie *In absentia in praesentia*, 2023, cerámica gráfica e hilos, medidas varias.
Fauna 2025, Paseo de las Artes Pedro de Mendoza.



Referencias

- Adorno, Th. W. (1970). *Teoría Estética*. Akal.
- Agostoni, L. (2023). Ilustro para no olvidar: un proyecto que honra lo que intenta ser borrado. *Revista Zoom*. <https://revistazoom.com.ar/ilustro-para-no-olvidar-un-proyecto-que-honra-lo-que-intenta-ser-borrado/>
- Alcalá, J y Pastor, J. (1997) *Procedimientos de Transferencia en la creación artística*. Dip. Prov. de Pontevedra.
- Alonso, R. (2006). La necesidad de la memoria. *Ejercicios de Memoria*. Muntref <https://es.scribd.com/document/306373393/La-Necesidad-de-La-Memoria-Rodrigo-Alonso>
- Augé, M. (1998). *Las formas del olvido*. Gedisa.
- Augé, M. (2002). *El viajero subterráneo. Un etnólogo en el metro*. Gedisa.
- Augé, M. (2008). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la soñmodernidad*. Gedisa.
- Aumont, J. (2013). *La imagen*. Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida, nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Barthes, R. (2002). *Roland Barthes por Roland Barthes*. Siglo XXI Editores.
- Baulo, M.C. (2019). *Inmortalizar la Memoria: Una Conversación con Ezequiel Verona*. Sculpture Magazine. <https://sculpturemagazine.art/inmortalizar-la-memoria-una-conversacion-con-ezequiel-verona/>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?*. RIALP.
- Bedel, J. (2023). *Artes Visuales*. (Imágenes). <https://jacquesbedel.com/artes-visuales/>
- Bedel, J. (2023). Rapsodias. Andros impresiones. <https://www.mnba.gob.cl/sites/www.mnba.gob.cl/files/2023-03/Librillo%20Jacques%20Bedel.pdf>
- Belting, H. (2012). *Antropología de la imagen*. Katz editores.
- Benjamin, W. (1988). *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Península.
- Benjamin, W. (1989). *Pequeña historia de la fotografía en Discursos interrumpidos I*. Taurus.
- Benjamin, W. (1998). El París del segundo imperio en Baudelaire, en Poesía y Capitalismo. Iluminaciones II. Taurus.
- Benjamin, W. (2013). *Sobre la Fotografía*. Pre-Textos.

- Benjamin, W. (2019). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Godot.
- Bilbao, M. (2013). *Estética Existencia*. <https://joseluis817.wordpress.com/2013/10/05/pregnancia>.
- Brodsky, M. (2019). *La clase, 1er año, 6ta división. De la serie Buena Memoria*. [Imagen]. Banrepultural.<https://colecciones.banrepultural.org/document/coleccion/63a069235d96b8790f36dd63>
- Brodsky, M. (2006). *Buena memoria*. La marca.
- Cano, V. (2021). *Borrador para un abecedario del desacato*. Galerna.
- Cano, V. (2021). *Dar (el) duelo. Notas para septiembre*. Galerna.
- Danto, A. (1981). *La transfiguración del lugar común: Una filosofía del arte*. Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2011). *Ante el tiempo. Historia del Arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G (2014). *Imágenes pese a todo*. Paidós.
- Eco, U. (1992). Los límites de la interpretación. Lumen.
- Diéguez, I. (2013). *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidades de dolor*. Documenta/Escénicas.
- Espina, T. (2023). *Retratos*. [Imagenes]. <https://www.tomasespina.com/retratos>
- Espina, T. (2006). "BUM X", serie BUM, 2006. *Pólvora sobre tela*. <http://www.boladenieve.org.ar/artista/1049/espina-tomas>
- Rolf (s.f.). *Falta compartida Sacco, Brodsky, Porter, Rivas, RES, Piffer, Travnik, Verona, Rojas Mugica, Jarpa & Muñoz*. [Imagenes]. Rolf Art. <https://rolfart.com.ar/exhibition/falta-compartida/falta-compartida-rolf-art-14/>
- Fontcuberta, J. (2010). *La Cámara de Pandora. La Fotografi@ Después de La Fotografía*. Gustavo Gili.
- Flusser, V. (2001). *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*. Fundación arteBA.
- Giunta, A. (2019). *Feminismo y arte latinoamericano, historias de artistas que emanciparon el Cuerpo*. Siglo XXI.
- Iglesias, S. B. U. (2021). Sobre la memoria y el olvido en el arte contemporáneo latinoamericano: un montaje dialéctico más allá de lo visible. *Cuadernos de Música*, *Artes Visuales y Artes Escénicas*, 16 (1): 38-59. <http://doi.org/10.11144/javeriana.mavae16-1.slye>
- Lopéz, N. (2016). *Dialécticas del montaje: sobre Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto*. [Informe]. Conicet. <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/179837>.
- Moracci, A. (2005). Poética de lo Efímero [Imagenes]. <https://www.proyectoace.org/artistas/adriana-moracci/>
- Muñoz, O. (2005). Cortinas de baño [Imagenes]. <https://www.morcharpentier.com/es/artist/oscar-munoz/>
- Muñoz, O. (2005). Retrato [Imagenes]. <https://www.morcharpentier.com/es/artist/oscar-munoz/>
- Muñoz, O. (2005). Aliento [Imagenes]. <https://www.morcharpentier.com/es/artist/oscar-munoz/>
- Muñoz, O. (2005). Narcisos Secos [Imagenes]. <https://www.morcharpentier.com/es/artist/oscar-munoz/>
- Muñoz, O. (2005). Proyecto para un memorial, 2004-2005. Video, 28 min. <https://www.banrepultural.org/oscar-munoz/memorial.html>
- Muñoz, T. (2019, junio 19). *Tania Muñoz abre el festival Contando Cuentos con las historias de una divertida familia*. SalamancaRTV Al Día. <https://salamancartvaldia.es/noticia/2019-06-19-tania-munoz-abre-el-festival-contando-cuentos-con-las-historias-de-una-divertida-familia-56782>
- Olio, G. (2010). *Proyecto Sur De la Serie Home* [Imagenes]. <https://www.gracielaolio.com.ar/obras/>
- Olio, G. (2010). *Procedimientos Fotocerámicos*. <http://www.gracielaolio.com.ar/textos%20web/fotoceramica2.htm>
- Pontalis, J.B. (1997). *Este tiempo que ya no pasa*. Gallimard.
- Quieto, L. (2013). *Ensayo fotográfico, Filiación*. Revista Haroldo. <https://www.revistaharoldo.com.ar/nota.php?id=103>
- Quieto, L. (2011). *Arqueología de la memoria*. Casa Nova.
- Sacco, G. (2019). De la serie Cuerpo a cuerpo [Imagenes]. <https://gracielasacco.com>
- Sacco, G. (2019). De la serie Piel de memoria [Imagenes]. <https://gracielasacco.com>
- Sacco, G. (2019). De la serie Ensayo sobre la espera [Imagenes]. <https://gracielasacco.com>
- Sontag, S. (2022). *Sobre la fotografía*. Debolsillo.

- Stegmayer, M.A. (2023). Ilustro para no olvidar [Imágenes]. *AVC AMO VILLA CRESPO*. <https://www.amovillacrespo.com.ar/post/ilustro-para-no-olvidar>
- Stegmayer, M.A. (2023). Ilustro para no olvidar. *AVC AMO VILLA CRESPO*. [Imágenes]. <https://www.amovillacrespo.com.ar/post/ilustro-para-no-olvidar>
- Tot Zover (s.f.). Imagen de la exposición “Afterlife” [Imagen]. *Tot Zover Museum*. <https://www.totzover.nl/english/exhibitions/afterlife-english/>
- Valent, M.G. (2015). La huella como andamio para una poética de la ausencia: una mirada a través de la obra de Graciela Sacco. *Revista Croma, Estudios Artísticos*. https://www.academia.edu/84811946/Estudios_Art%C3%ADsticos
- Vilchis Esquivel, LC. (2009). Las lecturas ajenas: el libro de artista. *Revista Intercontinental de Psicología y Educación. Escuela Nacional de Artes Plásticas, UNAM*. https://www.researchgate.net/publication/43531495_Las_lecturas_ajenas_el_libro_de_artista
- Kristeva, J (1988). *El lenguaje, ese desconocido, Introducción a la lingüística*. Fundamentos.

Proyecto de Graduación

Licenciatura en Artes Visuales - Orientación Dibujo

UNA UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES
ARTES VISUALES