

**UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA**

**Facultad de Filosofía y Humanidades**

**Escuela de Arte**

**TRABAJO FINAL DE  
LICENCIATURA EN GRABADO**

*“La Hojarasca”*

**IVONE DENTESANO**

**CORDOBA 2006**

## **INDICE**

	<b>Pág.</b>
<b>1.- Introducción.</b>	<b>3</b>
<b>2.- La fotografía como artefacto discursivo.</b>	<b>5</b>
<b>3.-Vínculos entre fotografía y grabado.</b>	<b>10</b>
<b>4.- La historia en imágenes.</b>	<b>13</b>
<b>5.-Conclusión.-</b>	<b>16</b>
<b>6.-Bibliografía.-</b>	<b>17</b>
<b>Anexo- Ficha Técnica</b>	

*“La obra de arte nace(para)...:dar existencia material a fuerzas invisibles; organizar el medio de acuerdo con un orden regular; reproducir de manera objetivada la experiencia de los sentidos.” Jacques Aumont.*

## **1 .- INTRODUCCION**

No puedo concebir el arte sino como una expresión de sentimientos, pero tengo plena conciencia que los sentimientos por sí solos, no producen arte..

Esto sólo se podrá lograr con un lenguaje específicamente artístico y con el uso adecuado de los recursos técnicos elegidos, aunque sean estas condiciones necesarias, pero no suficientes para lograr un resultado satisfactorio.

Ahora bien, la obra, como cualquier discurso, no revelará nunca más que un atisbo de lo impronunciable dada la arbitrariedad del signo .

Como artista sólo podré hacer el intento de crear un “cosmos” a partir del “caos” primigenio que tiene la forma de mis pensamientos y emociones, para que cobre sentido a los ojos del otro.

La obra acabada siempre será una expresión de la subjetividad , pero coartada, recortada.

Será un trabajo aleatorio escogido frente a los múltiples posibles, un constreñimiento a todas las potencialidades que laten como promesas de verdad, de mi verdad.

La elección de la fotografía como recurso técnico , opera en este sentido, el de recorte.

Como la memoria, la cámara almacena fragmentos de la realidad. Al recordar seleccionamos ciertos capítulos de nuestra experiencia, para olvidar el resto.

.” *No hay nada más doloroso como el recuerdo exhaustivo e indiscriminado de cada uno de los detalles de nuestra vida*” (Joan Fontcuberta)

Con la cámara fotográfica resaltamos algunos hechos para dejar los otros sumidos en la oscuridad.

Es este enfrentamiento dialéctico recuerdo/olvido el que me conduce a la misma conclusión que Fontcuberta, cuando dice : *“yo fotografío para olvidar”* y también aquello de que *“...fotografiamos para preservar el andamiaje de nuestra mitología personal.”*

Esta técnica, la fotografía, fue puesta al servicio de la idea, que a modo de síntesis extrema diré que trata acerca de la soledad.

Elegí a la mujer como protagonista de esta historia y un espacio determinado que por sus especiales características se adecuaba a tal fin.

Hablaré de la obra haciendo un análisis formal más que una explicación de posibles sentidos y de su vinculación con obras de otros artistas que utilizan la fotografía como medio de expresión.

Citaré algunos referentes ineludibles del corpus teórico de la fotografía, para hablar de ella no como *“...la hija bastarda abandonada por la ciencia en el umbral del arte...”*, sino como una que irrumpió con fuerza en las postrimerías del Siglo XIX para poner en cuestión los cimientos mismos del Arte .

También haré un breve análisis de los vínculos entre fotografía y grabado, atendiendo a que se trata esta de una Licenciatura en Grabado, aún sabiendo que hoy ya no es preciso delimitar las fronteras de cada disciplina, sino por el contrario admitir que la hibridación y el mestizaje son monedas corrientes.

En lo personal, y como corolario para este proceso tomaré prestado un párrafo de Borges, que en su cuento *El Inmortal* dice:

*:” Ignoro si alguna vez creí en la Ciudad de los Inmortales: pienso que entonces me bastó la tarea de buscarla.”*

“Me dije entonces con un asombro que después nunca he podido despejar: ‘Veo los ojos que han visto al Emperador’. A veces hablaba de este asombro, pero como nadie parecía compartirlo... (la vida está hecha así, a base de pequeñas soledades), lo olvidé. Roland Barthes

## 2.- LA FOTOGRAFIA COMO ARTEFACTO DISCURSIVO

Me propongo en esta instancia hablar de la fotografía como artefacto discursivo, como otra herramienta del lenguaje plástico de la cual el artista puede valerse (cada vez con más fuerza en estos tiempos) a la hora de plasmar su obra.

Para ello mencionaré algunos autores que elaboraron sus propias teorías al respecto y que utilizaré como marco teórico.

Citaré a Roland Barthes, quien en 1980 escribe *La cámara lúcida*, apelando a una subjetividad íntima, despojada de toda ambición estructuralista para analizar la fotografía.

Aún cuando considero que este autor hace un enfoque parcial del tema, ya que apoya todo su análisis desde su posición de espectador, de aquel que mira la fotografía nunca desde el que la hace, rescato la intensidad de su discurso, expresión de su pura subjetividad.

También mencionaré a Rosalind Krauss, quien enfoca el análisis basándose en la tipología de Charles Peirce (Imagen como índice, como ícono y como símbolo) y hace hincapié en las propiedades de la fotografía en cuanto recorte de la realidad y de su capacidad de reproductibilidad, entre otros rasgos.

Luego acudiré a Philippe Dubois, quien a mi entender tiene una mirada más abarcadora ya que insiste en el hecho de que es imposible pensar la fotografía al margen del acto que hace posible su existencia. Es decir un análisis basado en el antes y el después de la toma fotográfica que Dubois expone en *El acto fotográfico*.

Roland Barthes analiza la fotografía elaborando tres niveles de sentido: el primero, simplemente informativo, de orden deíctico. El segundo simbólico, relacionado con el significado y que este autor denomina el sentido “obvio”. Por último, el tercer nivel, aquel que remite a lo inefable, una especie de añadido que escapa a la intelección y que es “a la vez testarudo y huidizo, liso e incomprensible”. Lo que Barthes denomina el *punctum* y que Julia Kristeva llama la “significancia”.

En el primer y segundo nivel se sitúa todo aquello que se puede nombrar, aquello que tiene carácter informativo, que pone en juego un saber, un bagaje cultural, que aporta siempre información y que el autor denomina el *studium*.

En contraposición, en el tercer nivel, Barthes habla del *punctum*. Se trata de una característica fuertemente emocional, es lo que “punza” al espectador; es una punta “que parte de la escena como una flecha y me hiere”.

Si bien *La cámara lúcida*, que Barthes escribe en 1980, es una verdadera legitimación de la fotografía, en ella no se hace referencia a la fotografía plástica que es lo que me preocupa como marco referencial de mi obra, sino que se basa en fotos de archivo o fotos de álbumes familiares. Por otro lado el autor al hacer su crítica se centra exclusivamente en su papel como receptor.

Otra visión, más amplia sobre el mismo tema, es la de Rosalind Krauss, que desarrolla en su libro *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos*.

En él la autora toma para examinar el estatuto de la fotografía la tipología constituida por Pierce en sus *Escritos sobre el signo*, para concluir que ésta no sería ni ícono, ni símbolo, sino indicio. Recordemos que el ícono es un signo que remite al objeto y que lo denota simplemente en virtud de los caracteres que posee, sea o no un objeto que exista realmente.

El símbolo, por el contrario es un signo que remite al objeto y que lo denota en virtud de una ley arbitraria, convencional,

normalmente una asociación de ideas que determina la interpretación del símbolo por referencia a dicho objeto. Es innegable en la fotografía su cualidad de huella, de impresión de la luz sobre la superficie sensible (tan emparentada con el grabado) .Esta lógica de indicialidad es la que justifica toda la teoría desarrollada por la autora.

Según Krauss, la especificidad semiológica del indicio se basa en que, al igual que las huellas de una pisada, establece con su referente una conexión real, de asociación física.

De este modo el análisis deberá centrarse en...”la función de la huella en su relación con el significado, sobre la condición de los signos deícticos”, para lo cual deberemos desprendernos de los criterios en curso en la historia del arte y de los estatutos tradicionales que sirvieron para hablar de pintura.

De ahí su fuerza y radical ruptura epistemológica dentro de la historia del Arte.

Al hablar de la fuerza irruptiva de la fotografía, Krauss se apoya tanto en Walter Benjamín como en Roland Barthes.

El primero, porque precisamente la fotografía le permite plantear su teoría sobre el advenimiento de la cultura de la reproductibilidad y la desaparición del aura ; en Barthes, porque más allá de los discursos propios de las artes tradicionales, surgía la necesidad de una nueva palabra para nombrarla , “la ciencia imposible del Ser único.”

Siguiendo a Rosalind Krauss, Philippe Dubois adhiere al discurso de la fotografía como indicio, pero dando una vuelta de tuerca al asunto.

Este autor sostiene que el principio de huella, aunque es esencial (sin huella luminosa, no hay fotografía), no es más que un momento del proceso fotográfico global.

Considera inseparables del análisis el antes y el después de la toma fotográfica y sostiene que fotografiar constituye un verdadero” acto icónico”, pero que trasciende la imagen para convertirla en una imagen-acto, imposible de pensar fuera de ese acto que la hace posible.

No involucra sólo el momento de la producción o gesto de la “toma” sino que incluye también el acto de recepción y de contemplación.

En resumen, la fotografía entendida como inseparable de toda su enunciación, como objeto totalmente pragmático que implica ontológicamente la cuestión del sujeto en acción.

Dubois deja de lado el referencialismo estricto y se plantea un cuestionamiento del antes y el después de la toma fotográfica. El antes, que involucra una serie de decisiones que van desde la elección de la película, la luz, el tema, velocidad de obturación, etc. Y un después que comprende el revelado, el copiado, la integración en los circuitos de difusión, etc.

Por lo tanto, si bien el autor adhiere a la postura barthesiana del mensaje sin código en lo que hace a la imagen fotográfica, también plantea una serie de gestos culturales, codificados, que dependen por completo de decisiones y elecciones propias del artista. Este análisis permitiría desarticular la idea de una pura fusión entre la imagen fotográfica y su referente y la abriría a un juego más rico en lo que hace a su carga semántica.

Volveremos con una breve referencia a la categoría de los signos fundada por el filósofo y semiótico norteamericano Charles Sanders Peirce quien estableció:

*“Llamo **índex** al signo que significa su objeto solamente en virtud del hecho de que está realmente en conexión con él”.*

*“ Un **ícono** es un signo que remite al objeto que denota simplemente en virtud de las características que posee, ya sea que este objeto exista o no.”*

Dentro de esta categoría, Peirce distingue tres tipos : la imagen, el diagrama y la metáfora. Por lo que se deduce que los íconos no sólo pertenecen a las representaciones figurativas sino que aluden a todos aquellos signos contruídos a partir de una simple semejanza con aquello que designan ya sean de orden visual o no.

Según estas categorías podemos inferir fácilmente que la oposición entre ícono e índex no es en absoluto exclusiva : en el ícono se habla de la semejanza con el objeto(exista éste o no ).



En el índice ese objeto debe existir realmente y ser contiguo al signo que emana ( se parezca o no a éste). Es decir que puede haber íconos indiciales o índice icónicos.

Este punto es especialmente importante en lo que atañe a la fotografía.

En cuanto al símbolo, éste se caracteriza en ser convencional y general.

*“Un **símbolo** es un signo que remite al objeto que denota en virtud de una ley, de ordinario una asociación de ideas generales, que determina la interpretación del símbolo por referencia a ese objeto.”*

El ícono no está ligado a la existencia real del objeto a que refiere, será siempre un signo mental general en tanto que el índice será siempre físico y particular.

Al igual que el ícono y el índice no son excluyentes uno de otro, tampoco lo es el símbolo con respecto a las otras dos categorías y viceversa. En otras palabras, un signo puede pertenecer a las tres categorías a la vez.. Según Peirce ninguna de estas categorías existe en estado puro, sino que se apoya siempre en las otras dos.

Para volver a lo que nos interesa específicamente, el signo fotográfico, por su carácter de huella luminosa, pertenece sin lugar a dudas a la categoría de índice principalmente, sin excluir de ninguna manera las otras dos categorías que , dependiendo de cada imagen, añadirán su carga icónica o simbólica o ambas a la vez.

Según Dubois el principio de huella natural de la fotografía en toda su pureza no funciona más que entre ese antes y después del momento de la toma, en esa fracción de segundo en que se produce el impacto luminoso sobre la superficie sensible. Pero fuera de ese instante, la foto es inmediatamente re- tomada, re- inscripta en los códigos.

Ese instante constitutivo se halla delimitado, presionado por las formas culturales de la representación que indefectiblemente terminarán marcando en mayor o menor medida el mensaje fotográfico.

### 3. – VINCULOS ENTRE FOTOGRAFIA Y GRABADO

Indudablemente el nexos más evidente entre fotografía y grabado es, en cada uno, su condición de **índice**.

Ya sea que hablemos de la estampa impresa en papel de una matriz entintada, o de la impresión de los fotones lumínicos en una superficie fotosensible, siempre estaremos frente a ese estatuto que establece una relación física entre el referente y su huella.

Por otro lado, al mencionar más arriba a Walter Benjamín se hace ineludible hacer referencia a su teoría con respecto a las técnicas de **reproductibilidad**, que tanto podríamos aplicar a la fotografía como al grabado. Ya sea que hablemos de la posibilidad de las múltiples copias o de su condición de índice, ambas se insertan dentro de las categorías de “hacer arte” que rompen con la tradición y que producen un quiebre a la hora de hablar de él. Partiendo de la fotografía es que Benjamín piensa en la irrupción de una nueva cultura, la cultura moderna, basándose en las técnicas de reproductibilidad mecánica, sin perder de vista que esta condición también compete al grabado y que en ambos casos es una forma de garantizar la universalización de la obra y del artista, aún a riesgo de que se atrofie el aura.

Pero recordemos la noción de *aura* que nos deja Benjamín:

*“¿Qué es exactamente el aura. Una trama singular de espacio y tiempo: la única aparición de algo lejano, por próximo que esté.”*

No lo es también la fotografía? No es acaso una “de espacio- tiempo congelada, de un tiempo y un lugar que ya nunca podremos recuperar?”

Otro punto de contacto entre fotografía y grabado es aquel que tiene que ver con el **tiempo**.

Tanto una técnica como la otra siempre discurrirán en un tiempo demorado.(·)

El grabador o el fotógrafo deberán desarrollar tanto una forma de pensamiento teleológico como capacidades intelectuales estratégicas para la solución de los problemas técnicos que entrañan cada una de estas disciplinas.

Tanto la creación de la matriz de grabado, como la toma fotográfica implicarán resultados diferidos en el tiempo y la atención a múltiples variables en cada etapa del proceso

Si hablamos del grabado, deberemos atender a la elección del material sobre el que se construirá la matriz, la técnica adecuada para el tratamiento de cada soporte, decisiones sobre la calidad de las tintas, los colores, finalmente, elección de papeles sobre los que se estampará la imagen, etc. Todos estos factores que postergarán la posibilidad de ver la obra plasmada.

Y el azar presente en cada instancia, dándole a la técnica el condimento de lo lúdico, si como artistas permitimos este juego y lo tomamos en beneficio de la obra.

O como dice Kirchner al hablar de sus grabados:” *Sólo cuando el subconsciente trabaja instintivamente con los medios técnicos, puede la emoción expresarse...en toda su pureza y las limitaciones técnicas, dejando de ser estorbos, se vuelven auxiliares.*”

Del mismo modo ocurre con la fotografía: desde la elección del objeto, el espacio, la luz indicada, la película que deberemos usar, la velocidad de disparo, , etc. para luego pasar al vasto terreno del revelado, de las decisiones en el trabajo de laboratorio, elección del papel, tamaño de copia, la luz, en fin múltiples variables que exigirán siempre la toma de decisiones que diferirán la aparición de la imagen. , con todo lo “ casi mágico “que tiene la irrupción de ésta en la superficie fotosensible .

(·) No incluyo en este análisis el uso de la fotografía digital, donde la dimensión temporal es diferente.

Dice Philippe Dubois, describiendo el momento siguiente del disparo:

*“...una vez impresionada la película, seguros de que la imagen ya está en lo sucesivo dentro de la caja, os encontráis en la extraña y fascinante posición del que sabe que la imagen está allí...imagen virtual, potencial, que deberá advenir a la mirada....la imagen está latente y vosotros estáis a la espera.”*

Y de nuevo lo aleatorio, el azar, las múltiples posibilidades que escapan de lo previsto para convertirse en hallazgos maravillosos que harán que la obra adquiera vida más allá de nosotros, los artistas.

*“...la fuerza creadora de un autor no obedece siempre a su voluntad; la obra toma cuerpo como puede y a menudo se comporta ante su autor como una creación autónoma, extraña incluso”.(1)*

.  
(1) Sigmund Freud, ” *Moisés y la religión monoteísta*”, págs 140-141

*“Reconoces la calle que buscabas en un hilo carmesí...que dando una larga vuelta te hace entrar en un recinto color púrpura que es tu verdadero punto de llegada.”*

*Las ciudades Invisibles  
Italo Calvino*

#### **4 . – LA HISTORIA CONTADA EN IMAGENES**

Esta obra se estructura como tres series de cinco fotografías que a la manera de un guión cinematográfico, o de una novela escrita, tienen un comienzo, un nudo y un final .

Prefiero la analogía con una película ya que, como en ésta, hay un director, en este caso la artista, un escenario (o locación para decirlo en términos propios del cine) elegido de entre muchos otros, una modelo o actriz que interpreta un personaje, un cierto guión o hilo conductor que pretende mantener la cohesión del discurso, edición del material , etc. pero principalmente, una cámara, en este caso fotográfica que hace posible el registro de toda esta situación.

Se comenzó el proceso con fotografía tradicional, es decir, con película fotográfica, revelado, trabajo en laboratorio, etc. pero el carácter que se deseaba imprimir a la obra requería de otros recursos.

Finalmente se eligió trabajar con fotografía digital y la manipulación de las mismas con computadora.

La intención fue quitarle a la imagen su condición de ser “sólo fotografía” lo que implica una acción distante mediada por la cámara, para en cambio, intervenir personalmente la artista sobre ese registro.

Se trabajó con el color, la luz, la trama, y la incorporación de elementos “pegados” a la manera de *collage* .

Quizás mi condición de grabadora haya operado en ese sentido, es decir, en la búsqueda de un trabajo más “artesanal”, donde fuera más evidente la intervención de la mano de la artista.

## EL RELATO

En una primera serie, se muestran espacios vacíos, no hay presencia humana. Sólo la hojarasca .

En la siguiente serie aparece la mujer de vestido rojo.

Ella recorre el lugar, se va empapando de las historias que quedaron prendidas en las paredes, bucea en su interioridad?

La mujer casi no tiene rostro visible, su anonimato le confiere la posibilidad de convertirse en cualquiera. No nos mira. Está sola.

En la última serie, la mujer deja de recorrer interiores, para abrir ventanas, para dejar entrar la luz...

## LOS SIMBOLOS

Se han elegido elementos con una fuerte carga simbólica.

La **hojarasca** , asociada con el proceso de morir...para renacer.

Cada hoja seca como promesa de otra reverdecida.

O como”...*desperdicios del amor triste...*” según las palabras de García Márquez en la novela La Hojarasca, cuyo título tomé prestado para nombrar mi obra, no por falta de inspiración para otra elección sino como un homenaje a este grande de la literatura.

El **vestido rojo**, con toda la carga que ese color tiene culturalmente, asociado al fuego, la sangre, lo femenino, la dualidad vida/muerte...

Vestido rojo que puede “invertir”, conferir a quien lo usa una cualidad diferente.

**Ventanas** que como las puertas son lugar de transición entre dos mundos: conocido- desconocido; luz-tinieblas; viaje al más allá.

Lugar de paso, de “iniciación”, umbral que traspasamos para dejar atrás lo oscuro, lo que está en las sombras, buscando la luz, .

O encontrarnos con que “*Al abrirse la ventana las cosas se hacen visibles pero se consolidan en su extraña irrealidad.*” (1)

(1) *La Hojarasca* .Gabriel García Márquez. 1954. Ed. Sudamericana

Buscando algún referente dentro de los artistas que trabajan con fotografía, encuentro ciertos vínculos con la obra de la americana Cindy Sherman.

La artista está presente en cada una de las tomas, pero no a la manera de un autorretrato sino encarnando estereotipos propios del imaginario americano. Ella propone que "... no hay un "yo", sino ficciones del yo, sin identidad personal, una especie de identidad colectiva del que cada uno se abastecería". (1)

Casi a la manera de Sherman, pero sin estar presente la artista como parte de la imagen, se construye un personaje que puede ser habitado por cualquiera que desee hacerlo como un gesto de identificación, o de empatía..

En cierto sentido se propone un juego de adhesiones y distanciamiento entre el espectador y la obra y para ello, al igual, que en los trabajos de Sherman, se monta la *mise en escena*, se teatraliza la realidad.

Dice a propósito de la fotografía, Fontcuberta: "*Hoy... lo real se funde con la ficción y la fotografía puede cerrar un ciclo: devolver lo ilusorio y lo prodigioso a las tramas de lo simbólico que suelen ser a la postre las verdaderas calderas donde se cuece la interpretación de nuestras experiencias, esto es, la producción de realidad.*"

(1) *La Fotografía plástica*. Dominique Baqué.1998.p.22

## 5 . – CONCLUSION

Si intentara definir mi rol como artista dentro del contexto histórico en que produzco mi obra, me seduce la idea de imaginarme “... *demiurgo de una tierra de nadie entre la incertidumbre y la invención, tal vez la categoría más genuina de nuestra época.*” Un rol que alienta al artista “...*a sembrar dudas,, destruir certezas, aniquilar convicciones para, a partir del caos, edificar una sensibilidad y un pensamiento nuevos.*”, tal como plantea Joan Fontcuberta.

Si deseara justificar mi hacer desde un enfoque freudiano quizás podría hacerlo diciendo, como lo menciona Rosalind Krauss, que el artista trabaja para... “*Producir la imagen de lo que tememos para así protegernos*”, casi como dándole a la obra un sentido animista o mágico que permitiría exorcizar fantasmas.

O volviendo a Barthes, buscar el *punctum*, aquello que me hiera, me punza pero ya no en una fotografía vista sino en una imagen lograda por mí y que justificará la búsqueda sin fin, bajo la sospecha de que ese hallazgo estará siempre en la próxima toma.



## 6 . – BIBLIOGRAFIA

**Aumont, Jacques.** *La estética hoy.* 1998. Ed. Cátedra.

**Cohen, Eduardo.** *Hacia un arte existencial.* 1999  
.Ed. Anthropos. México

**Bachelard Gastón.** *La poética del espacio.* 1957. Fondo de cultura Económico. 1965. México.

**Baqué, Dominique.** *La fotografía plástica* 1998..Ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona

**Barthes, Roland.** *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía .* 1980 .Paidós. Barcelona

**Chavalier Jean-Gheerbrand Alain.** *Diccionario de Símbolos.* 1995 Ed. Herder. Barcelona

**Dubois, Philippe.** *El Acto Fotográfico.* 1986. Ed. Paidós. Barcelona

**Fontcuberta, Joan.** *El beso de Judas. Fotografía y verdad.* 1997 Ed. Gustavo Gili. S:A: Barcelona

**Krauss, Rosalind.** *Lo fotográfico. Por una teoría de los desplazamientos.* 1990 Ed. Gustavo Gili, S:A, Barcelona.

**Martínez Moro, Juan.** *Un ensayo sobre grabado (a finales del siglo xx).* 1998. Ediciones Creática. Santander. España.

## AGRADECIMIENTOS

Resulta ineludible, al final de este proceso, agradecer expresamente a todos y cada uno de los que colaboraron para que éste fuera posible.

A Daniela, mi musa inspiradora, que le puso el cuerpo y el corazón a la “mujer del vestido rojo” y me permitió descubrir ese lugar encantado donde finalmente tuvo lugar la acción.

A la Profesora Celia Marcó del Pont que con una generosidad sin límites me brindó todo, su tiempo, sus conocimientos técnicos, su formación teórica pero fundamentalmente apeló a su sensibilidad para captar la esencia de este proyecto y guiarme por el mejor camino.

A Mirtha, mi querida hermana, que como la escritora que es, me ayudó a hilvanar este relato al que yo le di forma con imágenes.

A Sebastián , David , la Sole, que me aportaron sus conocimientos técnicos, pero sobre todo, me escucharon cuando necesité poner en orden mis ideas.

A la Juli A. y a Mariano , que siempre encuentran el tiempo para ayudarme a resolver mi enorme incapacidad con algunos programas de la computadora.

A mi familia que tolera con alegría este intento mío de buscar organizar mi caos interior por el camino del arte.

A Lilián, con quien tejimos un vínculo especial compartiendo tanta cosa maravillosa en este tránsito por la Escuela de Artes

A las compañeras de la Facu: Patricia, María Antonia, Nilda con quienes conformamos el grupo de las que nos animamos a emprender la aventura de estudiar a esta altura de la vida!

A los amigos que siempre están ahí.

A todos y a cada uno en especial.

GRACIAS.!

# **A N E X O**

## **F I C H A      T E C N I C A**